

Libro de Actas

I Jornada de Investigación en Artes UNVM

**Contextos, paradigmas y
metodologías**

**Cristina Siragusa
Cristina Gallo
(compiladoras)**

I Jornadas de investigación en artes : contextos, paradigmas y metodologías / Cristina Gallo ... [et al.]. - 1a ed. - Villa María : Universidad Nacional de Villa María, 2019.
Libro digital, DOC

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4993-23-6

1. Investigación. 2. Arte. I. Gallo, Cristina.
CDD 700.71

Libro de actas / Cristina Siragusa ... [et al.] ;
1a ed. - Villa María : Universidad Nacional de Villa María, 2018.
Libro digital, DOCXragusa, Cristina II. Siragusa, Cristina, comp.
CDD 791.456

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Autoridades

Rector: Abogado Luis Negretti

Vice-rectora: Mgter. Elizabeth Theiler

Secretario de Investigación: Dr. Pablo Fiorito

Decana IAPCH: Lic. María Daniela Dubois

Secretario de Investigación IAPCH: Dr. Jorge Anunziata

Diseño Gráfico: Stefani Zucotti

Libro de Actas I Jornada de Investigación en Artes UNVM

Contextos, paradigmas y metodologías

Cristina Siragusa y Cristina Gallo (Compiladoras)

Índice	
Presentación	7
Conferencias	
Anguio María Bibiana: <i>La pregunta fundante</i>	10
Gudemos Mónica: <i>Autocrítica en diálogo</i>	24
Ponencias	
Alberti Laura: <i>Cuadros de Mujer en 2x4 Espectáculo integral de música, teatro y danza: el Tango desde la perspectiva de la mujer</i>	46
Avendaño Manelli Carla y Crespo Alfredo: <i>Música Popular: formación metodológica y creación, cada vez más juntas</i>	65
Burin Melisa, Casella Noelia Belén, Durruty Brambilla Nadia Gisele, Ferrero María del Mar, Fortuzzi Yamila, Mufari Ayelén, Resquín Carla, Videla Dayana: <i>Memorias de la resistencia: performance y problemáticas en la representación del horror</i>	79
Carnevale Gabriela: <i>Poesía: multiplicación de símbolos, creatividad y desarrollo humano</i>	94
Ferreya Miriam Silvia: <i>Proceso creativo de Cantando a Edith Vera</i>	115
Gallo Cristina: <i>Obras corales de Carlos Alberto Pinto Fonseca con elementos afro-brasileños del candomblé y la umbanda. Aportes para su interpretación y performance del Coral Mediterráneo entre 2010 y 2015</i>	142
Gili María Laura: <i>La discusión ética en arqueología en estudios sobre arte rupestre</i>	161
Infante Ezequiel y Santillán José Manuel: <i>Melodías del monte (compilación de partituras y letras de géneros folklóricos de la región Central)</i>	177
Leguizamón Lucas e Infante Ezequiel: <i>Orquesta Escuela de Tango de la UNVM</i>	193
Lema Carlos Maximiliano: <i>La teoría bajo la mirada de los cineastas: una gramática básica y desarraigada</i>	199
Mussetta Mariana: <i>Auto-reflexividad, Visualidad Háptica y Materialidad en Muñecos del Destino, o El Contenido de la Forma</i>	214
Pussetto María Elisa: <i>La dirección de actores en las series ficcionales televisivas federales: entre búsquedas y desafíos</i>	231
Reyes Manuela: <i>Estudiar la ópera como performance vocal desde la perspectiva del cantante: una propuesta metodológica</i>	250
Siragusa Cristina Andrea: <i>Punctum en la investigación: visualidad háptica y animación por encargo</i>	259
Suárez Marcelo: <i>Candombe Mediterráneo. Composiciones basadas en el género del Candombe Canción</i>	270



Presentación

Si la urgencia de un asunto puede medirse por la vehemencia de los debates que lo rodean, “la investigación en las artes” es un asunto urgente. Bajo etiquetas como “práctica artística como investigación” o “investigación en y a través de las artes” ha surgido un tema de discusión durante los últimos años, que contiene elementos tanto de la filosofía (sobre todo, de la epistemología y la metodología) como de políticas y estrategias docentes. Esto lo convierte en un tema híbrido, lo que no siempre contribuye a la claridad del debate.

Henk Borgdorff

Las I Jornadas de investigación en artes UNVM: Contextos, Paradigmas y Metodologías fueron parte de un proceso de diálogo y construcción colectiva que se gestó en el marco de los encuentros propiciados por el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María en sus Jornadas anuales. Un conjunto de investigadores entendimos que era vital, para consolidar el espacio institucional del estudio acerca de la problemática artística, conformar un ámbito específico para nutrir y (re)conocer las líneas teórico-metodológicas que los proyectos asentados en la UNVM estaban desarrollando, en ocasiones de manera atomizada.

Estas Jornadas emergen, entonces, como una necesidad sentida por los investigadores de poner en común ideas y reflexiones acerca de lo que entendíamos era (o eran) las posibilidades de investigación artística y su despliegue en la institucionalidad de la propia Universidad. Este movimiento encarnado (por cada uno de sus participantes) asumió el ritmo de la escucha curiosa y atenta porque importaba descubrir las posiciones de investigadores y equipos unidos por la cercanía espacial

e institucional pero de los que que conocíamos poco el hacer específico de la investigación que llevaban a cabo. Este espacio académico fue propicio para el intercambio de problemáticas comunes y en este sentido es necesario reconocer que existió en los orígenes un el interés por conformar(nos) como sujetos que en el mismo acto de participar puede (auto)reconocerse y sentirse parte de una comunidad de pertenencia.

¿Para qué conocernos? ¿por qué reunirnos? En el proyecto fundacional de estas Jornadas ya se explicitaba la voluntad por apostar a la vinculación para el intercambio entre integrantes de equipos de investigación con proyectos acreditados o no, miembros de los espacios curriculares de las Carreras ligadas a la producción artística, a los estudiantes de posgrado (Especialidades, Maestrías y Doctorados) y estudiantes avanzados en proceso de elaboración de sus Trabajos Finales de Grado que comparten el ejercicio (investigativo y de la producción) en disciplinas artísticas inscriptas en el ámbito universitario. El diagnóstico permitía observar la presencia de un sinnúmero de procesos de creación y producción artística ligados a la música, la danza, las artes audiovisuales, la literatura, entre otras, ligados a las actividades de docencia y/o de extensión en la UNVM. Ante lo cual la interrogación acerca de la singularidad de la investigación en un espacio de tanta riqueza creativa era absolutamente pertinente, especialmente porque el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas (IAPCH) cobijaba equipos de larga trayectoria específicamente centrados en la producción de un pensamiento sobre/en la problemática de las artes.

De este modo se asumía que en la Universidad Nacional de Villa María se encontraba en pleno desarrollo la constitución de una comunidad artístico - académica dedicada a la Investigación en Artes a partir de los desempeños requeridos por el propio sistema universitario nacional a docentes y graduados tales como la participación en proyectos de Investigación, la elaboración de tesis de postgraduación, entre otras, y estudiantes (Espacios Curriculares ligados a la Investigación, elaboración de Trabajos Finales de Grado, entre otros). Y era entonces cuando se desplegaban en un sinnúmero de ocasiones situaciones que incluían, “naturalmente”, la producción artística como parte del proceso. Es por ello que la apertura para cuestionar el/los tipo/s de investigación que le correspondía a esa pluralidad de posiciones nos parecía indispensable.

La experiencia de crear /en/durante/ la investigación se ubicaba en un lugar central en la agenda de preocupaciones. De allí que uno de los problemas más recurrentes que se presentan atiende a la decisión de abordar la práctica artística como investigación lo cual conlleva poner en tensión el rol de investigador en temas propios de su campo procurando generar, desde su doble condición de sujetos artistas/sujetos científicos, objetos de conocimiento pasibles de ser utilizados en investigaciones de otros campos científicos, entrando así en diálogo con el resto de la academia desde el propio campo artístico. Tarea que requiere un acompañamiento específico a nivel institucional para que el fluir de las prácticas colaboren en el fortalecimiento colectivo hacia adentro y hacia afuera de la Universidad.

En el transcurso de las Jornadas contamos con la participación de dos investigadoras invitadas con las que ampliamos los diálogos intercambiando ideas a lo largo de dos días de trabajo. Y como estábamos convencidas de que en una Jornada de Investigación en Artes no podía estar ausente la expresión artística incluimos en nuestro programa las presentaciones del Cuarteto de clarinetes y el grupo vocal Yacumenza. Estas Actas presentan los trabajos de nuestras invitadas, Bibi Anguio y Mónica Gudemos, y posteriormente de los expositores que conforman la comunidad de investigadores de la UNVM que participaron de las *I Jornadas de investigación en artes UNVM: Contextos, Paradigmas y Metodologías*. El orden alfabético que adoptamos com criterio para la organización de las ponencias de nuestros autores locales privilegia la paridad de las posiciones entre nosotros. Para finalizar queremos subrayar que es en el espacio de la universidad pública donde se vuelve imprescindible la construcción de un pensamiento (des)colonizado y singular acerca de la investigación artística que atienda a la vivencia específica de sus actores institucionales y a la cotidianidad de sus prácticas.

CRISTINA SIRAGUSA Y CRISTINA GALLO

El placer de la pregunta fundante

MARÍA BIBIANA ANGUIO*
Doctora en Artes por la Universidad de La Plata
bibiangui@yahoo.com.ar
bibiangui@fba.unlp.edu.ar

*Profesora Titular de Lenguaje Visual UNA y UNLP. Docente de posgrado. Participó en la creación del Proyecto Académico del Instituto Universitario Nacional del Arte. Investigadora y autora especializada en nuevas didácticas para artes visuales, categoría II ProInce en Artes. Conferencista, evaluadora y jurado para diversas UUNN y extranjeras. Experta en Artes para la CoNEAU. Miembro del Comité Editorial de las Revistas Avances de la UNCórdoba y Arte e Investigación UNLP. Trabajó como ilustradora y diseñadora en la realización de campañas publicitarias gráficas y diseños ornamentales. Expone regularmente desde 1983.

¡Buenos días! Me honra participar en estas Primeras Jornadas de Investigación en Artes: “Contextos, Paradigmas y Metodologías” de la UNVM y agradezco la invitación de las profesoras Manuela Reyes, Cristina Siragusa y Cristina Gallo y celebro la iniciativa de compartir este espacio de reflexión e intercambio.

La primera reflexión que deseo compartir con ustedes, y en relación con las palabras del Rector de la Universidad, quien recién se preguntaba respecto de la relación entre Artes e Investigación, es que, sabemos, sería errado pretender identificar artes y ciencias, pero considerar

ambas como modos diversos de conocimiento es “justo y necesario”, pensemos en Claude Levi Strauss (1971):

“su concepción del arte como objeto de conocimiento revaloriza la función de la obra de arte como productora de significaciones, las cuales brindan una amplia información que resulta apropiada al abordaje de cada sociedad; así como también enriquece y refuerza la metodología pertinente al campo artístico.” (Sciorra, 2016)

No podemos reclamar al arte el método científico, ni pretenderlo si quiera, pero sí debemos acordar que, más allá de lo individual, el arte investiga siempre y cuando esa investigación sea transmisible, extrapolable a otros acontecimientos o producciones. Por eso preferimos preferir hablar aquí de la ‘Producción de Saber’ del Arte.

Además creo que en la base de ambas, Arte y Ciencia, debemos rescatar siempre **el placer de la pregunta fundante**, esa que nos mueve a producir en cualquier campo del saber humano.

Pensándolo desde la Universidad, y atendiendo a los tres pilares que la sostienen podemos afirmar que:

La producción de saber en Arte posee un nivel de especificidad absolutamente diferenciado de otros saberes, entendiendo:
La enseñanza como incentivo de la producción de subjetividad,
La investigación como creación y producción artística y
La extensión a la comunidad como la mejor validación de aquellas.
(Moneta, Anguio et al., 1998)

En el caso particular de los lenguajes artísticos, la relación entre su enseñanza, la investigación, la producción, y su consecuente circulación, posee características peculiares que la distancian de áreas no dedicadas a la producción simbólica y merecen una consideración especial: Enseñar y aprender los modos de decir estético implica necesariamente la producción de discursos que aúnan cualidades expresivas y comunicacionales.

Estetas contemporáneos definen al Arte como “inventar el modo de hacer algo” y la investigación en Arte entonces debe convertirse en un exacerbado laboratorio donde se experimenten modelos de creatividad aplicables a la producción y la enseñanza.

El éxito de una investigación en Arte no se circunscribe a resultados que se expresan únicamente a través del lenguaje verbal. Es necesario considerar sus diversos registros, uno de los cuales es la propia

producción cuando tiene un carácter original o aporta nuevos modos de síntesis. Se entiende por original todo aporte teórico, metodológico, didáctico o interpretativo que altera lo sabido anteriormente.

A ese respecto cabe mencionar la continua lucha por obtener, en las instancias de evaluación de investigaciones artísticas, el juicio de pares profesionales y la posibilidad, necesaria e imprescindible, de presentar el producto de las investigaciones en la materia de la expresión propia de cada lenguaje no verbal y no solamente en incompletas transcripciones verbales.

Para cumplir este propósito resulta necesario construir parámetros de evaluación para definir cuándo una producción artística expresiva plantea innovaciones de lenguaje, didácticas, o recreaciones individuales de modalidades instaladas históricamente.

La valoración de la producción artística resulta entonces una de las variables a considerar en los casos de evaluación de antecedentes, proyectos, informes y en la asignación de categorías dentro del sistema universitario.

La seriedad y consistencia de una investigación deberá contemplar tanto los componentes metodológicos como los disciplinares y esto incluye necesariamente una ponderación de la calidad productiva.

Por ello considero importante que en el inicio de actividades que estas jornadas propician me permito invitarlos a pensar en

Algunas escenas posibles en Investigación ¡que podemos acentuar! Y son las siguientes:

- Producción mancomunada y armónica del conocimiento
- Intercambio y ampliación de miradas
- Producción de saber transferible y requerido por la comunidad y algunas temibles ¡que podemos cambiar! Y son:
 - Refuerzo de las diferencias jerárquicas
 - Concentración de beneficios académicos
 - Naufragio en formularios
 - Diferencias en compromiso entre participantes

Propongo aquí una mirada reflexiva sobre el Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias de Ministerio de Educación, como caso testigo con la intención de describir la situación actual para Resaltar sus FORTALEZAS - Detectar

las OPORTUNIDADES que ofrece y Analizar las DEBILIDADES que sufre - Conjurar las AMENAZAS a su efectividad.

Y propiciar el debate en pos del mayor aprovechamiento de los recursos humanos y materiales y PENSAR JUNTOS la Prospectiva de Investigación en Artes¹.

Fortalezas y oportunidades	Debilidades y Riesgos
Habilitar al crecimiento y actualización de los docentes para Retroalimentar al Grado.	A veces “disocia” la dualidad fundante Docente/Investigador y en ciertos casos “obliga” a ser investigador.
Vincular Universidad y Sociedad satisfaciendo necesidades	Ignora especificidades disciplinares.
Jerarquizar todas las disciplinas y Fomentar la Interdisciplina.	El formateo se vuelve estructurante de la investigación.

Respecto de los ACTORES de la Investigación

Fortalezas y oportunidades	Debilidades y Riesgos
Insertar becarios y tesistas.	Cristalizar jerarquías
Generar equipos de trabajo.	Concentrar beneficios académicos.
Vincular instituciones	Priorizar la libertad del investigador por sobre las necesidades y requerimientos del conjunto social

¹ Todo esto desde mi propia y parcial experiencia en: Una disciplina plural: Artes y cumpliendo varios roles: Participante desde 1994, Directora de Proyecto desde 2004; Directora Ejecutiva Sec. Invest y Posgrado Rectorado IUNA 2004/5; Responsable técnica de la categorización 2004 por el IUNA; Evaluadora para UUNN y Latinoamericanas desde 2012; Categorizadora NOA y Centro -Oeste 2014

Respecto de los OBJETOS de las investigaciones

Fortalezas y oportunidades Las principales ventajas potenciales se dan cuando es:	Debilidades y Riesgos Los principales problemas detectados se dan cuando es:
Específico y concreto: dado que permite obtener resultados verificables.	Generalista o inespecífico: cuando su amplitud impide los resultados fehacientes.
Permite la (correcta) extrapolar de resultados o se convierte en insumo.	“Libresco”: cuando sólo se revisan textos en falsas “genealogías”
Propicia la generación de resultados aplicables en Extensión y Transferencia. Representa prioridades sociales y regionales.	“Aneecdótico” cuando la excesiva restricción del objeto minimiza la utilidad de los resultados.
Tiene Trabajo de campo y/o fuentes primarias: permite producción de conocimiento.	Cuando la lejanía o inaccesibilidad del objeto reduce la investigación a revisiones de lo hecho.

Respecto de los FORMATOS de Solicitud, Informe, Evaluación y CV

Fortalezas y oportunidades	Debilidades y Riesgos
Motiva y garantiza la producción “palpable”.	En ciertos casos se vuelven condicionantes de las temáticas y/o resultados
Permite visualizar y homogeneizar producción.	Ignoran especificidades disciplinares generando imprecisiones.
	El formateo se vuelve estructurante de la investigación.
	Opaca el riesgo y placer de la pregunta fundante.

Respecto de la EVALUACIÓN y VALIDACIÓN de proyectos

Fortalezas y oportunidades Las principales ventajas se dan cuando es:	Debilidades y Riesgos Las principales deficiencias detectadas se dan cuando:
Validada por actores sociales además de pares disciplinares.	La evaluación es sólo técnica y no contempla el Plan estratégico universitario.
Específica, minuciosa y concreta dado que permite el mejoramiento y superación.	Se ignoran las especificidades disciplinares de los pares evaluadores.
Jerarquiza el impacto académico en grado.	Se subvalúa el impacto social y la Transferencia.
Permite la (correcta) extrapolar de resultados a otras situaciones o se convierte en insumo de futuras evaluaciones.	Se olvida la retroalimentación a las cátedras.
Propicia la jerarquización de resultados aplicables en Extensión y Transferencia.	Se jerarquizan resultados individuales y no del equipo.
	Se oculta (posteriormente) la identidad de evaluadores.

Sugerencias y propuestas de mejoras para discutir:

Creo que estas son algunas de las cuestiones a las que debemos abocarnos:

Convenios con terceros para garantizar la Utilidad social- Evaluación Compartida con beneficiarios - Plan estratégico universitario - Autoría Conjunta de resultados evaluables Trabajos de Campo - Inclusión de becarios y tesis - Retroalimentación permanente al Grado
Y ahora como me pidieron que comparta experiencias desde lo personal, voy a sintetizar:



Mi propio recorrido:
una manera, no siempre satisfactoria,
de cómo lidiar con todo esto:
Arte/Academia/Enseñaje/Disfrute

asconsista en “hacer imagen”.

Sólo encuentro definiciones por la negativa.

Enseñar a pintar: Cierta incomodidad en la frase, dificultad para decirlo, definirlo, ¿Qué es hoy pintar bien?⁵ Cierta incomodidad en la

Mi pregunta fundante fue, y es desde hace más de treinta años: ¿cómo enseñar a “pintar” sin imponer mandatos?? ni desde la violencia de la imposición de una verdad, ni tampoco y mucho menos, desde la seducción idólatra?? Retomando mi “toma de posición” (Anguio, 2015)

Si creemos que “como lo expresa Micheaux, el poeta francés: «el artista es aquel que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar rastros»”² entiendo la enseñanza de la pintura como un intento de descifrar, de construir, de consolidar rastros del autor, fortalecer esa resistencia, colaborar en la tarea de la no homogenización, la no disolución en la transparencia³, la no licuificación⁴ aunque ésta, paradójicamente, hoy en cierto modo también

práctica, dificultad para lograrlo, ¿Cómo enseñar, qué enseñar cuando ya no quedan (afortunadamente) parámetros en pie?

Paradójicamente, ante la hipertrofia de la imagen, intento enseñar a construirlas para exorcizarla, desenmascararla para poder volver a ser sus dueños.

Los grandes ya han explicado su valor para nuestra cultura, y simultáneamente a su crecimiento exponencial, crece la intención de los jóvenes por ser productores.

Más imágenes para ver, más gentes queriendo hacerlas, más difícil... Doble registro: imagen veneno, demonizada por apocalípticos⁶, consumida por todos. Imagen remedio, la propia lograda como fuerza de subjetivación, de fortalecimiento del yo⁷. Una única certeza: encontrar la propia imagen resulta liberador, hemos de dejar nuestra huella.

El momento actual, caracterizado por la convalidación generalizada de producción⁸ implica, simultáneamente, la beneficiosa posibilidad de la expresión propia tanto como la obturante, por apabullante, multiplicidad de caminos disponibles.

El desarrollo de las tecnologías de la imagen y de la producción estética se erigen en uno de los patrones básicos de nuestro contacto con lo real⁹, por lo tanto la ampliación del dominio de las imágenes solicita de un sistema conceptual apto para su interpretación y transmisión de sentido más allá de las lecturas individuales o los grandes sistemas universales de interpretación y para construirlo es necesario reconocer los diversos órdenes de factores que constituyen los frenos que hasta hoy dificultaron la enseñanza de lo visual en un grado de amplitud tal que permitiera producir y analizar imágenes correspondientes a cualquiera

² Baudrillard J. , *El complot del arte*, 2005, pag.26

³ Baudrillard J. , *La transparencia del mal*

⁴ Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, 2007

⁵ Siguiendo a Lyotard J. F. (1976): “El saber en general no se reduce a la ciencia, ni siquiera al conocimiento. El conocimiento sería el conjunto de los enunciados que denotan o describen objetos. con exclusión de todos los demás enunciados, y susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos... Pero con el término saber no se comprende solamente, ni mucho menos, un conjunto de enunciados denotativos, se mezclan en él las ideas de saber-hacer, de saber-vivir, de saber-oír, etc. Se trata entonces de unas competencias que exceden la determinación y la aplicación del único criterio de verdad, y que comprenden a los criterios de eficiencia (cualificación técnica), de justicia y/o de dicha (sabiduría ética), de belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual), etc. Tomado así, el saber es lo que hace a cada uno capaz de emitir «buenos» enunciados denotativos, y tam-

bién «buenos» enunciados prescriptivos. «buenos» enunciados valorativos... No consiste en una competencia que se refiera a tal tipo de enunciados, por ejemplo cognitivos. con exclusión de los otros. Permite al contrario «buenas» actuaciones con respecto a varios objetos del discurso: conocer, decidir, valorar, transformar...”

⁶ Eco, *Apocalípticos e integrados*, 1968

⁷ “Es no guardar ningún secreto. Hablar, hablar, comunicar incansablemente. Esa es la violencia más profunda de la imagen. Es una violencia penetrante que afecta al ser particular, a su secreto.” (Baudrillard, 2005, pág. 50).

⁸ Danto, 2002

⁹ Baudrillard, 1994

de los estatutos que estas adquieren¹⁰ independientemente de las jerarquizaciones efectuadas por el Campo¹¹.

Para eso considero imprescindible referirme aquí a las contribuciones de algunos pensadores¹² fundamentales:

Gregory Bateson: Su trabajo se interseca con muchos campos intelectuales y culmina con la noción de Sistema. Esta implica un predominio del todo sobre las partes, es decir, en nuestro caso de las relaciones interpersonales sobre el individuo. Un sistema se considera complejo cuando en él operan una gran cantidad de variables difícilmente predecibles.

Para Bateson, la mente, el espíritu, el pensamiento, la comunicación, se conjugan con la dimensión externa del cuerpo para construir la realidad individual de cada sujeto; las personas gracias a su facultad de lenguaje, llegan a crear realidades de significado: por medio de interacciones, conductas y creencias.

Entre sus Metáforas¹³ hay dos particularmente que quiero mencionar: “Cuánto es lo que sabes?” donde habla de que el conocimiento es algo que se construye por una articulación de fragmento, aquí pienso en la postura donde el profesor es el que sabe y el alumno que no sabe, y en la necesidad de una circulación de saber¹⁴ y en “Sobre los juegos y el ser serios” donde desarrolla el tema del juego como una relación donde se plantean reglas de común acuerdo y mutuamente respetadas y en relación con el tema de la lógica y el Clisé, es decir la necesidad de ser suficientemente crítico y lógico en el razonamiento, pero no al punto de una lógica que impida la disrupción, ya que nosotros nos estamos ocupando específicamente de disrupciones.¹⁵ Gregory Bateson, pasó la barrera de la educación y la cibernética y la ecología, construyendo un pensamiento particular que influyó en Gilles Deleuze¹⁶.

El pensamiento de Deleuze (estoy reduciendo aquí a un solo ejemplo su influencia en mi trabajo que pretendo rizomático -si se me

¹⁰ Jakobson, 1985

¹¹ Bourdieu, 1990

¹² A los que me acerqué durante mi tránsito teórico en el Grupo de Estudios coordinado por Oscar Traversa.

¹³ En (Bateson, 1998) son unos “diálogos” sobre la comunicación con su hija.

¹⁴ Idem anterior pag.47 y ss.

¹⁵ Idem anterior pag.41 y ss.

¹⁶ Véase entre otros (Castilla Cerezo, 2014)

permite-) analiza el problema del cliché desde Bateson aplicado a la pintura: sostiene que el pintor nunca tiene horror vacui, pánico de la



“hoja en blanco”, la tela en blanco. En realidad, el pintor lo que tiene que hacer es sacar de esa tela en blanco todos los pinceles, todas las imágenes que vio, toda lo que conoció, para dejar sólo lo que él mire: ” Y lo que hay de catastrófico es que apenas un pintor ha encontrado algo, se vuelve un cliché. Y hoy en día a toda velocidad. Existe una producción, una reproducción al infinito del cliché que hace que el consumo sea extremadamente rápido. ¡Lucha contra el cliché! Ese es, creo, el grito de guerra del pintor”¹⁷.

No atenderlo como problema genera la pasividad del docente que puede resultar tentado por la mal llamada “libertad de expresión” dejando al alumn@ solo y a su suerte frente a la infinita e inconmensurable cantidad de posibilidades abiertas. Mi trabajo



tiene por eje explorar problemas relacionados a la praxis en la enseñanza de las artes visuales, especialmente los vinculados con la crisis de los paradigmas pedagógicos¹⁸. Para ello, he elaborado, realizado, cotejado y documentado experiencias individuales y grupales de Taller, que incluyen procedimientos introspectivos guiados, experiencias grupales, encuestas abiertas y cerradas, matrices de análisis icónicos, caldeamientos específicos, experiencias de evaluación y auto-

toevaluación y otros. En este marco estudié la correspondencia en la

¹⁷ (Deleuze, *La Pintura, el concepto de diagrama*, 2007) Confieso, al leerlo por primera vez sentí que Deleuze había espiado dentro de mi cabeza.

¹⁸ Marin Viadel, 1997

Por último quiero remarcar que estamos hoy aquí porque pretendemos mejorar la práctica y los procesos constitutivos del hecho artístico en circunstancias concretas, en el marco de un seguimiento docente atento, buscando establecer vínculos efectivos entre teoría y práctica y expandiendo el campo de la enseñanza a partir de un enriquecimiento sustentado en la investigación, comprendiendo la especificidad de los lenguajes y también sus múltiples conexiones. Es un honor para mí compartir el espacio y las intenciones, Muchas gracias!

Bibliografía

- ANGUIO, M. B. (2015). Herramientas de taller. *Tesis Doctoral*. La Plata, Argentina: UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/48535>
- BATESON, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Lohlé-Lumen.
- BAUDRILLARD, J. (2005). *El complot del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BAUDRILLARD, J. *La transparencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BAUMAN, Z. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- BOURDIEU, P. (1990). “¿Quién crea a los creadores?”, En “*Sociología y cultura*”. D.F. Buenos Aires: Grijalbo.
- DELEUZE, G. (2002). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, G. (2007). *La Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- ECO, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: lumen.
- FOUCAULT, M. ((1967) 1985). *Las Palabras y las Cosas*. Una Arqueología de las Ciencias Humanas. Barcelona: (Gallimard) Planeta-Agostini.
- LEVI Strauss, C. (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires: EUDEBA.
- LEVI Strauss, C. (1971). *Arte, lenguaje y etnología*. México: Siglo XXI Editores.
- LEVI Strauss, C. (1972). *Tristes Trópicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- LYOTARD. (1979). *Discurso/Figura*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- LYOTARD, J. F. (1976). *La condición posmoderna*. Madrid: Editorial Cátedra.

Autocrítica en diálogo

MÓNICA GUDEMOS*
Facultad de Artes, CePIA, SeCyT, UNC

* Doctora en Geografía e Historia (Antropología Americana). Universidad Complutense de Madrid. Antropóloga y musicóloga argentina especialista en Etno-Arqueomusicología Andina. Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina). Coordinadora del Área de Investigación del Centro de Producción e Investigación en Artes (FA, UNC).

El pre-texto

Los encuentros académicos, cuando priorizan discusiones abiertas en torno a propuestas concretas de socialización del conocimiento por parte de actores comprometidos con la formación de RRHH, son siempre positivos y se constituyen por su propia dinámica en espacios naturales de diálogo. Espacios fértiles que las Universidades Públicas de nuestro país, involucradas en una decisión cultural e histórico-social de responsabilidad macroregional, han ido incorporando en sus diferentes áreas de estudio, promoviendo una profunda actualización de los procesos de enseñanza. Esta dinámica instaló la autocrítica como un saludable recurso aplicable a todos los niveles y, como tal, utilizado como punto de partida en la proyección de la mayoría de las estructuras de cambio institucional (Rocca et al. 2018; Henríquez Guajardo 2018; Meneghel et al. 2018; Agudelo 2017; Cecchi et al. 2013).

Las Primeras Jornadas de Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Villa María, organizadas por el Instituto Académico

Pedagógico de Ciencias Humanas, promovieron debates a partir de líneas de trabajo que, en sí mismas, constituyeron verdaderas «bisagras» de sentido epistemológico. Asimismo, se impuso por lógica decantación la autocrítica sobre operatividades metodológicas, su aplicación y sentido social; sobre las estrategias de vinculación institucional, los recursos de gestión y los imaginarios creados en torno a los «adentro» y «afuera» de la dinámica académica, como si en ellos los actores sociales no fueran muchas veces los mismos. Las discusiones no tardaron en focalizarse [no siempre, afortunadamente, con el mismo «sistema de reconocimiento de escena», si me permiten una terminología de la técnica fotográfica] en la tan anacrónica como vigente articulación en nuestros discursos entre ciencia y arte, producción e investigación, y sobre los incisivos enunciados formulados desde las actuales perspectivas descoloniales ante las universalidades emergentes de pretendidas hegemonías y globalizaciones.

En este contexto situacional, creí oportuno retomar algunas de las discusiones que se dieron en este evento, deteniéndome en aquellos puntos que de una u otra forma están siempre presentes en nuestros diálogos cotidianos. Precisamente y apelando a esa dinámica coloquial de lo cotidiano, con este ensayo me inserto nuevamente en el debate sin ánimo de concluir con respecto a problemáticas comunes, pero sí de involucrarme desde la experiencia compartida en las Jornadas.

El riesgo de no interpelar desde nuestras prácticas artísticas¹ Cuando en un determinado proceso de producción de conocimiento las estrategias de fundamentación se prevén a partir de estratificaciones conceptuales sostenidas por presupuestos no interpelados, se transforman por su propia univocidad en verdaderas estructuras dogmáticas que operan más como argumentación retórica de persuasión que como una apertura de actualización epistemológica. Estructuras que a veces

¹ Asumo aquí el concepto de prácticas artísticas según Salit (2017: 109): “En primer lugar, incorporarle el plural y aludir a *prácticas*, para dar cuenta de la multiplicidad, de la diversidad. En segundo término, reconocer el carácter de práctica social de las mismas, esto es, prácticas históricamente determinadas, generadas en un tiempo y en un espacio concreto y, por ello sólo comprensibles en el marco del contexto del cual forman parte. Prácticas que exceden el límite de lo individual pero que son significadas de modo singular por quienes participan en ellas, quienes a su vez comparten formas de percibir y actuar, representaciones, reglas, códigos, habitus, esquemas conceptuales; es decir prácticas que involucran creencias, intenciones y relaciones interpersonales”.

nos sorprenden en el desarrollo de nuestras propias investigaciones al constatar metodológicamente su inutilidad operativa y es recién, entonces, cuando cuestionamos los avances procesuales de nuestro trabajo y «nos cuestionamos» reflexivamente aquellas convenciones que solemos asumir sin mayores previsiones.

Lo que sucede es que cuando, literalmente, «ponemos el cuerpo» a nuestras premisas, esto es las comprometemos emocionalmente y las permeamos con la cuota de inconsciencia que nuestra racionalidad corporeizada exige (Lakoff y Johnson 1986; Fauconnier y Turner 2002; Brunsteins 2008), reflexionamos en consecuencia, reflejándonos conceptual y perceptualmente en nuestra manera de pensar, construir/de-construir y definir en pertinencia la naturaleza de nuestro aporte en el abordaje de un determinado objeto de estudio. Cuando esto pasa, las metáforas, aquellos desplazamientos de nuestros mecanismos cognitivos que nos permiten sentir y conceptualizar el mundo (Brunsteins 2008: 77), dejan expuestas tales convenciones, visibilizándolas en su incoherencia, en su «ajenidad» cuando las forzamos a interactuar con el medio en el que «encarnamos» nuestra acción racional y sensitiva.

Con la expresión «poner el cuerpo», si bien literal, no me refiero sólo a acciones como las de Flavio da Carvalho sumergiéndose en la procesión del Corpus Christi de 1933 e instalando preguntas en torno a los impulsos inconscientes y los tabúes sociales, o las de Artur Barrio deambulando por las calles de Río de Janeiro en 1970, arrojando su propio cuerpo a un itinerario tan aleatorio como arriesgado (Lucero 2018); o las de Deodoro Roca con sus amigos vistiendo con *déshabillés* las estatuas de nuestra ciudad en la madrugada del 25 Octubre de 1940 en contra de la censura a Ernesto Soneira por sus Bañistas (Di Rienzo 2012; Roca, en Oliva 2018), o las de las «chicas del chanco y el corpiño» en el mismo escenario geográfico a mediados de los '90, que terminó con la detención del «chanco» y su posterior liberación (Roca, en Oliva 2018). Experiencias que, sin duda, generaron un «giro corporal» (Pelinski 2005) en la manera de pensar el arte y pensarse «en» el arte a partir de la disrupción. Me refiero, también, a esas metáforas que se construyen en las dinámicas de nuestra imaginación, plenas de corporalidad e inconsciencia, las que nos descubren los estratos de inconsistencia que «habitan» nuestros procesos de investigación, cuando no les permiten proyectarse en el juego de lo posible, al decir de

Jacob². Por ello constituyen, tal vez, el principal recurso metodológico para interpelar la materialidad conceptual de los «dispositivos» cognitivos articulados en nuestras performances de indagación. Asimismo, nos ayudan a superar, pese a la tenaz resistencia que a veces oponemos en nuestras discursividades, la heredada política decimonónica de «administración del conocimiento» en Ciencias y Artes. Una política que fragmentó la visión de la cultura, a partir de las prácticas cognitivas específicas de una misma realidad, prácticamente en dos culturas (Bustos Guadaño 2014), como si las leyes de la lógica fueran ajenas a la «atracción de los cuerpos» y el sujeto que las analiza y las manipula como recursos especulativos fuera inmune a las emociones que emergen de la excitación de su propia imaginación.

Las miradas heredadas por la historia de nuestra contemporaneidad

En la contemporaneidad en la que construimos discursivamente nuestras propuestas de indagación, los sistemas metafóricos (Bustos Guadaño 2010: 259) que emergen en su dimensión inferencial «incorporados» en nuestros estilos analíticos³ nos permiten observar que algunas de las convenciones, desde las que ponemos en perspectiva las líneas teóricas que proyectamos, se instalaron culturalmente en su tiempo no precisamente por un consenso de actualización, sino por políticas de «administración del dato» en la socialización disciplinar del conocimiento, que no es lo mismo. Políticas claramente observadas, por ejemplo, en la importancia que los museos tuvieron en la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX como estructuras político-institucionales «educadoras de la mirada» a través de la emergencia de un lenguaje visual, de la presentación/re-presentación pública de las ciencias y las artes y un aprendizaje articulado y avalado, cuando no acreditado, desde las prácticas disciplinares instituidas, por

² Me refiero aquí al biólogo francés Françoise Jacob (Premio Nobel de Medicina) y su libro *El juego de lo posible*: “Si no queremos vivir en un mundo invadido por un modelo único de vida, por una sola cultura tecnológica y de lenguaje obtuso, es necesario tener mucho cuidado y usar de una mejor manera la imaginación” (2005: 95).

³ Constituidos, por cierto, por andamiajes de relatos históricos. Al respecto, véase Lorenzo (2010) cuando analiza la concepción de estilo que Enrique Wölfflin justifica en *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*.

cierto, por una Academia consecuente (Rudwick 1976; Podgorny y Lopes 2008; Giordano 2008; Rieber 2013).

A propósito, esto me recuerda la crítica que el artista plástico peruano Fernando Bryce formuló en su instalación *Visión de la pintura occidental* (2002), una de las más contundentes “sobre la precariedad del sistema de arte en el Perú, así como la ambivalente relación del medio local con la gran tradición de la pintura europea y con la categoría misma de lo artístico” (Cartilla de difusión del MALI⁴, octubre de 2011). Una precariedad que no dejé de reconocer autocriticamente en nuestro propio sistema de «consumo in/formativo». Con esta instalación Bryce evocó desde la ironía y el análisis mimético que caracterizan su modo de «dejar expuestos» los oficialismos que subyacen en la construcción de la memoria histórica, el repertorio de copias con el que a partir de 1951 Alejandro Miró Quesada Garland (entonces catedrático de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima) construyó el relato sobre arte occidental para la creación del Museo de Reproducciones Pictóricas, siguiendo fuertes tradiciones como las que casi un siglo antes guiaron la creación del Museo Metropolitano de Artes de New York⁵.

Andrea Giunta (2014: 29-30) observa al respecto que

la obra es perfecta para analizar la constitución del canon en el arte occidental y para volver elocuentes las tramas del colonialismo que organizan las imágenes. Una galería de copias de las grandes obras, aquellas diseminadas por los museos del mundo, generalmente europeos, en algunos pocos casos norteamericanos, nunca latinoamericanos, que conforman la idea de pintura, de arte, que es, por supuesto, occidental.

Me pregunto si esta mirada, en Córdoba, pese a los esfuerzos que se gestionan y gestionamos desde los mundos que habitamos y definimos con nuestras prácticas artísticas, aún no se ha independizado de las prerrogativas hegemónicas que determinan las pautas de otredad [de construcción conceptual de «lo otro» y «del otro» en nuestros

⁴ Museo de Arte de Lima, con motivo de la exposición Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna a cargo de las curadoras Natalia Majluf y Tatiana Cuevas.

⁵ “New York’s Metropolitan Museum of Art, for instance, began as a museum of reproductions designed to elevate the taste of the working class, and the names of important donors inscribed in gold on its walls show the changing ethnicities and identities of its supporters over time” (Karp y Kratz 2015: 279).

imaginarios de alteridades] que todavía siguen orientando los procesos de su educación. Me pregunto si aún continuamos proyectando nuestras gestiones a partir de construcciones discursivas de una regionalización inscrita en un imaginario de América «Latina» a la deriva entre las “nociones de Oriente y Occidente, Norte y Sur, y las categorías jerárquicas de Primer, Segundo, Tercer y Cuarto Mundo (este último, acuñado para ubicar a los pueblos indígenas del continente americano, Nueva Zelanda y Australia)” (Mignolo 2007: 15) y que, aun estando por convenciones geopolíticas en ese Occidente tan relativo como ficticio, ese imaginario no deja de considerarse discursivamente en y desde su carácter periférico (ibid. pág. 20). El problema es que lo catalogado como periférico, al igual que lo catalogado como global, corre el riesgo de archivarse en el rubro «objeto cultural no identificado», al decir de García Canclini⁶.

Ahora bien, llegado este punto y antes de continuar, ¿de qué hablamos cuando nos referimos en la cotidianeidad de nuestros espacios de arte a «lo colonial»? ¿es otra catalogación archivada en el rubro «objeto cultural no identificado»? A propósito y utilizando una expresión de Mignolo, ¿cómo modelamos nuestras subjetividades en la necesidad de desprendernos de una matriz colonial del pensamiento? Veamos.

De Periferias, Fronteras y Colonialismos

Creo que en nuestra contemporaneidad seguimos en cierto modo «mirándonos» con los ojos de la modernidad y «reflejándonos» en ellos. Por eso nos cuesta a veces apropiarnos en nuestros mundos del arte de las productivas inestabilidades que poseen las fronteras des-disciplinadas o in-disciplinadas (Mignolo y Carballo 2014: 20) surgidas de nuestro enfrentamiento dialéctico con las tracciones hegemónicas del «pensar en la periferia», que no es lo mismo que pensar y pensarse en y desde la frontera.

Las periferias necesitan medianeras claras por las cuales constituirse, aunque su propia naturaleza sea tan ambigua como improductiva. Las fronteras en cambio, al ser «zonas no cartografiadas» (Weinrichter 2004), se retroalimentan en la revisión conceptual que generan las imprevisibles líneas de fuga de sus continuos desplazamientos. En las

⁶ Resultan aquí oportunamente interesantes las observaciones que al respecto realizan Karp y Kratz (2006: 6) en el prefacio de *Museum Frictions*.

periferias de las miradas heredadas podemos construir y comprender discursos [en el sentido de comunicación]⁷ a partir de diferentes procesos inferenciales de abstracciones consensuadas y convenidas previamente en el marco de un «sentido común de transferencia». Un sentido común que se formó [y, posiblemente, aún lo haga] en un repertorio de reproducciones o copias de esquemas perceptuales⁸ con carga teórica no siempre actualizada.

Habitar cognitivamente en las fronteras que nuestra acción construye por una «voluntad de desprendimiento» de esos sistemas de reproducciones requiere, en cambio, interactuar, corporizar nuestra racionalidad y experimentar con ella, conscientes de que las disrupciones que emergen nos interpelarán siempre desde la opción de cambio. Esto, sin duda, nos expone al riesgo que conlleva construir nuevas miradas soportando el “peso de nuestro propio universo cultural como investigadores, de nuestros conocimientos procedentes tanto del sentido común de la sociedad hegemónica de la que formamos parte como de la formación disciplinar que poseemos” (Reyero 2010: 81). Pero, como refería el antropólogo argentino Carlos Herrán en sus seminarios, ese «propio universo cultural» es lo que tenemos para comenzar a generar nuestras líneas de indagación y apertura conceptual, desconocerlo es poco práctico, no actualizarlo y adecuarlo en perspectiva no sólo es menos práctico aún, sino ingenuo de nuestra parte.

Por ello, para mí, «lo colonial» o «lo descolonial» radica en la actitud con la que nos posicionamos en el planteo de nuestras producciones/investigaciones artísticas. O seguimos transfiriendo las líneas constitutivas de lo canónico en espacios conceptuales de reproducción, o corremos el riesgo de la zozobra ante los embates críticos disciplinares, in-disciplinándonos para habitar en espacios fronterizos de los cuales proyectarnos en procura de nuevos campos de conocimiento y re-conocimiento. Ahora bien, si esa actitud requiere de una «opción descolonial» o un «giro descolonial» según el soporte conceptual de Mignolo (Mignolo y Carballo 2014), seguiría, según mi opinión, partiendo [y dependiendo] del concepto de «lo colonial» para situarse por oposición, fricción o deconstrucción. Por eso acuerdo con Pelinski (2005) en su propuesta de abordar la investigación musical [artística]

⁷ Véase “Genres, registers, and contexts of discourse” de A. Grimshaw (2003)

⁸ Véase Giunta (2014)

desde un «giro corporal» que desplace, reconduzca el eje de reflexión a las dinámicas perceptuales y procesuales de las prácticas artísticas.

Con esto no pretendo caer, ni mucho menos, en un determinismo fenomenológico. Si bien creo que es necesario ser-en-el-mundo como propone Merleau-Ponty y «estar» en él con todo lo que ello implica para conocernos por interacción, también creo que no es condición suficiente para re-conocernos conceptualmente a partir de nuestra percepción, de la intransferible originalidad de emocionarnos por nuestra propia inconsciencia. En efecto, ese proceso cognitivo tan profundo como creativo orientado desde el «ir haciendo», el «ir deviniendo» experimental y experiencial de nuestras prácticas no reniega en absoluto de la responsabilidad de definir nuestros marcos conceptuales. Es más, necesita de ellos para fundamentar los niveles de independencia con la que nuestro posicionamiento plantea un abordaje epistemológico, desplazándolo a la inestabilidad de la frontera. Como concluye Gende (2016: 109), “un asunto es descubrir que hemos sido creativos, quizá sin saberlo; otra, considero más importante, es descubrir que aún podemos serlo, y que para ello deberemos entrar en conflicto con lo ya sabido”. Esto, en cierto modo y citando a Mignolo (Mignolo y Carballo 2014: 27), significa asumir la tarea de Sísifo con respecto a la pesada herencia del pensamiento que nos legaron Descartes y Kant; una tarea que exige tener claro no sólo «lo ya sabido», sino cómo y con qué recursos lo interpelaremos. Pienso que si no desplazamos las coordenadas de nuestros abordajes hacia fronteras epistemológicas desde las que podamos, en perspectiva, interpelar lo establecido, lo ya sabido (aunque el esfuerzo sea tan intenso e indefinido como el de Sísifo), seguiremos en las ficticias periferias de los espacios de reproducción.

La disrupción artística y el diálogo con la tradición

Entonces, ¿qué presente disruptivo, qué frontera generamos desde nuestras prácticas artísticas frente a la hegemónica genealogía del arte contemporáneo?

En este punto creo conveniente insistir en la necesidad de incidir en nuestras políticas de producción e investigación artísticas a partir de un posicionamiento en los lugares de crisis, de desvíos (Tartás Ruiz y

Guridi García 2013: 228), tan heterotópicos⁹ e inquietantes en su estado de tensión, “debido sobre todo a la confrontación de las narrativas que los rodean” (García Alonso 2014: 348), como colisionantes de las sedimentaciones culturales de nuestras discursividades. Heterotópicos y colisionantes en el sentido en que Sergéi Eisenstein pensó los dispositivos de «montaje» (Sánchez Biosca 1991) y en el que Didi-Huberman (en Romero 2007: 19) analiza el replanteamiento de “la historia en términos de estallido y reconstrucción” que el polifacético director de cine propuso, al igual que Kulechov y Brecht, entre otros. Un proceso que él llama “conocimiento por el montaje”¹⁰; un proceso de construcción de la historia como un «archivo» “que no puede organizarse como un puro y simple relato, puesto que es algo fatalmente más complejo” (ibid.)

Al respecto y sólo desde el ejercicio práctico de analizar técnicas y estilos compositivos de la segunda mitad del siglo XX, pienso en las colisiones que Luigi Nono produjo en la década de los '80 con las heterotopías planteadas por sus procesos experimentales en el Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung des Südwestfunks, de Friburgo. En su *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1981-1985)¹¹ el compositor veneciano planteaba lo que en palabras de Edmond Jabès, era una verdadera «tragedia del naufragio», en la que instaba sumergirse “no para aprender lo que se ignora sino, por el contrario, para desaprender, para no ser

⁹ Conceptualmente asumo aquí la *heterotopía* (planteada por Foucault, inspirado en la desconcertante erudición de Jorge Luis Borges) a partir de la comprensión de Didi-Huberman: “La heterotopía plantea máquinas de imaginación que crean espacios de ilusión, denunciando además el espacio real como aún más ilusorio” (Didi-Huberman 2010; Tartás Ruiz y Guridi García 2013: 228).

¹⁰ Yo lo llamaría también «conocimiento por el des-montaje» en el sentido desestructurante de sus configuraciones de sentido.

¹¹ “Prometeo de Luigi Nono no es una ópera [en el sentido de acción escénica]. No hay escenario, ni personajes, ni personas actuantes y tampoco, en sentido estricto, se cuenta una historia. Las secciones individuales no se suceden necesariamente unas a otras en forma lógica; sus respectivos fundamentos – dispersos fragmentos de la historia cultural de Occidente – apenas pueden ser decodificados por la escucha. De hecho constituyen la base constructiva indispensable de la obra, pero son sólo una subliminal, desconcertante parte de su mensaje. La renuncia de Nono a lo óptico, lo teatral, la cita o los elementos narrativos, es sin embargo programática. No se trata de una historia, sino de la historia de la humanidad. Pero ella no puede ser contada o citada, sino reflejada en extremos, en contradicciones, fragmentos, superposiciones, expansiones y ambigüedades en la música” (Lydia Jeschke 2007: 10; traducción del alemán de la autora)

más que la escucha del infinito donde zozobramos” (Jabès, citado por Sotelo 1997: 28). Esto es, zozobrar desde ese voluntario «exilio en el desierto»¹², al que se parte cuando se ofrece resistencia a una cultura atravesada esencialmente por la imagen y el símbolo, para promover una lectura crítica ante las formas hegemónicas de la cultura contemporánea (Foster 2007). Massimo Cacciari, Edna Politi, Michel Cassè, Renzo Piano, György Kurtág compartieron con Nono y otros, ese desierto, develando los espacios posibles que el hombre habita y que habitan en el hombre.

En Córdoba, estas improntas de colisión ya se habían configurado tiempo atrás en la búsqueda de nuevas categorías estéticas, como las promovidas por las experimentaciones de un grupo de compositores cordobeses en el Centro de Música Experimental de Universidad Nacional de Córdoba (1965). Oscar Bazán, Graciela Castillo y Horacio Vaggione, entre otros (Dal Farra 2004: 4), sondeaban con medios electroacústicos nuevas estructuras del discurso, profundizando en las cualidades perceptuales de las convenciones culturales de tiempo y espacio en música y generando un interesante espacio de debate des-disciplinar en su convocatoria. Entre los artistas plásticos, un cuarto de siglo antes, “la incidencia de los debates sobre autonomía y heteronomía del arte que en esos años [‘40] tensionaron a las prácticas artísticas y culturales de Latinoamérica” (Alderete y Rocca 2015: 95), generaron disrupciones que no sólo implicaron discusiones artísticas, sino también y particularmente político-culturales. Tras la «movida» de aquellos que vinculados a la A.P.E.¹³ se transformaron por su «oficio» en los eslabones de cambio, difícilmente el arte pudo ser comprendido en nuestra ciudad al margen de los acontecimientos sociales (Zeller 2009; Alderete y Rocca 2015)¹⁴. Ellos fueron parte de esos «intelectuales orgánicos», al decir de Gramsci, que sintieron la honda inquietud del

¹² Aludo al «desierto» de Jabès, el ámbito “privilegiado de ese escuchar, pero es también el lugar de la no-imagen, del espejismo que nos muestra la insustancialidad de toda imagen; es, en cambio, el lugar habitado por voces –spiritus, pneuma– que ninguna imagen puede fijar, bloquear, comprender” (Foster 2007: 104). Véase, también, Deco (2014).

¹³ Asociación de Pintores y Escultores.

¹⁴ No olvidemos que posteriormente en Argentina “el existencialismo de Sartre tuvo gran repercusión entre los jóvenes, enfatizando la noción de «compromiso», una formulación teórica que permitía una doble posibilidad, ser partícipe de una coyuntura política y social sin aislarse del horizonte intelectual” (Lucero 2011: 146).

momento que les tocó vivir, sin eludir la responsabilidad que les cupo como actores en el drama social en el que nadie podía ser espectador indiferente. Precisamente por ello, fueron quienes se posicionaron con mayor fuerza en los espacios de interlocución con la tradición académica y fueron sus mayores interpeladores.

A propósito, en música y continuando con Luigi Nono, me resulta interesante cómo este compositor partía “directamente de la observación del propio sonido; pero de un sonido liberado de la carga de formas preconcebidas, de un sonido abierto en cada instante a lo posible”, símbolo de aquello que él mismo llamó el «dominio de los infiniti possibili» (Sotelo 1997: 22-23). Nono consideraba importante mantener los vínculos con la tradición [una tradición replanteada, por cierto], para establecer dialécticamente a partir de ella la necesidad de renovación de los métodos compositivos (Moro Vanilla 2014: 7). Un posicionamiento asumido igualmente por otro compositor veneciano, Bruno Maderna. Quienes analizamos las resultantes artísticas de tal posicionamiento, comprendemos perfectamente la solidez conceptual del conocimiento técnico y estilístico que ambos compositores tenían de las diferentes corrientes de la tradición, de allí la pertinencia con que sus aportes la revisaron profundamente, enriqueciéndola... en su desmontaje.

Hoy no nos encontramos ya en aquella posición polémica que caracterizó en su mayor parte el producto intelectual del periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, y por tanto es fácil comprender que una nueva mentalidad y su extrinsecación en una nueva técnica no comporta necesariamente una negación de lo antiguo o de lo inmediatamente precedente. Al contrario, hoy estamos más que convencidos de que «natura non facit saltus» [la naturaleza no da saltos] y de que cada revolución del pensamiento y del sentir del hombre se lleva a cabo mediante lentas y profundas mutaciones en las cuales lo precedente se engloba ampliamente en lo siguiente y, la mayor parte de las veces, como replanteamiento, como intensificación de comprensión y juicio. (Bruno Maderna, citado en Moro Vanilla 2014: 7)¹⁵.

¹⁵ “Texto inédito de Maderna escrito entre 1953 y 1954, citado por Verzina y destinado probablemente a una lectura-conferencia de los Ferienkurse” (ibid.).

El «desierto en que se exiliaron» estaba lleno de múltiples posibles, de esos infiniti possibili de Nono, y supieron cuál de ellos profundizar. Un desierto pleno de «realidad» que, como Robert Musil (2012: 15) observa en su novela *El hombre sin atributos* (1930-1942), “es la que despierta las posibilidades; nada sería tan absurdo como negarlo. No obstante, en el total o en el promedio permanecerán siempre las mismas posibilidades y se repetirán hasta que venga uno al que las cosas reales no le interesen más que las imaginarias. Éste es el que da a las nuevas posibilidades su sentido y su fin y el que las inspira”.

Creo que la disrupción no implica necesariamente negación. Posicionarse en un espacio de desvío, de frontera, no significa partir de la generación de estatutos vacíos, sino de las posibilidades de cambio que nos ofrecen los existentes. Un seguro posicionamiento nos permite desplazar objetivamente nuestro campo de acción y reflexión, así como ajustar nuestro soporte conceptual y definir metodológicamente nuestra proyección de aporte.

De los estados de confort y el riesgo de las nuevas ortodoxias

Con todo, resulta paradójico que, aun sabiendo por el cotidiano ejercicio de nuestras propias «prácticas-crisis-críticas» artísticas que lo contemporáneo no implica necesariamente lo nuevo, optemos a menudo por dejar la inestable aridez de la zozobra y sus «crisis» para asistir al confort de las «prácticas-críticas» autorizadas por las univocidades pre-existentes. Aún tratamos, como diría Robert Musil, de justificar nuestras búsquedas [y justificarnos] a través de los consensuados significados de la realidad, antes que perdernos en la infinita búsqueda de lo posible.

Si no «incendiamos los velos» [aludiendo con esta expresión a Benjamin] de nuestros estados conceptuales de confort, seguiremos afincados en los lugares comunes que, de tan comunes, se abroquelaron como las «fachadas burguesas» que Brecht y Weill presentaron crudamente en *Die Dreigroschenoper*¹⁶. Sometiendo nuestros trabajos a la impunidad de la crítica conformista, difícilmente podamos aportar algo realmente nuevo, descolonizado de nuestras inseguridades e

¹⁶ La ópera de los tres centavos, estrenada en 1928 con Lotte Lenya en rol protagónico.

incapacidad de poner en llamas [metafóricamente hablando, claro] ciertos preconceptos en/de nuestras propias prácticas de investigación artística. Difícilmente podamos interpelar tales conceptos a fin de ver la naturaleza original de sus estructuras. Pero el hecho es que aún seguimos discutiendo sobre si cambiar la «escenografía» de nuestras perspectivas analíticas implicaría mayores riesgos que seguir sentados tras los cristales de las fachadas epistemológicas, viendo pasar los procesos de actualización y narrándolos como si fueran propios. Una discusión que no se comprende en la dinámica de nuestras propias prácticas artísticas cotidianas, en las que transgredimos todo portal estético conceptual que nos impida el paso, aun cuando nos cueste teorizar al respecto o no nos interese hacerlo.

Por supuesto, dicha discusión no es gratuita cuando se impone una reflexión y su transferencia cognitiva. No es sencillo cambiar los dispositivos de montaje y des-montaje en nuestros procesos de producción artística de conocimiento, más aún cuando nos hemos acostumbrado a trabajar en los marcos de una «crisis de la post-modernidad» globalizada, esto es, en un amplio espectro conceptual no siempre «identificado», al decir de García Canclini, en sus estrategias operativas y alcances epistemológicos. Esa «no identificación» fue dando paso a des-montajes que, sin las prevenciones de cada caso en particular, se fueron perdiendo en la insatisfacción de sus propias incongruencias. En efecto, al no considerarse profundamente en los procesos de producción/investigación el por qué de la emergencia de conflictos con respecto a las bases con las cuales se proyectaron los montajes metodológicos de los que se parte, las fundamentaciones de una enunciada revisión se constituyen en ortodoxias desprovistas de sentido. Por eso, si decidimos cambiar de dispositivos para poner en crisis nuestras perspectivas de abordaje y producir desde la heterotopía de la crisis misma, debemos prever las herramientas específicas con las que establecer los diálogos de pertinencia desde una interpelación crítica. Esto no significa controlar la crisis, asfixiándola con retórica epistemológica, sino potenciarla objetivamente, haciendo de ella no un «estado de situación» o un «estado de conocimiento» sino un «recurso de trabajo».

La crítica a nuestros textos

Esto nos conduce a otro cuestionamiento recurrente que se nos hace

cuando tratamos de encarar teóricamente nuestras experiencias reflexivas: la «cualidad» poco resolutive de nuestros discursos artísticos (Luca Chiantore, en López Cano y San Cristóbal Opazo 2014: 11). Ahora bien, que nuestras discursividades utilicen constantemente una terminología imaginativa y estén habitadas por las metáforas, analogías y corporalidades de oficio propias de nuestro «hacer arte» no significa que estén poco interesadas en concretar. Son parte de las estrategias de des-montaje con las que nuestras prácticas construyen sus poéticas fronteras. Al respecto, profundizando en los textos que se focalizan en la crítica de las estructuras explicativas y descriptivas en investigación/producción artística “tal como es entendida en el mundo académico” (ibid.), observo que no se trata de un problema de terminología lo que se cuestiona o pre-ocupa, sino qué y cómo se adapta al sistema; esto es, se pone en discusión si nuestras discursividades se formatizan a “los métodos y criterios de evaluación o las características y validez «científica» del conocimiento producido” (López Cano y San Cristóbal Opazo 2014: 15), o si las concebimos en función de los métodos y criterios de evaluación o las características y validez «artística» del conocimiento producido; o si sencillamente las despojamos de validaciones y metodologías homogeneizantes «tal como son entendidas en el mundo académico» y las liberamos en su originalidad, sin la condición sine qua non de adaptarlas para que sean autorizadas a dialogar y posicionarse como interpeladoras en la producción de conocimiento.

Cuando las discusiones llegan a este punto, resulta interesante observar, no obstante, cómo continúan imponiéndose en nuestros espacios del arte las míticas bifurcaciones planteadas por los «sistemas modelizantes» oficializados por las plataformas simbólicas de nuestra cultura. En investigación, las tradiciones epistemológicas condicionan la contemporaneidad de nuestras perspectivas analíticas, es cierto, y precisamente por ello en nuestro esfuerzo de Sísifo prestamos atención a los diferentes impactos teóricos que las actualizan. La pregunta es en qué medida somos conscientes que determinadas inercias rituales de esos sistemas modelizantes siguen vigentes en el sostenimiento del status quo de nuestras prácticas artísticas, cuestionándolas, como si éstas no formaran parte de la producción de conocimiento.

La necesidad de encontrarnos en el arte de gestionar/nos

A menudo en nuestros debates se instala la imposibilidad de investigar/producir sin los recursos económicos suficientes. Es cierto. Pero tal vez, para no inhabilitarnos en nuestro hacer, debamos instalar la discusión desde otro ángulo. Todo buen proyecto avanza con RRHH, no necesariamente con recursos financieros. No soy idealista. No. Pero si como RRHH no estamos formados para gestionar/nos en nuestras realidades de posibilidad y necesidad, todo otro recurso será en vano. Allí es donde creo que debemos ser creativos e insistir institucionalmente, gestionando nuestros espacios de arte para la formación de RRHH [nuestra formación como comunidad no sólo académica] y socializando nuestras propuestas creativas en un marco de diálogo inclusivo con el medio (Ramírez Gallegos 2018; Guarda y Sosa 2018; Cecchi et al. 2013; Torres 2009). Pienso que es en esa formación donde nuestras gestiones deben objetivarse en sus exigencias para con la gestión del Estado [en sus diferentes articulaciones de poder político-administrativo y gestión cultural], para que no sean despojadas del sentido social de derecho a un futuro de equidad en el acceso al conocimiento por el arte. Como autocrítica al respecto, coincido aquí con los «diagnósticos» enumerados por Carina Cagnolo, quien retoma en los debates la endogamia de las academias de formación en nuestra ciudad. Si bien, reconoce Cagnolo (2014: 25), éstas “son parte consustancial de las dinámicas del campo y del juego de intereses propio del mismo, tenemos la impresión de que, en cuanto a estructura institucional, están algo retiradas de las dinámicas más inmediatas del medio, instaladas en sus propios intereses y problemáticas coyunturales. Esto incluye el riesgo de tender a ser reproductoras de conocimientos desactualizados”. Asimismo, observa que, no obstante el importante crecimiento “en materia de construcción de museos” [considero también en este sentido los teatros, galerías, salas de proyección cinematográficas, centros de formación y producción, etc.] éste no se acompaña con políticas culturales adecuadas, de “«edificación» con carácter estructural, por parte de las administraciones del Estado” (ibid.)¹⁷. Finalmente, coincido también con ella cuando considera la investigación artística una “potencia enorme” para abrir líneas de indagación histórico-social

para el estudio de los estados del campo y sus dinámicas y cómo las academias formadoras se comprenden en ellas. En síntesis, una potencia enorme para sostener la importancia del arte [en la diversidad de sus prácticas y espacios habitados] en la producción de conocimiento. Si algo observamos en nuestro cotidiano «habitar los espacios del arte» como docentes, investigadores y productores artísticos es que toda gestión se debilita en las individualidades y se fortalece en las causas comunes. Decirlo así suena a cliché, pero empoderarse en y desde una causa común nos exige posicionarnos en un proceso de reorientación de nuestras acciones (Torres 2009). Acciones direccionadas en las que tengamos conciencia recíproca de inclusión y de socialización de nuestras intenciones, interacciones y hacer concreto (Salit 2017: 109). Sabemos que aún tenemos deudas que saldar y desafíos que afrontar en el marco de las nuevas agendas educativas. Además, como Inés Dussel (2015: 66) observa, “el trabajo docente [al que sumo el de investigador y productor artístico] se define en la tensión entre las vicisitudes del empleo público, la precarización de recursos, el poder sindical y los dilemas de la profesión de enseñante”. Pero precisamente en este estado de tensión, “se juega la posibilidad de repensar la educación pública en la región” (ibid.). Tenemos, entonces, problemáticas que resolver en conjunto y la posibilidad de hacerlo. Seamos creativos y sigamos abriendo espacios de encuentro.

¹⁷ Véase, también, Fukelman (2014).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUDELO, Alix (2017). Propuesta de un plan de formación y desarrollo profesional del profesorado de la UPEL-IPC en el ámbito de la transformación universitaria. *Educación Superior y Sociedad* 19, pp. 213-238.
- ALDERETE, Ana Sol y María Cristina Rocca (2015). La figuración de síntesis en la plástica moderna de Córdoba. El caso de Horacio Álvarez lector de Romero Brest. *Caiana* 7, pp. 95-105.
- BRUNSTEINS, Patricia (2008). Atribución mental y racionalidad corporizada. *Epistemología e Historia de la Ciencia* 14, pp. 76-81.
- BUSTOS Guadaño, Eduardo de (2014). Literatura y cognición en el contexto de las nuevas humanidades: la función de la teoría cognitiva de la metáfora. *Forma y Función* 27 (1), pp. 89-107.
- BUSTOS Guadaño, Eduardo de (2010). La metáfora en la ciencia y en el arte. En: *Arte y Ciencia: Mundos convergentes*. Sixto J. Castro y Alfredo Marcos (Eds.). Madrid: Plaza y Valdés, pp. 249-272.
- CAGNOLO, Carina (2014). La práctica curatorial como experiencia pedagógica. En: *Arte + Educación. Una posibilidad de generar experiencias transformadoras*. Mesa Redonda. Córdoba: Ediciones Fundación Universidad Pascal, pp. 24-28.
- CECCHI, Néstor; Dora Pérez y Pedro Sanllorenti [Eds.] (2013). *Compromiso Social Universitario. De la Universidad posible a la Universidad necesaria*. Buenos Aires: IEC-CONADU.
- DAL Farra, Ricardo (2004). El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos. Recuperado en:
[HTTP://WWW.FONDATION-LANGLAIS.ORG/PDF/E/DAL_FARRA_ES.PDF](http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/dal_farra_es.pdf)
(Consulta: 26-04-2018)
- DECO, Francisco (2014). Edmond Jabès y Luigi Nono: Découvrir la subversión. *Çédille, Revista de Estudios Franceses* 10, pp. 115-128.
- DE La Haba, Juan y Enrique Santamaría (2001). Entrevista a Néstor García Canclini. Dilemas de la globalización: Hibridación cultural, comunicación y Política. Entrevista publicada en *Voces y Culturas*. *Revista de Comunicación*, núm. 17, Barcelona, 2001, pp. 143-165. Recuperado en:
[HTTP://WWW.ANTOPOLOGIA.CAT/FILES/ENTREVISTA_N%C3%A9stor_GARC%C3%ADA_CANCLINI_DILEMAS_DE_LA_GLOBA-LIZ%2%80%A6.PDF](http://www.antropologia.cat/files/entrevista_n%C3%A9stor_garc%C3%ADA_canclini_dilemas_de_la_globalizaci%C3%B3n.pdf) (Consulta: 30-01-2018)
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; Clément Chéroux y Javier Arnaldo (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- DI Rienzo, Julia (2012). Audacias sutiles: Tres desnudos femeninos (1930-1950) en la obra de Rosa Ferreyra. *Estudios* 27. Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba. Versión on-line. Recuperado en:
[HTTP://WWW.SCIELO.ORG.AR/SCIELO.PHP?SCRIPT=SCI_ARTTEXT&PI-D=S1852-15682012000100007](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-15682012000100007)
(CONSULTA 12-06-2018)
- DUSSEL, Inés (2015). Deudas y desafíos de una nueva agenda en educación. *Nueva Sociedad* 257, pp. 65-76.
- FORSTER, Ricardo (2007). El desierto, la palabra y la imagen. *Historia y Grafía* 28, pp. 101-123.
- FAUCONNIER, Gilles y Mark Turner (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FUKELMAN, María Cristina (2014). Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016). *Arte e Investigación* 10, pp. 134-139.
- GARCÍA Alonso, María (2014). Los territorios de los otros: memoria y heterotopía. *Cuicuilco* 61, pp. 333-352.
- GENDE, Carlos Emilio (2016). Metáfora y concepto: ¿Ricoeur crítico de Lakoff y Johnson? *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 26(1), pp. 102-110.
- GENTILE, Lucía (2017). Los estudios visuales en perspectiva latinoamericana. Entrevista a María Elena Lucero. *Octante* 2, pp. 77-84.

- [HTTP://WWW.ACADEMIA.EDU/9099793/TRADICI%C3%B3N_Y_MODERNIDAD_EN_LA_M%C3%B3dica_SERIAL_DE_BRUNO_MADERNA_1920-1973._UNA_APROXIMACI%C3%B3N_A_SU_PRODUCCI%C3%B3N_DE_LOS_A%C3%B1OS_CINCUENTA](http://www.academia.edu/9099793/Tradici%C3%B3n_y_modernidad_en_la_m%C3%B3dica_serial_de_Bruno_Maderna_1920-1973._Una_aproximaci%C3%B3n_a_su_producci%C3%B3n_de_los_a%C3%B1os_cincuenta) (Consulta 27-07-2018)
- MUSIL, Robert (2012). El hombre sin atributos. Versión original, 1ª. Edición: Der Mann ohne Eigenschaften [1943]. Traductor de la edición de Adolf Frisé [1978]: José M. Sáenz. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. Recuperado en:
- [HTTP://WWW.MULTIVERSIDADREAL.EDU.MX/WP-CONTENT/UPLOADS/2015/09/MUSIL-ROBERT-EL-HOMBRE-SIN-ATRIBUTOS.PDF](http://www.multiversidadreal.edu.mx/wp-content/uploads/2015/09/MUSIL-ROBERT-EL-HOMBRE-SIN-ATRIBUTOS.PDF) (Consulta: 13-12-2016)
- OLIVA, Eloísa (2018). Deodoro insurgente. Entrevista con Cristina Kikí Roca. UNCiencia. Recuperado en:
- [HTTP://WWW.UNCIENCIA.UNC.EDU.AR/2018/ABRIL/DEODORO-INSURGENTE-ENTREVISTA-CON-KIKI-ROCA](http://www.unciencia.unc.edu.ar/2018/abril/deodoro-insurgente-entrevista-con-kiki-roca) (CONSULTA: 15-08-2018)
- PELINSKI, Ramón (2005). Corporeidad y experiencia musical. Trans. Revista Transcultural de Música, Sociedad de Etnomusicología, 9. Recuperado en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200913> (Consulta 10-08-2018)
- PODGORNY, Irina y María Margaret Lopes (2008). El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890. México: Limusa.
- RAMÍREZ Gallegos, René (2018). Estrangulamiento tecnocognitivo o emancipación de los conocimientos: propuestas para superar la neodependencia en América Latina y el Caribe. En: Tendencias de la educación superior en América Latina y el Caribe 2018. Colección CRES 2018. Caracas, Córdoba: UNESCO-IESALC y UNC.
- REYERO, Alejandra (2010). Ver en fotos, ¿rever en la memoria? Límites y alcances de la fotografía en la construcción identitaria de una comunidad toba. En: Fotografía e Identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria. Silva Catela, Giordano y Jelin (Eds.). Buenos Aires: Nueva Trilce, pp. 59-83.
- RIEBER, Audrey (2013). Daniel Arasse und die Kunstwissenschaft. Theorie einer Geschichte der Malerei aus der Nähe. En: Regards croisés. Deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik 1, pp. 51-59.
- ROCCA, Ma. Cristina; Fabiola de la Precilla, Verónica Aguada Berteá, Cristina Siragusa y Mónica Gudemos [Eds.] (2018). IV FORO de Producción e Investigación en Artes [2015]. Córdoba: CEPiA, UNC.
- ROMERO, Pedro (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes 5, pp. 17-22.
- RUDWICK, Martin J.S. (1976). A visual language for geology, 1760-1840. History of Science, vol. 14, pp. 149-195.
- SALIT, Celia (2017). Las prácticas docentes en el cruce entre lo subjetivo y lo político. Tramas/Maepova Revista del Cisen 5 (2), pp. 107-118.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1991). Teoría del montaje cinematográfico. Valencia: Filmoteca
- GENERALITAT Valenciana, Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música - IVAECM.
- SOTELO, Mauricio (1997). Luigi Nono o el dominio de los “infiniti possibili”. Quodlibet 7, pp. 22-31.
- TARTÁS Ruiz, Cristina y Rafael Guridi García (2013). Cartografías de la Memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. Expresión Gráfica Arquitectónica, pp. 226-235. Recuperado en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536> (Consulta: 24-05-2018)
- TORRES, Analí (2009). La educación para el empoderamiento y sus desafíos. Sapiens. Revista Universitaria de Investigación, Año 10, Nº. 1, pp. 89-108.
- VINAGRE, Blas M. (1999). Cuatro Ingenieros. Puertas a la Lectura 6-7, pp. 80-86
- WEINRICHTER, Antonio (2004). El cine de no ficción. Desvíos de lo real. España: T & B Editores
- ZELLER, Jessica (2009). Un ilustrador humanista y transcultural: el caso de Clément Moreau. Iberoamericana IX, 33, pp. 139-156.

Cuadros de Mujer en 2 x 4: Espectáculo integral de música, teatro y danza: el Tango desde la perspectiva de la mujer.

LIC. LAURA ALBERTI*
Universidad Nacional de Villa María
laualberti81@gmail.com

* Directora, compositora y cantante. Licenciada en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Directora del grupo vocal Yacumenza y del Coro del P.E.U.A.M del Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María, e integrante del grupo vocal femenino La Cantarola.

Resumen

El presente trabajo expone los procesos de elaboración del Trabajo Final de Grado “Cuadros de mujer en 2x4. Espectáculo integral de música, teatro y danza: el Tango desde la perspectiva de la mujer”, de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.

La propuesta se enfocó en musicalizar una obra de teatro que presentara una perspectiva del tango desde la mujer. La misma culminó con la producción de un espectáculo de música, teatro y danza, siendo esta última reemplazada por el movimiento corporal como desplazamiento escénico, a fines de responder a las necesidades de la obra.

El director musical Carlos Gianni, supervisó el proceso de análisis del guión y su musicalización a través de la unidad y la variedad. Se trabajó sobre el desbloqueo creativo que contempló la entrega al juego, la desestructuración de los procedimientos técnicos compositivos, la

improvisación en el piano y el trabajo pensado desde la escena, entre otras herramientas utilizadas.

La realización del espectáculo musical “Cuadros de Mujer en 2x4” fue la culminación de dicho trayecto, siendo presentada en Buenos Aires en agosto de 2009 y en Villa María en noviembre de 2010.

Palabras clave: Música; Teatro; Economía De Recursos; Mujer; Tango

Introducción

El presente trabajo expone los procesos de elaboración del Trabajo Final de Grado (TFG) *Cuadros de mujer en 2x4. Espectáculo integral de música, teatro y danza: el Tango desde la perspectiva de la mujer*, de la Licenciatura en Composición con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.

La propuesta se enfocó en musicalizar desde el tango una obra de teatro que tuviera a la mujer como protagonista, resultando una producción con las disciplinas mencionadas. El mencionado proyecto contempló un período de tres años, los cuales abarcaron en diferentes momentos al cuerpo del escrito, la composición, el ensayo musical y teatral y la realización de la obra.

El acercamiento a este género musical en el ámbito de la carrera despertó inquietudes que se plasmaron en los primeros giros melódicos como representación (identidad) compositiva, motivando la necesidad de profundizar sobre sus características musicales, contexto socio-político y referentes. Asimismo, la realización de cursos sobre comedia musical con Carlos Gianni en 2003 motivó a profundizar sobre su método en el entrenamiento rítmico-corporal, la improvisación, el canto y el trabajo grupal. De este modo se le propuso a Gianni ser el director del TFG coordinando el proceso compositivo.

En ese momento la actividad compositiva estaba restringida a lo estrictamente curricular y condicionada por las técnicas abordadas en la carrera, por lo cual Carlos Gianni propuso trabajar sobre los conceptos de Stephen Nachmanovitch. Este autor plantea: “lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material sino de

desbloquear los obstáculos para su flujo natural”.¹ A partir de esto se consideró a través de los procesos creativos encontrar el propio camino para poder sortear los obstáculos antes citados. Sostiene que: “Es una lucha que genera increíble placer y alegría. Todos los intentos que hacemos son imperfectos; sin embargo cada uno de esos intentos imperfectos es una ocasión para un deleite que no se parece a nada en la tierra.”²

En lo que respecta a los aspectos específicos del Tango se tomó como referencia a Jan La Rue³, para quien la delimitación de un estilo musical se basa en los diferentes elementos constitutivos de la música, considerando las características tanto de una época como de un individuo. Por ello, en la búsqueda de material y de fortalecer el aprendizaje se realizaron viajes a Buenos Aires con la intención de vivenciar el lugar donde se desarrolló el tango, presenciar espectáculos de comedia e improvisación musical y encuentros con el director del TFG, y la guionista y directora Marcia Rago.

La condición de mujer y compositora generó la necesidad de poner el foco de la temática en la perspectiva de género, en cómo a través del tiempo las mujeres fueron transformando su rol dentro de una música eminentemente masculina.

Se presentaron los diferentes aspectos considerados para la elaboración de Cuadros de mujer en 2x4, el enfoque para desarrollar la metodología que requirió cada área revalorizando a la mujer desde lo social y desde lo musical.

La obra musicalizada plantea algunas situaciones cotidianas entre dos amigas con disímiles modos de vida pero unidas en su pasión por el tango y cómo ellas van afrontando los avatares que se les presentan. En contraste con el protagonismo masculino que ha predominado en esta música, donde el hombre es una persona sufrida o engañada amorosamente, aquí se reflejan situaciones desde la mujer, y su condición de opuestos complementarios.

¹ Nachmanovitch, Stephen. (1ra ed. 2ª reimp. 2004). *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Paidós. pp. 23.

² *Ibidem*, pp. 26.

³ Larue, Jan. (1989). *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona. España. Editorial Labor, S.A.

Por el tipo de obra que se detalló la metodología se organizó desde 3 áreas: lo conceptual en donde se incluye la temática de *la Mujer y el Tango*, lo *teatral* y lo *compositivo*. Para abordar *la Mujer y el Tango* se realizó una búsqueda bibliográfica sobre biografías de mujeres del Tango e investigaciones musicológicas y libros de autores contemporáneos acerca de la Tercera Guardia.

Desde lo teatral se concretaron encuentros en Capital Federal con la artista Marcia Rago para analizar las diferentes maneras de contar una historia, y con Carlos Gianni quien propusiera las actrices para la puesta en escena.

Con relación a lo compositivo se seleccionaron partituras y grabaciones de compositores representativos para su análisis y respectiva audición. Junto al director del TFG se abordaron diferentes técnicas compositivas relacionadas a las necesidades del guión. ¿Cómo decir desde lo musical lo que el guión está contando?, ¿qué debe tener una obra musical? De este modo, se trabajaron los conceptos de unidad y variedad. *Cuadros de mujer en 2x4* a través de sus tres años de trabajo, comenzando en 2007 y finalizando en Noviembre de 2010, pasó por diferentes procesos de elaboración como resultado de los aprendizajes adquiridos. Fue necesario modificar el guión y su elenco, re elaborar y adaptar arreglos musicales, y dar un nuevo enfoque a la participación de la danza en la obra. La misma se estrenó en Buenos Aires, reponiéndose en varias oportunidades, y presentándose en la ciudad de Villa María previamente a la defensa del TFG de la carrera antes mencionada.

Metodología en *Cuadros de mujer en 2x4*: confluencia de diferentes disciplinas en la creación artística

Por su condición de obra teatral musicalizada la metodología se planteó desde tres áreas a trabajar: lo conceptual abordando las temáticas de *la Mujer y el Tango*, lo *teatral*, y lo *compositivo*.

Para el desarrollo de la primera se realizaron búsquedas bibliográficas sobre biografías de mujeres del Tango e investigaciones musicológicas. Las mismas se concretaron visitando diferentes librerías en la ciudad de Buenos Aires consiguiendo una amplia variedad de material sobre ambas temáticas. La Mgter. Silvia Aballay, co directora del TFG aportó un gran número de libros además de sus conocimientos que orientaron el desarrollo del escrito y marco teórico.

Para la conceptualización de la mujer se realizó un breve análisis de su situación social relacionándola con el surgimiento del movimiento feminista. Se referenciaron definiciones desde el Diccionario de la Real Academia Española⁴, pensamientos de la feminista francesa de principio del siglo XX, Nelly Roussel⁵; y de la Lic. en Psicología e Historia Contemporánea y Prof. de Psicología Diferencial en la Universidad de Barcelona, Victoria Sau⁶.

Se trabajó con el concepto de la historiadora argentina Dora Barrancos⁷ quien dice que: “el feminismo es un conjunto de teorías sociales y de prácticas públicas en abierta oposición a concepciones del mundo que excluyen la experiencia femenina de su horizonte epistemológico y político”. Revela y critica la desigualdad entre los sexos y entre los géneros a la vez que reclama y promueve los derechos e intereses de las mujeres. De esta manera se registró la evolución de la mujer a través de los años en diferentes áreas de la sociedad, entre ellas lo laboral y lo educativo, viéndose reflejado el mencionado proceso en las letras de Tango.

Seguidamente se indagó al tango desde un contexto socio-político haciendo hincapié en el Tango de la Tercera Guardia.

Así mismo se tomaron los primeros indicios del tango, el mismo como creación de identidad de la orilla urbana rioplatense y la alteración sustancial de la fisonomía urbana de Buenos Aires. El cruce de lenguas y costumbres que rompieron con la antigua ciudad criolla. La sociedad marginal como una nueva forma de convivencia e inflexibles reglas de juego. El paso por la “década infame” y la Época de Oro para desembarcar finalmente en la denominada Tercera Guardia, lugar donde se centró el TFG.

La elección por esta etapa a desarrollar se debió a que fue en ella donde se reflejaron los mayores cambios con relación al rol de la mujer y en donde los hechos políticos producidos en la Argentina llevaron al

⁴ Diccionario de la Real Academia Española. En: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=feminismo. 09/06/2010.

⁵ Citado por Bock, Gisela. (1993) en *Pobreza Femenina, derechos de las madres y estados de bienestar (1890-1950)*, en Duby, George y Perrot Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo X, Madrid. Taurus. pp.30

⁶ Sau, Victoria. (24/05/2010) *Diccionario ideológico feminista*. En: www.mujiresenred.net/spip.php?article1308.

⁷ Barrancos, Dora. (2010/05/24). *Feminismo*. Recuperado de http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/ba_feminismo/contexto.html

gran cambio que en la música mencionada se vio reflejada claramente para 1960⁸. Fue para el género en cuestión el asentamiento de una nueva realidad: abandono del baile para convertirse en música para escuchar. Se perfilaron tres corrientes esenciales: las orquestas típicas, los conjuntos de corte camerístico (tríos, cuartetos) y la vanguardia (Piazzolla). La participación de Piazzolla al final de los años cincuenta fue importante, pero no central. Su propuesta artística consistió en el abandono de la formación de la orquesta típica y estableció el conjunto de bandoneón solista con orquesta de cuerdas. Entre 1955 y 1958 organizó el Octeto de Buenos Aires, que escandalizó al gran público, pero para los nuevos músicos de tango y para los entendidos fue la manifestación de una ruptura radical con el tango tradicional. La creación del mismo fue el punto de inflexión hacia una nueva manera de encarar el género, dejando constituidas las bases que se han seguido desarrollando desde entonces, considerando a partir de allí la existencia de una Nueva Corriente o Tercera Guardia.

Algunas de las características señaladas fueron utilizadas en la creación musical de Cuadros de mujer en 2 x 4. Entre ellas se pueden nombrar: el impulso rítmico de las interpretaciones, la gran variedad de fórmulas rítmicas de acompañamiento, la sistematización del empleo de una acentuación irregular del compás de 4/8, acentuando las semicorcheas en grupos de tres, tres y dos, la utilización de texturas contrapuntísticas, una armonía avanzada y agresiva, libertad melódica⁹, entre otros. Para establecer la relación entre la mujer y el tango se analizaron letras como registro de ello. De este modo se observó cómo los poetas fueron registrando el rol de la mujer sin haber estado totalmente conscientes de lo que acontecía socialmente. En su ensayo *Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956)*¹⁰, Carlos Mina expone la siguiente hipótesis:

más allá del drama concreto y personal al que hacían referencia, también pusieron en evidencia el devenir de un cambio histórico: registraron el movimiento que implicó el cambio de posición de la

⁸ El sistema institucional argentino, provocó cambios en la política cultural dejando abiertas las fronteras a los productos culturales industrializados. En un breve periodo el tango pasó a convertirse en un género secundario.

⁹ Kohan, Pablo, et al. (2) (1999) *Piazzolla, Astor Pantaleón* en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid. SGAE, 1999. Tomo 2, pp. 773.

¹⁰ Mina, Carlos. (2007). *Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

mujer en el mundo o, al menos, del lugar que tenía en el mundo en relación con los hombres¹¹.

Estos poetas mostraron a las mujeres dejando atrás el estereotipo de los comienzos del tango cantado, con una poesía que si bien establecía relaciones amorosas, no eran las culpables de los finales truncos. Comenzó la unificación de la imagen femenina en cuanto al amor y al sexo.

A su vez, Mina se plantea por qué todo comenzó con “Mi noche triste” y define que dicho tango produce una ruptura con la introducción de la segunda persona: “en vez de “yo”, el “tu” o el “vos”, es decir, se inicia el diálogo; explícito en algunos casos o interiorizado en la mayoría de los relatos. La primera persona sobrevivirá en algunos tangos, pero en su inmensa mayoría se establecerá la apelación a otra persona como estructura central. Es una apertura hacia el “otro”, sobre todo hacia tantos “otros” necesitados también de reconocimiento.”¹²

Sostiene además, que con este tango se comenzó a “contar historias y a narrar sentimientos”, permite que el protagonista lllore sus pérdidas. De esta manera se consideraron textos que van desde la época de 1940 en adelante en donde se construyó una imagen totalmente opuesta a la etapa anterior. Surgió una sobrevaloración de lo femenino, que se reflejó en autores como Contursi, Castillo, Manzi y Expósito, que se cargaron con las culpas de los conflictos y describieron mujeres maravillosas, heroínas de amores excepcionales, pero perdidas irremediablemente en el tiempo (María, Malena, Gricel, Ninguna, Naranja en flor, Yuyo verde, entre otras obras.). Fue tal la idealización de la imagen femenina que fue perdiendo realidad, y junto con ella, el tango fue entrando a la etapa de mayor dificultad en cuanto al impacto que venía provocando a nivel social.¹³

Idea Vilariño citada en el ensayo de Carlos Mina, coincide en que “lo que inaugura Contursi para el tango es el tema del amor desdichado, y lo dice con ternura, delicadeza y emoción”¹⁴. En otras palabras, el hombre reconoce sus penas. Es así que el tango comienza a desplegar

¹¹ *Ibidem*.

¹² Mina, Carlos. (2007). *Ob cit.* pp. 125

¹³ *Ibidem*. pp. 89

¹⁴ Vilariño, Idea. *Las letras del tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965. En Carlos Mina. *Ob. cit.* pp. 289

un espacio que permitió la posibilidad de identificación a hombres y mujeres¹⁵. Sus letras se corresponden con los hechos sociales transcurridos a favor de la revalorización de la mujer.

Así mismo para comprender el cambio acontecido en sus letras se analizaron relatos de épocas anteriores para determinar el rol que se le asignaba a la mujer. Se encontraron que en los comienzos del tango hubo una oposición central: la “madre” y las “otras mujeres”. El hogar querido es el lugar ocupado por la madre, y el de las otras mujeres, los salones bailables, el cabaret, el “centro” o simplemente la calle. Hasta durante la década del 30 casi no existieron otras mujeres que fuesen las pertenecientes a alguna de estas dos categorías. El perfil masculino se vio favorecido por la institución social de la prostitución, estableciendo dos formas de expresión de la sexualidad: una, la recatada, permitida dentro del hogar, sometida a los prejuicios de la época, y la otra más liberada, fuera de la casa, tal vez en prostíbulos, pero ligada a un goce más desinhibido. Esta descripción se reflejó en el tango como vicio. Las siguientes letras, son algunos de los tantos ejemplos que se pueden citar:¹⁶

Cuántas noches fatídicas de vicio

F. GARCÍA JIMÉNEZ, ZORRO GRIS, 1920

Flor de lujo y de placer,

flor de noche y cabaret.

M. ROMERO, BUENOS AIRES, 1923

“Gobello afirma que el tango se ha hecho para cantar lo perdido, nunca lo que se tiene”¹⁷. Si bien durante el proceso inmigratorio, hubo romances y humor, dicho género tuvo la función de acomodar el lado más doloroso del vivir. Todos tuvieron algo por qué llorar: los inmigrantes, los provincianos y los habitantes originarios de Buenos Aires, e incluso los hijos criollos de aquellos que llegaron, quienes finalmente terminarían por heredar los ideales añorantes de sus padres.

¹⁵ Mina, Carlos. *Ob cit.* pp. 123-127.

¹⁶ *Ibidem*. pp. 81

¹⁷ Gobello, José. En Mina, Carlos. *Ob cit.* Capítulo IV, pp. 81.

La madre perfecta, completa, forjadora de la felicidad al igual que la infancia feliz y venturosa nunca existió. Fueron testigo de esta situación las siguientes letras:

El cariño de mi madre, de mi viejita adorada
Que por santa merecía, señor juez, ser venerada...
CELEDONIO FLORES, SENTENCIA, 1923
¡Sólo una madre nos perdona en esta vida,
Es la única de verdad,
Es mentira lo demás...!
E. CADÍCAMO, LA CASITA DE MIS VIEJOS, 1931

Otra temática que se destacó fue el abandono femenino evidenciado a partir de 1917 y durante casi toda la década del 20. Las mujeres son las que se van, las que se alejan del bulín, dejan el barrio o simplemente abandonan al varón. Pero este abandono no siempre está relacionado con la pareja, muchas veces se vio reflejado en la muerte o en la enfermedad.

Este tipo de narración muestra a los poetas quitando el carácter absoluto del dolorido suceso individual, creando una categoría más amplia. De esta manera se señala la funcionalidad del tango de su relación con el medio, lo que implica articular lo individual con lo social o lo particular con lo general. Así lo refleja el siguiente texto:

Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida,
P. CONTURSI, MI NOCHE TRISTE, 1917.

Los poetas, en esa época, marcaron innumerables formas posibles del abandono femenino; muchas veces fueron ellos los abandonados lo que se vio reflejado a través de una actitud de rechazo que tuvieron diferentes características: como por ejemplo, la irritación, la incompreensión, la comprensión paternalista, la negación (los que creían que el verdadero deseo de las Milonguitas era quedarse), entre otros. Muy difícil resultó que apareciera el reconocimiento a la libertad de elección de las mujeres.

El elemento común estuvo relacionado con el movimiento femenino que comenzaba a dar sus primeros pasos. Seguramente los poetas

habrían registrado sucesos sin haber estado totalmente conscientes de lo que acontecía. La hipótesis que expone Carlos Mina en su ensayo anteriormente citado, es que:

“más allá del drama concreto y personal al que hacían referencia, también pusieron en evidencia el devenir de un cambio histórico: registraron el movimiento que implicó el cambio de posición de la mujer en el mundo o, al menos, del lugar que tenía en el mundo en relación con los hombres.”¹⁸

Tal vez no hayan participado de esta independencia las esposas de aquellos inmigrantes, pero sí sus hijas, heroínas e inspiradoras de muchas letras de tangos de esa acción liberadora. Cabe destacar que relacionado con lo que se viene manifestando algunos tangos tuvieron en su estructura a mujeres trabajadoras. Entre las alusiones referidas al trabajo femenino se pueden detallar:

Rumbeando pa'l taller va Josefina...
F. GARCÍA JIMÉNEZ, LUNES, 1923
Decime si conocés la armonía,
La dulce policromía de las tardes de arrabal,
Cuando van las fabriqueras
Tentadoras y diqueras bajo el sonoro percal.
C. FLORES, MUCHACHO, 1924
Cómo tose la obrerita por las noches...
J. DE GRANDIS, COTORRITA DE LA SUERTE, 1927

El cambio producido en la imagen femenina fue considerable con el paso del tiempo.

Hubo un momento de transición que transcurrió entre los años 1929 y 1935. Aparecieron nuevos poetas, entre los que se destacaron: Cadícamo, (De todo te olvidas), Tagini (Misa de once), López Barreto (La uruguayita Lucía), Blomberg (La viajera perdida), pero especialmente surge Alfredo Le Pera, que sin lunfardismos dice:

¹⁸ Mina, Carlos. Ob cit. Pp. 11

... bajo su quieta lucecita yo la ví
A mi pebeta luminosa como un sol
A. LE PERA, MI BUENOS AIRES QUERIDO, 1934

Estos poetas mostraron a las mujeres dejando atrás el estereotipo de los comienzos del tango cantado, con una poesía que si bien establecía relaciones amorosas, no eran las culpables de los finales trancos. Comenzó la unificación de la imagen femenina y en cuanto al amor y al sexo. Simultáneamente se fue dando el abandono de los modelos machistas, debido a los acontecimientos sociales con relación a la lucha femenina. El tango también fue protagonista de tan importante paso evolutivo.¹⁹ Esta nueva corriente literaria quedó instalada desde el 40 en adelante, ya no se volvió tanto a la madre debido a que se había alcanzado la mayoría de edad.

Para concluir, las modificaciones del lugar femenino en la sociedad indujeron, recíprocamente, a una transformación del lugar y de la imagen de la figura masculina.

Para obtener otras perspectivas del acontecimiento histórico musical y por su cercanía al músico Astor Piazzolla, se realizaron entrevistas a los cantantes Gustavo Visentín²⁰ y José Ángel Trelles²¹. Indagando sobre el rol de la mujer en el Tango, Gustavo Visentín expone:

Como marcar, en realidad hubo varias María Emilia Delich de Rosano, Pepita Avellaneda, Manolita Poli, Paquita Bernardo, que escribieron tangos. En realidad fueron las cantantes las que eligieron ese repertorio donde se respeta mucho más a la mujer. No tanto Rosita Quiroga, cantante fundacional, sino con Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Carmen Duval, María La fuente; que lograron un refinamiento en el tango, una calidad fuera de serie. Todas estas cantantes que nombre son de la década del '30 y '40, extraordinarias. En el '50 despunta otro tipo de cantantes femeninas y en el '60 aparece Eladia Blázquez que se convierte en un paradigma de la poesía femenina. Porque era mujer, que aunque recurre a la misma temática que

recurren todos los poetas, pero con una originalidad un discurso original y musical.²²

Así, las mujeres fueron cambiando su protagonismo siendo intérpretes, compositoras y poetisas.

La segunda área abordada, lo teatral, comprendió la elaboración de un guión original a cargo de Marcia Rago²³ quien fuera a su vez la directora de la obra con la colaboración de Gabriel Wölf, integrante de Los Macocos²⁴. Se realizaron encuentros en Capital Federal, Buenos Aires, para analizar las diferentes maneras de contar una historia. Se eligió para esta ocasión la técnica del collage, que implica acercar, pegándolos, materiales heteróclitos, como objetos artísticos y reales. Esta estructuración de los elementos genera la presencia de materiales inesperados que garantizan la apertura significativa de la obra y hace imposible el descubrimiento de un orden lógico. Un eje metáfora – metonimia determina un movimiento que acerca o aleja temáticamente, los trozos pegados.

Se organizó en cuadros, lo que produjo la continuidad del pensamiento sintagmático y obliga a reflexionar, logrando que el espectador no sea arrastrado por el curso del relato. Invita a abandonar no sólo la acción y sucesión de relato, sino el universo del teatro para volver a su propio mundo particular. Incita al trabajo de construcción de sentido a partir de lo heterogéneo. Esta construcción permitió la elaboración del suspenso, aunque cada episodio esté representado como un relato completo. La manera con que se enlazan cada uno de los acontecimientos es lo que mantiene la expectativa del público.

Para el desarrollo de la historia bajo la arquitectura esencial del sainete, formulada por Vacarezza, se desarrollaron los momentos clásicos de planteo, nudo y desenlace; plasmados aquí como aspiración, proyecto y éxito.

En cuanto a la incorporación de la danza se modificó su participación debido a las posibilidades de las actrices y a cómo se fue presentando la

¹⁹ *Ibidem.* pp. 88

²⁰ G. Visentín, (comunicación personal, 15 de mayo de 2010).

²¹ J. A. Trelles, (comunicación personal, 16 de junio de 2010).

²² (Visentín, 2010)

²³ El Director del TFG, Carlos Gianni, fue quien gestionó los contactos relacionados a la elaboración de la obra teatral. Desde la guionista Marcia Rago hasta las actrices que participaron en la misma.

²⁴ Grupo teatral humorístico de la ciudad de Buenos Aires.

historia en el guión. La misma fue reemplazada por movimiento corporal debido a que es la manera neutra y común de designar la actividad del actor. Para ello se trabajó con la denominación de reactuación que utiliza Lecoq sobre la tarea del actor: “reactuar en nuestro cuerpo, la realidad. Una realidad en perpetuo movimiento”.²⁵

Concluido el guión y elegidas las actrices, continuaron los viajes para presenciar los ensayos y así definir los aspectos relacionados a la estética visual, la mecánica de la obra, la interpretación actoral y aportar elementos relacionados a lo musical. Para esta primera presentación, que tuvo su inauguración en el Teatro La Comedia en Buenos Aires, formaron parte las actrices Inés Cejas y Laura Garaglia. Con la idea de que la obra fuera presentada en Buenos Aires previamente al TFG, se le encargó a Lucas Ferrara realizar adaptaciones para su grupo para que la puesta tuviera música en vivo.

Por demoras compositivas y el avance del trabajo, las actrices no pudieron continuar con el proyecto por lo cual el mismo se vio afectado. Comenzó así la búsqueda de nuevo elenco sumándose al proyecto Carla Maieli y Laura Ramirez. De esta manera se generaron nuevas presentaciones, el guión fue modificándose como así también la fotografía de la obra y el vestuario en comparación con la obra en sus comienzos. Esto se debió a las expectativas del público, las opiniones y la experiencia que generó cada presentación. Así, Cuadros de Mujer en 2x4 logró resurgir en nuevas funciones en el Teatro Porteño en Av. Corrientes 1630 de la ciudad de Buenos Aires, y concretar su objetivo presentándose con dos funciones previo a la defensa del TFG en el teatro La Llave en Villa María.

La tercera área, lo compositivo, estuvo supervisada por Carlos Gianni, director del TFG, quien además acompañó el proceso de elaboración aportando sus conocimientos en comedia musical. Gianni ha desempeñado gran parte de su carrera profesional en este rubro junto a destacados directores, entre ellos el renombrado Hugo Midón.

La propuesta musical se basó en la unidad abordada desde la economía de recursos y la variedad con la utilización de géneros musicales relacionados. Se recurrió así al desarrollo motivico, la elaboración de texturas y las combinaciones tímbricas a través del tango, la milonga, el vals y el candombe.

²⁵ Pavis, Patrice. (1998) Diccionario del teatro. Ed. Paidós.

Con la estructura de trabajo definida se realizaron análisis de partituras y audición de grabaciones para establecer parámetros relevantes de la Tercera Guardia, y de géneros relacionados. Para el primero se tomó como referencia a Jan La Rue²⁶ y con relación al segundo se seleccionaron grabaciones de compositores representativos tales como Astor Piazzolla, Rodolfo Mederos y Máximo Pujol en el tango; Alfredo Zitarrosa y Jaime Roos para el candombe y Noria Sarmoria para la milonga-candombe.²⁷

Para el desbloqueo de los procesos creativos se realizaron actividades que incluyeron la entrega al juego, la improvisación en el piano, cambiar la métrica del fraseo, hacer diferentes tipos de comienzos musicales, descripción de objetos creando melodías espontáneamente, entre otros. Sumado a ello, la lectura del libro de Stephen Nachmanovitch *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*, colaboró con este trabajo sobre los bloqueos presentes en la composición.

De esta manera, la metodología aplicada facilitó el desarrollo y la interacción entre las artes implicadas.

Resultados

El trabajo realizado en las diferentes disciplinas dio los siguientes resultados. Sobre el eje Conceptual: la Mujer y el Tango, la manipulación del material bibliográfico presentó las primeras inquietudes para la elaboración del guión. Se obtuvo un acercamiento a los relatos de las diferentes épocas del tango generando así la idea de crear una historia que reflejara a la mujer en tiempos actuales.

En lo teatral la asistencia a los ensayos fue de gran relevancia para la composición de las melodías cantadas ya que por este medio se pudo detectar el nivel vocal de las protagonistas. Cumplimentado el tiempo para el desarrollo teatral surgió la necesidad de toda obra: su presentación. Así, la obra fue más allá del objetivo del TFG prevaleciendo la esencia de lo teatral. En una primera instancia se concretó la presentación en diferentes espacios de la ciudad de Buenos Aires. El estreno fue realizado el 14 de agosto de 2009 en una sala del teatro “La Comedia” sito en la calle Rodríguez Peña 1062 de la ciudad mencionada. Para tal

²⁶ Larue, Jan. Ob. Cit.

²⁷ Ver discografía utilizada.

ocasión la teatralización estuvo a cargo de las actrices Inés Cejas, como Rita, y Laura Garaglia, como Flaquita. La música fue interpretada por el “Cuarteto Típico Porteño” integrado por Lucas Ferrara en guitarra, Paula Gluzman en bandoneón, Pablo Mazzucchelli en contrabajo y Maximiliano Cortéz en guitarrón, cuya música fue adaptada por Lucas Ferrara sobre la música original debido a que aún la composición musical se encontraba en proceso.²⁸ Las presentaciones permitieron seguir elaborando los diálogos del guión, como así también observar el impacto en el público y realizar un análisis en tiempo real. De allí que la obra estuvo en continuo proceso de elaboración realizando las modificaciones que se creyeron pertinentes respondiendo a los objetivos planteados. Las demoras producidas en la producción musical por el bloqueo compositivo expuesto anteriormente al igual que las modificaciones en el elenco generaron un nuevo comienzo, sumando experiencias y otra visión de la obra. Para esta nueva etapa las actrices involucradas fueron Carla Maieli como Flaquita y Laura Ramírez como Rita. Previa defensa del TFG, Cuadros de mujer en 2x4 fue presentada en el teatro “La Llave” de la ciudad de Villa María con músicos en vivo. Se hicieron además nuevas fechas en la ciudad de Buenos Aires, en esta ocasión con la música original grabada en formato cd.

Desde lo compositivo, el trabajo realizado junto a Carlos Gianni dio como resultado obras que comprendieron al Tango y a otras músicas del Río de La Plata, entre ellas la milonga, el vals y el candombe. La unidad estuvo representada por el Tango a través de un motivo rítmico melódico que atravesó al guión y la variedad con los géneros musicales mencionados, además del desarrollo motivico aplicando herramientas compositivas como ser: aumentación, disminución, retrogradación, entre otras.

La grabación, edición, mezcla y masterización, quedó plasmada en formato CD, con una duración de cuarenta minutos con diez segundos (40’ 10”) con un total de 14 obras. La obra integral incluye temas vocales e instrumentales, gestada desde el sistema tonal con algunas recurrencias del modal. En lo que refirió a la presentación en vivo las obras fueron reelaboradas en función de los distintos momentos escénicos.

²⁸ En el ANEXO II del TFG Cuadros de mujer en 2x4 se adjuntan críticas especializadas y entrevistas a los integrantes de la puesta.

La obra teatral en su totalidad tiene una duración de aproximadamente una hora (1h.).

De las entrevistas realizadas se obtuvieron conocimientos de la trayectoria artística de los cantantes Gustavo Visentín y José Ángel Trelles, como así también su visión del tango a través del tiempo, la mujer en sus letras y las protagonistas femeninas, un acercamiento a Astor Piazzolla y lo que significó para el género social y musicalmente.

Conclusiones

Cuadros de mujer en 2x4 significó la finalización de una etapa de aprendizajes relacionados al ámbito universitario, como así también la adquisición de conocimientos relacionados con la gestión y producción de una obra teatral musicalizada y su respectiva inscripción legal en Argentoires. Esta puesta en escena implicó una importante apertura profesional con un ámbito artístico desconocido hasta ese momento.

El desarrollo de la obra musical generó un acercamiento al tango, conocer su contexto social, las características musicales, y la búsqueda de técnicas compositivas que respondieran a las necesidades del guión.

Stephen Nachmanovitch plantea: “lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural”.²⁹ Está en los procesos creativos encontrar el propio camino para poder sortear los obstáculos antes citados. “Es una lucha que genera increíble placer y alegría. Todos los intentos que hacemos son imperfectos; sin embargo cada uno de esos intentos imperfectos es una ocasión para un deleite que no se parece a nada en la tierra”.³⁰

De allí que la aplicación de diferentes técnicas, entre ellas la entrega al juego, la desestructuración de los procedimientos de elaboración musical, y la adaptación y desarrollo de composiciones previas fueron favorables para el proceso creativo de la obra resultando la unidad y la variedad necesarias para contar la historia.

El tango se ha caracterizado por ser reflejo de los acontecimientos sociales de cada época y de los cambios que se suscitaron en la misma. Es

²⁹ Nachmanovitch, Stephen. Ob. Cit.

³⁰ Nachmanovitch, Stephen. Ob. Cit. pp. 26.

por ello que un movimiento de la envergadura del feminismo no pudo pasar desapercibido, plasmando su influencia en los distintos aspectos musicales del género. La mujer se descubrió como un ser pensante, que se valora por sí misma y que tiene objetivos propios que trascienden lo doméstico, como el estudio y el trabajo. Esto fue reflejado por el tango en sus letras: desde la injuria inicial hasta la idealización del amor, pasando por un mea culpa de los poetas. También le dio lugar a la mujer para que tuviera otro papel dentro del mismo: que fuera cantante, compositora, poetisa. En Cuadros de mujer en 2x4” se ofreció a través de situaciones cotidianas revalorizar a la mujer, resaltando una postura feminista que, si bien presenta situaciones de humor entre la mujer y el varón, remarca su condición de opuestos complementarios. En esta historia es ella la que hoy sufre, llora y ama.

Es menester destacar que el tango es todo un estilo de vida, resaltando que no es tanguero sólo aquel que canta o baila el tango, sino quien, incluso sin hacer nada de eso, vive y encarna el modus que hay tras la manifestación tanguística. Esto se fundamenta en que el mismo expresa y canaliza los más profundos cuestionamientos, que se relacionan con temáticas que hacen a la vida: el destino, la razón de ser, la muerte, el bien, el mal, el amor, entre otros. Viajar periódicamente a Capital Federal, Buenos Aires para observar y avanzar sobre la obra posibilitó el contacto con el ámbito que vio nacer y crecer al tango, aportando vivencias, impresiones e inspiraciones que se trasladaron a la música. Además significó vivenciar la realidad del músico interactuando con el mundo profesional, lo cual va acompañado de cierta ductilidad en la composición y la proyección de la misma en la sociedad.

De esta manera el trabajo realizado perteneció al proceso de aprendizaje universitario siendo el mismo el comienzo de un largo camino a transitar. El mismo colaboró con la generación de ideas y otras formas de abordar el conocimiento y el manejo del lenguaje musical.

Así, luego de ocho años de su creación, indagar sobre la Mujer, el Tango y la interacción entre ambos sigue estando presente. Son reflejo de ello el surgimiento del Grupo Vocal Yacumenza en 2016 abordando repertorio del Río de La Plata y el replanteo de la condición actual de la mujer y la evolución de pensamiento desde los primeros indicios de la obra allá por 2007 hasta la actualidad.

Bibliografía

- BARRANCOS, Dora. (2010/05/24), Feminismo recuperado de http://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/ba_feminismo/contexto.html
- BOCK, G. (1890-1950) En Pobreza Femenina, derechos de las madres y estados de bienestar, en Duby George, Perrot Michelle. (1993) Historia de las mujeres en Occidente, tomo X, Madrid, Taurus. pp.30
- DICCIONARIO de la Real Academia Española. En: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=feminismo.09/06/2010
- G. Visentín, (comunicación personal, 15 de mayo de 2010).
- J. A. Trelles, (comunicación personal, 16 de junio de 2010).
- LARUE, J. (1989). Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y le crecimiento formal. Barcelona. Editorial Labor, S.A.
- NACHMANOVITCH, S. (1ra ed. 2ª reimp. 2004). Free Play: La improvisación en la vida y en el arte. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- MINA, Carlos. (2007) Tango, la mezcla milagrosa (1917-1956). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- PAVIS, P. (1998) Diccionario del teatro. Ed. Paidós.
- SAU, V. (24/05/2010) Diccionario ideológico feminista. En: www.muje-resenred.net/spip.php?article1308.

Discografía utilizada como referencia en el Trabajo Final de Grado

- MEDEROS, R. (1999), (1) Eterno Buenos Aires. [CD] Warner music.
- MEDEROS, R. (1999), (2) Intimidad. [CD] Warner music.
- PIAZZOLLA, A. (2000), La resurrección del ángel II: 40 obras fundamentales. [CD] Universal Music S.A.

- PIAZZOLLA, A. (2005), Por siempre. [CD] En La Nación. La Laida Editora SRL.
- PIAZZOLLA, A. (2005), Quinteto. [CD] En La Nación. La Laida Editora SRL.
- ROOS, J. (1987), Calle Yacaré en Sur. [CD] Montevideo. Orfeo.
- ROOS, J. (1977), Y es así en Candombe del '31. [CD] Montevideo. Orfeo.
- ROOS, J. (1997), Durazno y Convención en Repertorio. [CD] EMI Music de Uruguay S. A.
- ZITARROSA, A. (1968), Doña Soledad en Yo sé quien soy. [CD] Montevideo. Orfeo.

Música Popular: formación metodológica y creación, cada vez más juntas

Dra. Avendaño Manelli, Carla *
Universidad Nacional de Villa María
cavendano_manel@yahoo.com.ar

Mgter. Alfredo José Crespo **
Universidad Nacional de Villa María – Universidad Nacional de Rosario
alfredojosecrespo@gmail.com

* Es Doctora en Relaciones Internacionales por la Universidad Nacional de Rosario. Magíster en Relaciones Internacionales, Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba, Analista en Relaciones Públicas e Institucionales por IES Siglo 21 y Maestra de Música, por el Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba.

Desde el año 2000 es investigadora y docente de grado de la Universidad Nacional de Villa María en espacios curriculares vinculados a la investigación en Ciencias Sociales y Humanas; Coordinadora de la Lic. en Comunicación Social y Directora de la Maestría en Estudios Latinoamericanos; profesora de Postgrado en las Maestría en investigación y Gestión de la Seguridad Pública, (UNVM) y Maestría en Relaciones Internacionales Centro de Estudios Avanzados Universidad Nacional de Córdoba. Coordina y dicta actividades de Extensión Universitaria.

** Es Magíster en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo. Licenciado en Clarinete por la Universidad Nacional de Rosario. Profesor Nacional de

Música con especialidad en Clarinete por el Instituto Provincial del Profesorado de Música de Rosario. Actual tesista en el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes. Es profesor responsable de los espacios curriculares Música Americana II, Clarinete I, II, III y IV, Teorías y Métodos del Análisis Musical, Metodología de la Investigación Musical, Taller de apoyo al TFG en la Universidad Nacional de Villa María. Profesor titular de la Cátedra de Música de Cámara en la Univ. Nac. de Rosario. Investiga objetos de estudio relacionados con la interpretación musical (Categoría III Programa Incentivo de la Nac. Arg.). Solista y Director de Orquesta.

Resumen

Los Espacios curriculares “Metodología de Investigación Musical” y “Taller de Apoyo para la elaboración del Taller de Trabajo Final de Grado”, que se incorporaron en el Plan de Estudios 2006 de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM, constituyen los momentos formales en los que se proveen insumos epistemológicos, teóricos y metodológicos para poder construir objetos académicos en el nuevo campo disciplinar de la Música Popular, no desde la Musicología, sino desde la fundamentación teórico - empírica de la creación y la producción.

El propósito de este trabajo se orienta a compartir los objetivos, contenidos, modalidades pedagógicas y de evaluación de estos espacios curriculares en virtud de una lectura profunda de los nuevos perfiles de estudiantes, profesionales y posibilidades de inserción laboral – profesional de los Músicos Populares mediados por la formación Universitaria.

Seguidamente, se analizarán los perfiles de los egresados y estudiantes a partir de sus producciones de TFG. Por último, y a partir de la nueva reglamentación para trabajos finales de grado del Instituto a p de Ciencias Humanas, se propondrán algunos lineamientos generales que podrían constituir la normativa procedimental de la carrera.

La finalidad es promover la desmitificación de la “tesis” como se denomina en la jerga de estudiantes y docentes, ya que constituye un proceso de integración entre los conocimientos desarrollados a lo largo del cursado de la carrera y las múltiples experiencias y vivencias que

lo nutrieron. La existencia de dos espacios curriculares, que se complementan durante el quinto año, promueve el pensamiento crítico analítico fundado legitimador de la creación artística para acreditar al profesional universitario.

Palabras clave: Metodología; Trabajo Final De Grado; Música Popular

Introducción

Los Espacios curriculares “Metodología de Investigación Musical” y “Taller de Apoyo para la elaboración del Taller de Trabajo Final de Grado”, que se incorporaron en el Plan de Estudios 2006 de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM, constituyen los momentos formales en los que se proveen insumos epistemológicos, teóricos y metodológicos para poder construir objetos académicos en el nuevo campo disciplinar de la Música Popular, no desde la Musicología, sino desde la fundamentación teórico - empírica de la creación y la producción.

El propósito de este trabajo se orienta a compartir los objetivos, contenidos, modalidades pedagógicas y de evaluación de estos espacios curriculares en virtud de una lectura profunda de los nuevos perfiles de estudiantes, profesionales y posibilidades de inserción laboral – profesional de los Músicos Populares mediados por la formación Universitaria.

Por último, y a partir de la nueva reglamentación para trabajos finales de grado del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas, se propondrán algunos lineamientos generales que podrían constituir la normativa procedimental de la carrera.

La finalidad es promover la desmitificación de la “tesis” como se denomina en la jerga de estudiantes y docentes, ya que constituye un proceso de integración entre los conocimientos desarrollados a lo largo del cursado de la carrera y las múltiples experiencias y vivencias que lo nutrieron. La existencia de dos espacios curriculares, que se complementan durante el quinto año, promueve el pensamiento crítico analítico fundado legitimador de la creación artística para acreditar al profesional universitario.

1- La particularidad de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular

La Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María creada en 1996 comenzó su dictado el año siguiente. En 2004 el equipo docente emprendió la tarea de revisar el antiguo Plan de Estudios e implementar el denominado Plan 2006.

En virtud de esta modificación, el perfil del licenciado en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la UNVM se centra en componer música popular, realizar y supervisar transcripciones, adaptaciones y arreglos instrumentales y vocales; y musicalizar propuestas que integren diferentes manifestaciones artísticas y realizar estudios e investigaciones en el área de la composición de música popular.¹

Esta especificidad de la carrera la destaca entre las demás carreras de la UNVM ya que es una oferta atractiva para interesados de todas las provincias argentinas y varios países latinoamericanos. Asimismo, los egresados en general se han convertido en profesionales de la música popular reconocidos como compositores, arregladores, intérpretes, directores, técnicos de grabación, gestores culturales, docentes, entre múltiples facetas en que se manifiesta el perfil de los y las “Lic. En Música Popular de la UNVM”, como sintética y coloquialmente se les llama.

2- Dos Espacios Curriculares (EC) que sintetizan la producción de conocimiento académico - artístico

La trama curricular de la carrera prevé durante el quinto año de cursado dos espacios curriculares que se orienta a la producción y socialización de los conocimientos adquiridos durante los años anteriores y en paralelo.

a- Metodología de Investigación Musical

Parte del objetivo general: “introducir al estudiante a la problemática del conocimiento científico orientado a la composición musical”, sustentado en un conjunto de objetivos específicos:

- Brindar marcos epistemológicos teóricos y conceptuales para abordar el campo de la música popular.

¹ <http://www.unvm.edu.ar/carreras/licenciatura-composicion-musical-orientacion-musica-popular>

- Brindar elementos metodológicos, tanto cuantitativos como cualitativos, proponiendo una visión integradora de los mismos.

- Orientar el conocimiento de metodologías y estrategias de abordaje de los diversos fenómenos en el campo de la composición de la música popular.

- Proveer de diferentes perspectivas de análisis musical.

- Proporcionar herramientas útiles de la planificación de la investigación aplicada a la composición musical.

Como puede observarse estos objetivos se orientan a la enseñanza de diferentes paradigmas, métodos y técnicas de las Ciencias Sociales y Humanas, métodos propios de la Musicología, de la Musicología Popular y del análisis musical, sumado a los procedimientos de la investigación y especialmente de su planificación.

Los contenidos didácticos que constituyen este EC se organizan a cinco unidades.

UNIDAD 1: Conocimiento. Paradigma. Ciencia. Teoría. Método. Análisis. Tipos de conocimientos. La especificidad del conocimiento académico. El conocimiento científico. Fundamentos y características. El campo del conocimiento académico. Los paradigmas de conocimiento en las disciplinas sociales y humanas: Positivismo. Hermenéutico. Crítico. La reflexión epistemológica. Tipos de investigación. Conocimiento musical. Musicología comparada. Etnomusicología. Estudios culturales. Antropología de la musicología. Musicología Popular.

UNIDAD 2: Estrategias cuantitativa y cualitativa de investigación en disciplinas sociales, humanas y artísticas. Estudios cuantitativos. Monismo metodológico. Neutralidad valorativa. Fases del método científico. Planteo del tema. Delimitación. Problema. Objetivos. Hipótesis. Marco teórico. Conceptual – referencial. Variables. Operacionalización. El diseño de investigación. Universo. Muestra. Corpus. Las técnicas de recolección de datos. Los instrumentos de recolección de datos. Los instrumentos de procesamiento de la información. Análisis e interpretación de los datos. Informe y comunicación de los resultados.

Estudios cualitativos. El investigador: actor del proceso. El abordaje de la realidad, la recolección e interpretación de la información.

Los instrumentos de registro. La saturación teórica. La observación de regularidades. La creación de categorías. La combinación de las estrategias cuantitativa y cualitativa. La complementariedad de estrategias cuali y cuantitativa.

UNIDAD 3: Tema. Estado del arte en la investigación aplicada a la composición musical. Selección, delimitación y enunciado del tema. Viabilidad. Estado del arte. Marco teórico – referencial – conceptual. Bibliografía. Árbol bibliográfico. Bibliografía de bibliografía. Libro de consulta rápida. Sitios de internet. Centro de documentación. Discografía y otras fuentes. Trabajo de campo en relación a la música. Técnicas complementarias de recolección de datos. Búsqueda documental, entrevistas. Etapas de la investigación. La investigación como proceso no lineal. Relación entre marco teórico referencial y metodología. Objetivos del TFG.

UNIDAD 4: Perspectivas del análisis musical. Recolección de datos, composición y análisis musical. Análisis formal. Morfología musical (Clamen Kühn). Análisis Estructuralista. Análisis Schenkeriano (Salzer, Forte). Armonía tonal – modal. Análisis en relación a la percepción: teoría Gestal. Meyer. Propuesta de Kröpfl. Teorías de Estilo: Le Rue, Meyer. Análisis fuera de un sistema tonal o modal. Alan Forte, Pitch Clases. Kröpfl: Micromodos, estructuras pre-compositivas. Otros análisis: Minimal, Reiteración. Métodos de análisis de la música popular. Conceptos de semiótica. Ferdinand de Saussure (signo) Charles Peirce (teoría tripartita) Relaciones extramusicales. Conceptos de Musema (Tarasti) Método semiótico – hermenéutico de Tagg. Comparación Interobjetiva (Tagg) Teoría analítica de Tagg (Gran esquema, Teoría de la Comunicación).

UNIDAD 5: Planificación de la investigación aplicada a la composición musical.

La cocina de la investigación. Planificación y manejo del tiempo. Técnicas para tomar notas. Cómo mantener la motivación. Técnicas para superar el bloqueo del escritor (o síndrome de la página en blanco). Estrategias de lectura crítica y eficiente. El proceso investigación-lectura-escritura. Cómo y cuándo citar. Cuaderno de bitácora. Registro de ideas de composición. Director y Co Director del TFG. Formalidades de presentación: Aspectos institucionales

formales de redacción y presentación de textos científicos. Aplicado a la investigación musical. Estructura de monografía. Anteproyecto de TFG. Trabajo Final de Grado. Ponencia para reuniones científicas. Artículo para publicar. Estilo de redacción. Citas. Referencias bibliográficas y de otras fuentes.

b- Taller de Apoyo para la Elaboración del TFG

En los “LINEAMIENTOS GENERALES Y MODALIDADES DEL TFG” de la Resolución N° 156/16 - Consejo Directivo I.A-P.C.H, el Artículo 1°: plantea que:

La finalidad del Trabajo Final de Grado (TFG) es la puesta en evidencia por parte de las/os estudiantes de las competencias y capacidades inherentes a sus respectivas carreras de grado.” [Por lo tanto, Artículo 2°] “El TFG es requisito de los planes de estudio de las carreras de licenciatura para el acceso a la titulación. Integra conocimientos y competencias; tiene carácter “académico” e implica una dimensión pedagógica por lo que es acotado en su alcance; profundiza una temática del campo de formación y respeta el lenguaje disciplinar/profesional.

En virtud de estos requisitos inherentes a las carreras de grado, el Taller de Apoyo para la elaboración del Trabajo Final de Grado se estableció como EC obligatorio en el Plan de Estudios 2006. Su objetivo general es “brindar al estudiante toda la orientación necesaria a fin de que elabore satisfactoriamente su TFG”. Enunciado como una finalidad entre una acción provista por el equipo docente y un resultado que logre la realización del estudiante en su proceso de egreso.

Los objetivos específicos del taller:

- Integrar conocimientos y capacidades adquiridas durante el cursado de la carrera tendiente a elaborar un trabajo final de calidad que cumpla los requerimientos institucionales y satisfaga personalmente al estudiante.

- Acompañar teórico - metodológicamente al estudiante para la construcción de su objeto de análisis y su propuesta creativa.

Desarrollar habilidades en el empleo de métodos y técnicas de investigación musical en el ámbito académico.

- Aplicar las destrezas adquiridas durante la carrera en la composición, grabación y presentación de la obra creada.

- Internalizar las precisiones del lenguaje académico y del lenguaje técnico referente a la composición musical.

- Desarrollar capacidad de reflexión crítica hacia el material analizado, hacia la propia creación y hacia el proceso vivido.

- Fomentar en el estudiante la seguridad que brinda la calidad de un trabajo académico artístico y la satisfacción de egresar como Licenciado en Composición Musical con orientación en Música Popular de un Universidad Pública y de Nivel Académico.

Los contenidos didácticos que se desarrollan en el Taller de Apoyo para la Elaboración del TFG son menos conceptuales que los del EC Metodología de la Investigación Musical”, dado que la propuesta “taller” implica un rol docente como guía y orientador a partir de los intereses de cada estudiante y de los comunes en subgrupos de estudiantes. La tarea consiste en “construir” encuentro a encuentro, entre docentes y estudiantes, los objetos de estudios y las ideas de creación artística, a partir de potenciar su originalidad, factibilidad, sustento académico y coherencia interna:

UNIDAD 1: La Música Popular en el marco de la academia. Características del conocimiento científico - filosófico. La especificidad del (o de los) Conocimientos musicales. UNIDAD 2: Marco referencial de la música popular. Discusiones, enfoques, dilemas relativas a la música popular sus componentes, abordajes, criterios, etc. UNIDAD 3: Introducción a las teorías y métodos de análisis musical. UNIDAD 4: Técnicas complementarias de recolección de datos. Búsqueda documental, bibliográfica, discográfica, entrevistas. UNIDAD 5: Aspectos formales de la redacción del TFG. Requerimientos formales de redacción de los TFG de la UNVM; características del lenguaje académico. Criterios básicos de ortografía, sintaxis, gramática y estilo. Formas de citas, referencias bibliográficas fuentes, etc. UNIDAD 6: Presentación y defensa del TFG. Nociones de expresión oral, soportes técnicos. Manejo del espacio y el tiempo. Análisis del público. Performance.

En virtud de los contenidos del Taller es posible exponer un conjunto de ejes de orientan nuestro trabajo como docentes (-talleristas).

En primer lugar, como es TALLER, se trabaja en aula y se socializa permanentemente cada avance en el proceso.

Se parte del reconocimiento de intereses, algunas veces medio difusos, otras veces tan concretos que complejizan su conceptualización. Estos intereses se fundan en dos aspectos centrales: la autoconciencia de la trayectoria académica y la trayectoria de vida. La primera funciona como una especie de sedimento de las estructuras adquiridas, tales como razonamientos, paradigmas, esquemas conceptuales, estilos, formas y formatos, métodos, técnicas, etc. La segunda, funda en la esencia de cada ser creador, cada estudiante.

Este proceso que puede considerarse de “inducción”, se trabaja a partir de algunos interrogantes iniciales:

- ¿Qué te gustaría hacer?
- ¿Qué te llevó a pensar en ese producto / idea?
- ¿Qué herramientas que te brindó la carrera vas a usar?

Las respuestas se conversan oralmente, pero se solicitar que las escriban y las lean. Este proceso de escritura implica una síntesis que no se diluye en el éter como las palabras.

En un segundo momento, se va modelando la idea desde un acercando al campo académico. También aquí se parte de interrogantes orientadores que dan forma al sustento conceptual y referencial del trabajo:

- ¿Qué hay escrito sobre el tema? ¿Qué hay compuesto sobre el tema?: Antecedentes // Estado del Arte

- ¿Qué compositores / obras / discos.... ¿Has tomado como base? ¿Por qué? ¿Qué te han brindado para tu TFG? Referentes

Este trabajo consiste en la búsqueda, lectura, expurgación, citado, esquematización y escritura.

El tercer momento ya va consolidando la idea, resueltos los primeros insumos musicales:

- APARECE un problema....
- LA IDEA
- EL CONCEPTO
- EL EJE
- EL QUÉ DECIR
- EL SIGNIFICADO

- EL ESPÍRITU

Si bien, estos aspectos no componen formalmente el anteproyecto, si permiten escribir y reescribir a fin de madurar la idea. En espiral “volvemos al principio...”

- ¿Qué pasa / pasó en tu vida para que vos quieras hacer esto?
- ¿Qué querés decir?
- ¿Cómo visualizas tu disco? Nombre / colores / ilustraciones///....

En función de este avance “De nuevo volvemos al estado del arte, buscando: ¿Qué se ha dicho sobre eso?”

Un punto que merece especial importancia es la búsqueda de una Directora / Director // Co - Directora / Co – Director. Esta tarea “contractual” consiste en hallar un docente y / o compositor que pueda guiar la elaboración del TFG. Esta guía no sólo provee conocimiento de composición, arreglo, y producción, sino de los requisitos académicos de su argumentación conceptual – referencias y su posterior descripción analítica de las obras compuestas. La experiencia de más de una década en el Taller ha permitido visualizar ciertas regularidades, tales como:

- Necesidad de un director que guíe la composición y producción y otro que asesore en la dimensión argumentativa.
- Las personas que dirijan deben estar comprometidas con el proceso formativo del / de los estudiantes.
- El diálogo entre los directores y los estudiantes debe ser fluido, tanto en oral como escrito.
- El director debe guiar, no imponer.
- Ambas partes deben cumplir con los compromisos asumidos: entregas, tiempos, etc.
- Asimismo, la reglamentación vigente prevé estrictamente las funciones para directores y estudiantes en proceso de elaboración del TFG.²

En un cuarto momento surge la pregunta: “¿Cómo lo vamos a hacer y a decir?”. Entonces, resurgen los conocimientos metodológicos visto en el EC anterior. Se propone primero esbozar esquemáticamente y después ir depurando la escritura de la “Metodología”. En términos

² Ver: Resolución N° 156/16 - Consejo Directivo I.A-P.C.H. 10/11/2016

generales, se delinearán cuatro aspectos del hacer: la composición, la producción (grabación), presentación en vivo y argumentación.

Un quinto momento: “Después de andar y desandar. Se termina el cuatrimestre y hay que «meter» todo eso en un corsete.... ANTEPROYECTO... Correcciones van.... Observaciones vienen.... Modificamos ideas... insumos conceptuales... metodológicos... tiempos...”

El anteproyecto es un documento que permite formalizar y socializar ante la autoridad competente la planificación de un proceso de producción de conocimiento. El reglamento de 2006, está aún en vigencia, pese a que en 2016 el Instituto de Ciencias Humanas aprobara un reglamento general para los TFG de las diferentes carreras que se dictan dentro de su competencia.

Los ítems que componen el “formulario” del anteproyecto (2006):

1. Título
2. Director // co-director
3. Objetivos:
4. Descripción del producto
5. Antecedentes y estado de la cuestión
6. Metodología
7. Cronograma
8. Bibliografía

Por su parte, la Resolución N° 156/2016 del Consejo Directivo del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María “REGLAMENTO DE TRABAJO FINAL DE GRADO” en la opción “c) Proyecto de producto u obra artística o tecnológica: orientado a la elaboración de prototipos, modelos, productos u obras artísticas o tecnológicas. La elaboración de este tipo de trabajo es propia de las disciplinas cuya actuación profesional se basa en la realización de performances en las que el producto u obra artística y/o tecnológica materializa un interés social, estético y/o generativo,” se prevén las siguientes partes:

1. Identificación.
2. Área temática-Palabras claves.
3. Resumen.
4. Relevancia.
5. Objetivos generales y específicos.

6. Aportes al desarrollo artístico-disciplinar.
7. Procedimientos y técnicas artísticas.
8. Tecnologías-materiales.
9. Cronograma.
10. Presupuesto.
11. Bibliografía y otras fuentes.

Complementariamente al quinto momento, en el taller se trabajan aspectos que ayudan en la presentación oral: "... para decir lo que hay que decir..."

Estas herramientas ayudan a cada estudiante a identificar sus fortalezas y debilidades a la hora de comunicar oralmente, no sólo un proceso / producto académico, sino para otras circunstancias de la vida. Aspectos, lexicales, semánticos, sintácticos, paralingüísticos y corporales que denotan y connotan, son trabajados en el aula.

Consideraciones Finales

Lejos quedaron los debates acerca de la profesionalización de los músicos populares sólo en términos de reconocimiento mediático y estabilidad económica. Parte de los antiguos debates, "dicotomizaban" "música académica" y "música popular", "músicos de académica" con "músicos populares más intuitivos".

Los actuales músicos populares son músicos académicos y ello impone desafíos normativos, pedagógicos y profesionales. Ésta es la realidad que desde 1997 construye la UNVM.

La formación académica en composición de música popular implica una síntesis entre contenidos desarrollados durante el cursado; la experiencia previa, durante y el proyecto de vida que cada estudiante; y una instancia de quiebre entre el estudiante y el profesional universitario: la realización del Trabajo Final de Grado, como se especifica en la normativa de la UNVM.

Esta instancia no es azarosa el Plan de estudios prevé dos espacios curriculares que desarrollan contenidos epistemológicos y metodológicos que casi al final del cursado de la carrera, permiten ordenar los conocimientos precedentes en las categorías propias del discurso académico. Pero esta carrera tiene la particularidad que ese discurso académico implica la creación artística.

Esta cualidad propia de la carrera determina un perfil profesional muy específico, sustentado en una normativa particular y en el desarrollo de dos propuestas pedagógicas que intentan dar respuestas satisfactorias a este proceso de "cierre".

El primer EC se centra en lograr un acuerdo semántico en relación a la producción de conocimiento académico y al análisis música, e internalizar sus estructuras lógicas. Complementariamente, el Taller de apoyo para la elaboración del TFG, trabaja a partir del constructivismo, es decir desde la inducción razonada, escrita y socializada de los intereses de cada estudiante, hasta llegar a madurar una idea que se convertirá en un producto música original y su consecuente traducción encorsetada al formulario propio de la producción académica de conocimiento instituido: El anteproyecto que luego se convertirá en el TFG definitivo.

Bibliografía y otras fuentes

- ABALLAY, Avendaño, Crespo (2006-2017) Programas 2006 – 2017 “Metodología de Investigación Musical”
- ABALLAY, Avendaño, Crespo (2006-2017). Programas 2006 – 2017 “Taller de Apoyo para la Elaboración de TFG”
- ABALLAY, Silvia, et al. (2014) Confluencia de Saberes. Institucionalización de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM. 1a ed. - Villa María: Eduvim, 2014. 478 p.; 21,0 x14,8 cm. - Cuadernos de investigación. ISBN 978-987-699-080-6 1
- UNVM (2000) “Consideraciones para elaborar el reglamento del trabajo Final de Grado”. Reglamento del Consejo Superior / resolución n° 048/2000.
- UNVM (2006). “Reglamento de Trabajo Final de Grado para la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular”. Resolución de Consejo Directivo N° 016/2006.
- UNVM. IAPCH (2016). “Reglamento de Trabajo Final de Grado” Resolución Consejo Directivo N° 156/16.

Memorias de la resistencia: performance y problemáticas en la representación del horror

BURIN, MELISA *
melisaburin73@gmail.com
CASELLA, NOELIA
noelia.casella@hotmail.com
DURRUTY BRAMBILLA, NADIA
nadia-db@hotmail.com
FERRERO, MARÍA DEL MAR
solomariadelmar@hotmail.com
FORTUZZI, YAMILA
yami_fortuzzi@hotmail.com
MUFARI, AYELÉN
ayelenmufari@gmail.com
RESQUIN RUBIOLO, CARLA
carlaresquin@gmail.com
VIDELA, DAYANA
dayvidela@outlook.com

* Danzamble, el grupo de danza contemporánea de la Universidad Nacional de Villa María, es un espacio que depende de la Secretaría de Bienestar de la misma institución. La UNVM, desde su creación en 1997, cuenta con distintas cátedras electivas (pero obligatorias para todas las carreras) que buscan la formación integral para los y las estudiantes, uno de estos espacios es el de danza contemporánea. En los últimos años cuenta con un grupo estable de trabajo conformado por estudiantes y egresadas de diferentes carreras que no estudian ni dedican su vida a la danza, si no que lo hacen desde un lugar de pasión, de encuentro por el arte y de compromiso social. Una de

las herramientas más importantes que tiene el grupo, es el trabajo expresivo. En este sentido, se realiza una búsqueda constante desde distintas sensaciones, emociones y disparadores

Resumen

“Memorias de la resistencia” es una obra performativa en proceso de construcción que aborda las experiencias de las mujeres presas en la última dictadura militar argentina (1976-1983). Es una composición que, mediante el diálogo entre el lenguaje de la danza, de la música y el audiovisual, busca expresar metafóricamente las estrategias de resistencia que implementaron frente a las vejaciones, físicas y psicológicas, a las que fueron sometidas.

Dicha puesta escénica se enmarca en un proyecto de investigación interdisciplinario en curso dependiente de la Universidad Nacional de Villa María. Quince investigadoras, con edades comprendidas entre los 23 y los 65 años, hemos buceado en las vivencias de decenas de mujeres detenidas durante esa etapa terrorífica; nos hemos imbuido de sus miedos, sus ilusiones, sus recuerdos, sus estrategias, y estamos trabajando en proyectar esa experiencia en dos instancias artísticas (puesta escénica y cortometraje ficcional). El equipo se integra por el elenco completo del Danzamble de la U.N.V.M., y la producción audiovisual así como la musical es realizada por estudiantes integrantes del proyecto. Si bien las directoras del Danzamble y del Proyecto de Investigación han transitado este período histórico de la Argentina, ninguna de las intérpretes de la puesta escénica lo han vivenciado.

Palabras clave: Memoria; Resistencia; Mujeres; Arte.

Introducción

Esta ponencia condensa algunas reflexiones sobre el proceso creativo de una investigación en curso titulada “Memorias de la resistencia. Estrategias de sobrevivencia de las mujeres detenidas por razones políticas en Argentina, durante el período 1976/1983”, financiada y aprobada por la Universidad Nacional De Villa María (UNVM) en el año 2016.

En una primera instancia como equipo de investigación nos abocamos a la lectura y reflexión del material bibliográfico y audiovisual que desarrollaban la temática propuesta en nuestro proyecto. A su vez realizamos un recorrido colectivo en lugares emblemáticos de la Memoria en Buenos Aires: la Escuela de Mecánica de la Armada (Ex -ESMA), especialmente el Casino de Oficiales, y el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado; y en Córdoba recorrimos el Archivo Provincial de la Memoria (Ex D2) sito en el Pasaje Santa Catalina de la Ciudad de Córdoba, y el Espacio para la Memoria La Perla, uno de los Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio más grandes dentro del aparato represivo de la última dictadura cívico militar. En esa ocasión lo hicimos de la mano de Ana Mohaded, ex detenida durante la época de la dictadura, con quien pudimos intercambiar, a lo largo de varias horas, relatos y recuerdos de su experiencia. Estas charlas con mujeres ex-secuestradas y ex-presas políticas, además de la lectura bibliográfica de su Memoria Viva fueron los principales insumos para la composición artística.

...se muestra especialmente como la experiencia del trauma, que no es puntual o fechable, se diferencia del acontecimiento histórico y aparece temporalmente desplazada, no siempre por una política del olvido sino también porque el propio trauma representa un obstáculo para el recuerdo. La posterior identificación virtual imaginaria, o vicariamente experiencial, es lo que se denomina, para LaCapra, la memoria recuperada; en esta recuperación puede incidir también la tardía transmisión intergeneracional del trauma, guardado por los sobrevivientes, a veces por años, como algo *de lo que no se habla*. (DE ZAN, 2008: 65)

A partir de todas estas vivencias, y luego de diversas reuniones de trabajo, el equipo decidió encarar dos proyectos de creación artística que reflejaran y transmitieran la experiencia acumulada: una Puesta escénica de danza, performance e instalación audiovisual; y un Cortometraje ficcional a rodarse en las instalaciones de D2.

En esta ponencia abordaremos el proceso creativo de la puesta escénica y algunas reflexiones derivadas del mismo. El equipo de trabajo para esta obra se integró con el elenco completo del Danzamble de la

UNVM., dirigido por la Lic. Gabriela Redondo, a quienes se sumaron las tres estudiantes de Diseño y Producción Audiovisual que llevan adelante la búsqueda de imágenes y el registro del proceso de creación, además de la búsqueda de los elementos sonoros junto con una estudiante de música.

Desarrollo

Danzamble

Danzamble, el grupo de danza contemporánea de la Universidad Nacional de Villa María, es un espacio que depende de la Secretaría de Bienestar de la misma institución. La UNVM, desde su creación en 1997, cuenta con distintas cátedras electivas (pero obligatorias para todas las carreras) que buscan la formación integral para los y las estudiantes, uno de estos espacios es el de danza contemporánea.

En los últimos años cuenta con un grupo estable de trabajo conformado por estudiantes y egresadas de diferentes carreras que no estudian ni dedican su vida a la danza, si no que lo hacen desde un lugar de pasión, de encuentro por el arte y de compromiso social.

Una de las herramientas más importantes que tiene el grupo, es el trabajo expresivo. En este sentido, se realiza una búsqueda constante desde distintas sensaciones, emociones y disparadores. Este ejercicio es continuo debido a que se le da prioridad al mensaje, al concepto que se trabaja:

si algo se trabajó como eje primordial fue la expresión, la expresión y la comunicación a través del movimiento. Un movimiento con contenido, y que después la técnica, qué hacía con nosotros, qué busco yo con la preparación técnica o física de ustedes (las bailarinas) en realidad qué persigo: que economicen esfuerzos, que no se dañen, además de posibilidades de reconocimiento corporal, conciencia de sí, conciencia de las sensaciones. Pero en verdad para mí la técnica es un procedimiento operativo al cual yo apelo para que ustedes no se dañen, para que ustedes puedan trabajar diferentes calidades de movimiento, pero el objetivo que atraviesa cada una de las secuencias de movimiento tiene que ver con una cuestión conceptual, una cuestión de contenido (Gabriela Redondo) (García, 2013:70)

De esta manera, se produce un espacio artístico, donde la danza es sobre todo un canal de expresiones y reflexiones sobre distintas temáticas sociales.

Interdisciplinariedad

Concebimos la interdisciplinariedad encarnada en el cuerpo-grupo de trabajo. “*La lógica de la interdisciplinariedad, de la diversidad, de la inclusión, como nuevo paradigma de trabajo, ha colocado en interacción a distintas manifestaciones artísticas promoviendo entre ellas procesos interactivos de investigación, producción y transferencia.*” (Guillot, 2013: 2).

Siguiendo a Marquez (1989) la interdisciplinariedad exige la búsqueda de un lenguaje común, la complementariedad o la integración de los métodos, de las estructuras y de los axiomas. Nuestra propuesta de trabajo busca que los lenguajes no se subordinen, procurando espacios de composición donde un lenguaje necesite del otro:

se fue construyendo y reconstruyendo una estética musical que disponga al cuerpo y que sea representativa en el imaginario social, por ejemplo lo que implica el ruido de una sirena, o a qué remite el tango o la zamba. A partir del guión musical se fue interviniendo según lo que la música fue sugiriendo. Por otra parte, el lenguaje audiovisual generó un espacio donde las intérpretes fueron interviniendo, las imágenes tomadas en la Ex-ESMA de una ventana, una grieta, un camino de piedras... (Entrevista a Gabriela Redondo, 11 de julio de 2017)

De esta manera, se construyeron y reconstruyeron tres guiones: un guión musical, un guión audiovisual y un guión de movimiento. Los tres se vieron atravesados por ejes en común: la composición de los mismos se realizó desde un lugar metafórico y no desde la literalidad ni la representación, permitiendo tantas lecturas posibles como espectadores presentes. Las intérpretes somos la memoria viva de conceptos abstractos: sororidad, resistencia, mujer. Así los tres guiones se constituyen en tres lenguajes que generan una única trama, partiendo de la abstracción llegando a lo concreto de la obra.

Proceso creativo de la obra Memorias de la Resistencia

Dar cuenta del proceso creativo en las artes es siempre un desafío; más en la danza que es un arte efímero. No hay sistema de notación fidedigna y se trabaja con el cuerpo de los intérpretes.

A veces ni el mismo coreógrafo sabe qué va a montar; eso sucede cuando el autor crea en el momento (...) con la materia viva de los bailarines y con formas que van cambiando permanentemente.(...). Por otra parte, tiene el grave inconveniente de que con este método no hay anotaciones, ni siquiera escuetas y apresuradas. (Ossoona, 2003: 138)

La metodología compositiva que atraviesa la Obra “Memorias de la resistencia” se fue repitiendo en Danzamble en los últimos años. Las composiciones parten de conceptos claves que forman un eje de investigación, lo cual pasa por un proceso de introspección sobre cómo nos atraviesa singularmente la temática.

La Directora y Co-Directora componen con el potencial de cada intérprete basándose además en las condiciones que da cuenta el grupo. Se utilizaron técnicas de danza contemporánea y libre.

Como intérpretes no somos conscientes de lo que estamos haciendo en un primer momento. La Dirección ayuda a componer en función de cómo resonaron en nosotras las consignas, que funcionan como disparadores sin explicitar de más a las intérpretes, ya que se prioriza las propuestas de las mismas buscando no “contaminarlas” con las ideas de las directoras.

Las formas de componer la única trama entre los diferentes lenguajes artísticos fue variando, ya que se considera lo que va sucediendo durante la ejecución de los ejercicios y el comportamiento que adopta cada intérprete durante el montaje de obra. Es por eso que una idea puede transformarse en otra, mutar hacia otra parte de la obra o ser reemplazada. La flexibilidad en cuanto a las formas y a lo que se muestra está abierta hasta el momento de la presentación e incluso después de presentada, ya que las presentaciones varían entre una y otra, y se va ajustando y modificando a medida que va transcurriendo el tiempo.

... no siempre el compositor puede estar completamente consustanciado con la forma que el coreógrafo dará a esa nueva creación y es sabido que no hay recetas en el arte y que cada obra crea su propio estilo, su propia técnica, su propia forma y su propio método, tanto

en el orden espacial como en el temporal. A tal grado eso es cierto que el mismo creador es el primer sorprendido cuando ve su obra concluida, pues el proceso de la composición lleva a situaciones en las que se diría que la obra adquiere vida propia e impone sus exigencias al artista. (Ossoona, 2003:131)

A través de múltiples ejercicios, el trabajo compositivo avanza y retrocede miles de veces, descarga su peso hacia un lado y hacia otro en diferentes compañeras, que traen a colación lecturas, percepciones, diálogos, composiciones.

Si bien la directora del Danzamble y del Proyecto de Investigación han transitado este período histórico de la Argentina, ninguna de las integrantes de la puesta escénica han vivenciado ese horror. “*El recuerdo del horror es y será, siempre, una necesidad imperativa, urgente. No hay duda que hay que recordar. Pero ¿cómo hacerlo? ¿Con qué lenguajes? (...) ¿Cómo cruzar hacia el recuerdo del otro y hacerlo propio sin que se nos derramen el camino?*” (SOUTO CARLEVARO, 2010: 14)

Algunas actividades funcionaron como dispositivos para reflexionar en el cuerpo, no desde una lógica de representación, ni de experimentar las vivencias de la otra en un tiempo-espacio diferente, sino de situarse en nuestras percepciones en un aquí y ahora desde las resonancias de las palabras leídas, compartidas, escuchadas. Las consignas como disparadores se constituyeron en “...*maneras de ayudar al intérprete a encontrar la calidad justa del movimiento que la ejecución coreográfica exige*” (OSSONA, 2003: 141) Los ejercicios de improvisación a partir de lecturas bibliográficas o testimoniales fueron cruciales a la hora de encontrar calidades de movimientos e intenciones en la expresión.

“*La venda fue uno de los elementos menos sofisticados y más eficaces: en principio, se constituyó en un muro que producía el aislamiento, una clara marcación entre el afuera, amenazante, incontrolable y un adentro bullente e inestable*” (BARCO, 2015:101) Ejercicios como moverse con los ojos vendados donde surgieron algunas de estas palabras como evoluciones de las intérpretes: desorientación, soledad, miedo, inseguridad, el juego del gallito ciego¹, titubeo, golpearse, encontrarse con la

1 Una de las lecturas bibliográficas fue a Susana Barco (2015) donde cuenta la siguiente experiencia: “(...) como ciegos autitos chocadores de un macabro parque de diversiones, recorrimos el patio chocándonos, entre las risotadas de los guardias y sus

otra, confianza, buscar reconocer a la compañera. Si bien en la composición no bailamos con los ojos vendados, este ejercicio nos ayudó en la percepción grupal de las compañeras a la hora de bailar en la oscuridad con luz de flash y proyecciones sobre nosotras, dando la sensación de caos y desorientación al momento de bucear en la memoria viva y vivenciar una memoria recuperada.

Uno de los primeros ejercicios compositivos fue al improvisación con sombras proyectadas con imágenes utilizando además audios de los relatos testimoniales.² Algunos preguntas disparadoras fueron: ¿La

insultos si equivocábamos las órdenes. Pero sucedió que los tropiezos, que provocaban tanta risa en los guardias, fueron aprovechados por los prisioneros para mascullar alguna palabra, para dar un aliento. (...) y sentí la alegría del choque porq me traía una voz cálida, una palabra de sustento. En principio había experimentado una profunda humillación, pero luego recapacité. Pobres tipos, qué catadura moral la suya, si para divertirse necesitaban la humillación de otros. Y al mismo tiempo, qué linda broma. Sin acordarlo, los prisioneros revertíamos la situación y la convertíamos en una posibilidad de apoyo, de contacto solidario y humano a través de la palabra. Pero cansados ya del juego del gallo ciego, uno de las guardias pidió a un prisionero que cantara. Imaginen la escena. Vendados, quietos, separados entre sí, los prisioneros. Rodeándonos, los gendarmes. Y el designado para cantar, titubeante al principio, firme luego, cantando “zamba de mi esperanza” (...) sentí un estremecimiento recorriéndome el cuerpo, piel de gallina pese al calor generado por el solcito, y de pronto todos los prisioneros cantando, sí, en el Patio de La Ribera, vendados, pared de por medio con ese cementerio en cuyas fosas -según sabía en voz baja - había decenas de cadáveres. Creo que los gendarmes advirtieron que el canto generaba fuerzas, nos regalaba esperanza y lo suspendieron.(...) quedé sola y parada al sol, mezclando las lágrimas y la transpiración, pero con la cabeza erguida, orgullosa del valor ajeno, aprendiendo cómo era posible no degradarse, aprendiendo que los límites en cada situación los pone uno y que todos los días hay que empujarlos - alejarlos un poquito - a riesgo de que si no lo hiciéramos, el desprecio por uno mismo nos llevaría a un pozo sin retorno.” (p. 25-26)

2 Algunos de los relatos: Cuando me llevaban al baño, una vez abiertas las esposas, empezaba un interminable recorrido por los pasillos -la venda siempre puesta- y un montón de manos me tocaban, me manoseaban, me bajaban las bragas, me metían sus dedos y sus penes entre las piernas, en mi vagina y se frotaban contra mí, me echaban el aliento en la cara, me lamían y... ¡me hablaban! Cuerpos sin caras, manos sin cuerpo, penes sin identidad, sin ojos, sin rostros. Lo que esos cuerpos me transmitían en ese momento ya no era lo mismo que en la tortura, era algo distinto, algo como desesperación, como angustia, como soledad, como anhelo, como pedido de socorro. Me hablaban mientras me tocaban, mientras derramaban su semen en mí, susurraban con voces que parecían venir de un mundo de angustia, de soledad y de locura, una desesperación que buscaba sosiego en ese contacto fugaz, torpe absurdo, grotesco. << ¡Sentirme! >>, murmuró una voz mientras un cuerpo me apretaba contra su pecho y pasaba su pene por entre mis piernas. Parecía un ruego, una suplica de consuelo. Era horrible sentirse ciega y a merced de esas manos y de esos cuerpos, pero no había en esos momentos ni golpes, ni era el dolor de la tortura, era mas bien agobio, asco lo que

sombra eran los relatos? ¿La sombra es mi sombra? ¿La sombra es de otra persona? Las sombras como personas sin poder identificar quién es quién. ¿La imagen proyectada de la ventana es un escape? ¿Es un encierro? ¿Es la forma de salir a través de sombra?. Sucedieron algunas sombras interesantes que se tomarían en el proceso compositivo: piernas separadas, manos como ramas, piernas en v, sombras en el piso con siluetas detrás, manos como olas, pelo, dedos, brazos, cabezas, lengua. Aunque sean pocos los destellos de comprensión racional de la lógica ilógica dictadura cívico militar, es irremediable la sensación de dolor.

se sentía, algo que me pesaba y al mismo tiempo me sorprendía: ¡aquellos hombres estaban desesperados y también sumergidos en el infierno! Parecía que buscaban alivio con esos torpes gestos sexuales. Sentí su propia angustia derramarse en mí, junto con su semen .GRACIELA FAINSTEIN, Sobreviviente. Miriam Lewin - Olga Wornat (2014)

Las violaciones fueron por todos lados. Jugaban con mi cuerpo. Tenía que tomar el semen de cada uno de ellos. Después, me llevaron al baño, donde había materia fecal en el inodoro, me metieron la cabeza dentro del inodoro y me hicieron comer la materia fecal. GRISELDA PRATTO, Sobreviviente de la Brigada Aérea de Reconquista Miriam Lewin - Olga Wornat (2014)

A mí me torturaron cinco hombres. Yo... nunca mas volví a ser la misma... No hay palabras para poder explicar lo que es un campo de concentración. La tortura es un juego donde se establece claramente quien gana y quien pierde: Yo gane no les di la información que querían, no revele la dirección de mi casa. Pero ellos me ganaron en algo. Ese es un tema que estoy tratando ahora de vencer, en mi condición femenina... Hacia poco que había dejado de amamantar. Tenía los pechos pesados y medio caídos. Mas que la tortura en sí, que es física, el problema es cuando a una la violentan. Me dejaron desnuda en una pieza, con la cara tapada. En el medio había unas diez o doce personas, que cuchicheaban. Fue muy denigrante no poder verles la cara. No poder evitar su mirada. Mientras me torturaban me decían: “ No te afeitaste los pelos...” Es cierto, no estaba depilada, y me dolio mas eso, que me tocaran en mi dignidad femenina, que la tortura en sí, que fue durísima. Todavía conservo las marcas, quemaduras de tercer grado. Pero fue mucho mas doloroso que me denigraran como mujer. Para mí, el campo fue una explosión en la cabeza. Todavía estoy juntando los pedazos>>.TINA MESCHIATTI, sobreviviente de La Perla, Cba. Miriam Lewin - Olga Wornat (2014)

Empujándome violentamente, choque contra una columna o pared, de ahí me llevaron al baño, me obligaron a hacer mis necesidades enfrente del guardia, yo no tenia necesidad ya que recién había salido. Entonces me agarro nuevamente de los pelos, me volvió a arrinconar contra una pared, me saco los vellos de la pelvis, me los hizo comer, yo no podía tragar y el tipo me amenazaba y puteaba, pero yo no pude ver nada ya que estaba encapuchada. En algún momento en las declaraciones que me tomaron recuerdo que me desnudaron y se reían de mis pechos. SILVIA SUPPO, Sobreviviente de La Casita, fue asesinada el 30 de marzo de 2010 Miriam Lewin - Olga Wornat (2014)

Trabajar el dolor en el cuerpo implicó un momento de improvisación libre y otro momento donde se propuso sólo caminar y escuchar algunos testimonios sintiendo cómo resonaba en nuestros cuerpos...¿dónde está el dolor en tu cuerpo? Se notó una diferencia abismal en la expresión de cada intérprete luego del ejercicio, donde pudimos cartografiar en el cuerpo de cada una determinados lugares, singulares intensidades y sensaciones de dolor.

Actualmente estamos trabajando la transformación de ese dolor en amor para seguir viviendo. La alegría, como estrategia colectiva para sobrevivir, implica un aumento en la potencia de actuar, un incremento en la libertad, un impulso que aumenta la potencia de existir. Colocar el juego en la composición nos provoca sensaciones contradictorias expresando las irrationalidades de las prácticas del aparato represor, y a la vez evocar la alegría del encuentro, del escape, de los pequeños detalles para poder sostener la vida si o si con la solidaridad y compañía de otras.

Bailarina “A”: “A lo largo de la investigación, la lectura, la escucha presencial de víctimas del proceso y los largos momentos de reflexión en grupo e individual mi cuerpo atravesó las más diversas sensaciones. Sentí el dolor y la tristeza en el estómago, en los ovarios, sentí la angustia y la amargura en la garganta, la impotencia y la bronca en los puños contraídos, la incredibilidad en la frente fruncida, los ojos húmedos, la mandíbula tensa y el peso del nivel de irrationalidad que se vivió en todo el cuerpo. El movimiento inconsciente fue contracción, tensión muscular. Después de momentos densos de adentrarnos profundamente en la temática sentí mayormente el cuerpo pesado, el pecho oprimido, era una sensación que no terminaba en el ensayo si no que permanecía en el cuerpo hasta el otro día.

Me llevo más que nada muchas ideas mentales que me provocan entonces al recordarlas sensaciones en el cuerpo. No gratas, se vuelve a fruncir el ceño cada vez que vuelvo. Me llevo la comprensión de la necesidad de entrega en un proceso como este, no el de ocupar desde las sensaciones el cuerpo de un actor histórico de ese momento, si no el de verse atravesada por un montón de datos que es infinita-

mente triste saber reales y que tuve que intentar procesar más allá de la resistencia de creer que es posible tanto horror” (Agosto de 2017)

Bailarina “B” :¿Qué me llevo en el cuerpo que antes no tenía? Me llevo una forma de abordar el dolor, para convertirlo en fuerza colectiva. Me resulta complejo (pero a la vez es una experiencia enriquecedora) trabajar desde la no-literalidad y poner el cuerpo para abordar conceptos abstractos. Si bien este tipo de abordaje ya lo habíamos trabajado, creo que esta vez es mucho más profunda la no-literalidad, en el sentido que en otras obras el mensaje quizás era un poco más “claro”, evidente, expreso. En uno de los ejercicios que hicimos mientras componíamos la obra “Ellas”, dividimos la composición en varias etapas y a cada una le pusimos un nombre. Era un ejercicio individual pero de alguna manera las similitudes entre las palabras de cada una de nosotras se iban encontrando.

“Asco”, “dolor”, “encuentro”, “florecer”, “renacer”, “sororidad”, son algunas de las palabras que nos surgían teniendo en cuenta todo lo que nos atravesaba por el cuerpo.

A veces resulta muy difícil ponerle palabras a las emociones, a lo que te pasa por el cuerpo. Por ello el trabajo debe ser a conciencia, tratando de generar un ambiente de trabajo, tomándose un momento de cada clase para reflexionar. Ese proceso sirve mucho para no llevarte el dolor a casa, ya que muchas veces cuesta separar lo que nos pasa en escena para poder seguir.

Del grupo de danza aprendo constantemente. Somos todas mujeres desde hace mucho tiempo y las problemáticas que hoy están en discusión nos atraviesan de una manera muy potente. Esta obra nos sirvió para poder reconstruir una opresión histórica que vivimos en la sociedad. (Agosto 2017)

Bailarina “C”: El proceso de creación comenzó a visualizarse en un viaje programado para visitar diferentes lugares históricos donde habían ocurrido alguno de los hechos del período de dictadura en nuestro país. Digo que para mí comenzó allí, ya que pude percibir con todos mis sentidos y encarnar el tema para comenzar a crear. Si bien antes habíamos leído, en grupo, individual, escuchado testimonios y todas habíamos tenido diferentes tipos de acercamiento con la temática, para mí, ese fue el puntapié inicial. Estar allí físicamente

me contextualizó y comencé a programar y desprogramar lo que antes había vivenciado, ya que el tocar, oler, escuchar, en fin, percibir todas esas sensaciones que provocan estar en un lugar físicamente, hizo que me situase en un lugar más consciente.

El proceso creativo para mí pasó por todas las etapas en las que suele transcurrir una creación, pero con la diferencia de que abordar el tema de la dictadura en nuestro país, todavía tiene aristas, rincones por conocer, verdades dibujadas, cosas que no se dicen, que no aparecen en escritos, opiniones encontradas y diferentes puntos de vista. Si el camino de un proceso creativo de cualquier temática ya es de por sí sinuoso, abordar éste hecho histórico tuvo una doble (o quizás más) sinuosidad. Esto nos llevó por muchos caminos, no sólo a nivel grupal sino individual. En mi vivencia me encontraba con todo sobre la mesa, pero no podía visualizar la idea. Tenía una conciencia sobre lo que quería que se transmita en la puesta en escena pero no podía ver con claridad el conjunto de acciones. Por momentos era más claro y por momentos todo se derrumbaba y tenía la sensación de que había que comenzar de cero. Era una sensación individual pero también grupal, y podía percibir instantes en donde esa incertidumbre se presentaba en cada intérprete, en mayor o menor medida. Hasta que comprendimos que éste proceso creativo en particular tenía ésta característica, que es propia del tema que estábamos abordando. ¿Cómo visualizar el proceso de manera clara si la temática en sí no es clara? Con avances y retrocesos, pudimos dar un cierre abierto y presentar el trabajo como una manera de sentir, de abordar y de hablar de las sensaciones que como intérpretes nos provoca incursionar en ésta temática, sin representaciones literales ni encarnaciones de lo que pasó, sino como personas que le ponen el cuerpo a ello y tratan de, a través de la danza, hacer llegar una manera de pensar, un punto de vista y dejar una sensación, que es propia y que mediante tiempo y trabajo, se llega a una unión grupal y se intenta transmitir. El trabajo nunca termina ya que hay tanto para hablar, investigar, refutar, etc, es por ello que el final es abierto, es un nuevo comienzo, un final cuya sensación depende de la persona espectadora, de sus impresiones, vivencias y puntos de vista perso-

nales, un final que invita al diálogo, a la reflexión y sobre todo a la memoria. (Agosto 2017)

Bailarina “D”: De los primeros libros que leí fue Putas y Guerrilleras, apenas empecé a investigar me causaba mucha impotencia, me brotaban las lágrimas en cada relato, se me erizaba la piel, notaba un cambio en mi tono muscular, incluso a veces tenía que parar por no poder seguir imaginando las atrocidades que estaban escritas en esas hojas.

Los relatos fueron trabajados en clases, en cada reflexión, en cada momento de escucha de mi cuerpo se apretaban los puños, la garganta tenía ganas de gritar, el paso era firme pero inseguro. Los movimientos eran paralizadores, los músculos no encontraron formas de movimientos.

La necesidad de traerme ese momento a la actualidad y pensar a mis compañeras en alguna de esas situaciones me atormentaron durante toda la investigación e incluso esa sensación siguió después de haber transitado los ejercicios que realizamos en el momento del proceso de creación para la puesta en escena. ELLAS es para mí un grito de amor entre tanto horror, siendo conscientes en la no representación intentamos que los recuerdos no se derramen en el camino y que la memoria viva no se apague. (Agosto 2017)

Conclusiones

La intención final de la obra es mantener la memoria viva y expresar una memoria recuperada. La última dictadura cívico-militar caló hondo en las disposiciones corporales, donde aún se avizora un miedo inhabilitante: desde el abrir una ventana hasta el “no te metas”.

Adentrarse en las estrategias de resistencia de las mujeres que vivenciaron el horror de esa época nos hace reflexionar sobre cómo conseguir potencias afirmativas de tristezas inevitables.

Creemos que es fundamental que los espacios artísticos sean lugares de reflexión sobre lo que pasa en la sociedad. Las problemáticas de género están en el foco de discusión en la actualidad y es necesario que como mujeres comprometidas con estas causas podamos crear y construir, generar encuentro entre las mujeres.

La relación entre el arte y la política es vital. El arte sensibiliza y problematiza, pone en cuestión, promueve el debate para preguntar y repreguntar.

En fin, el final no es final...

Bibliografía

- BARCO De Surghi, Susana. (2015) Corredores de la memoria. Del campo de la Ribera a los Juicios. 1a edición. Eduvim, Villa María.
- DE Zan, Julio (2008). "Memoria e identidad". *Tópicos*, (16), 41-67. Recuperado el 12 de julio de 2017, de <http://www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n16/n16a03.pdf>
- GARCÍA, Noelia (2013) El cuerpo de quienes danzan. Una sociología de las Prácticas y Representaciones sobre el cuerpo en el Grupo de Danza Contemporánea de la Universidad Nacional de Villa María. Trabajo final de Grado de Licenciatura en Sociología. Córdoba.
- LEWIN, M., & Wornat, O. (2014). *Putas y guerrilleras*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- MÁRQUEZ, A. (1989) "La interdisciplinariedad en la investigación para la acción". En Sobrino, E. *De la investigación interdisciplinaria a la acción participativa – trabajo familiar y niveles de conciencia en el medio rural*. Humanitas/Cider. Buenos Aires
- OSSONA, Paulina. (2003) *Tratado de composición coreográfica*. Ediciones IUNA. Buenos Aires.
- SOUTO Carlevaro, Victoria (2010), *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Poesía: multiplicación de símbolos, creatividad y desarrollo humano

PROF. CARNEVALE GABRIELA *
Universidad Nacional de Villa María
gabrielacarnevale@yahoo.com.ar

* Profesora en Lengua Castellana por la Universidad Nacional de Villa María. Se ha desempeñado como Jefa de Trabajos Prácticos y Auxiliar de distintas cátedras del Profesorado y la Licenciatura en Lengua y Literatura de la UNVM. Como investigadora, ha formado parte de proyectos de investigación relacionados con la construcción de identidades y las prácticas de escritura, y participado en diferentes simposios, jornadas y congresos referidos al mismo campo.

Resumen

Las investigaciones de Flower y Hayes (1996) permitieron concebir la escritura como un conjunto de procesos recursivos y orientados por una red de objetivos. Scardamalia y Bereiter (1992), por su parte, establecieron marcos de análisis para abordar las principales problemáticas, mediante la diferenciación entre decir y transformar el conocimiento.

Estas conceptualizaciones renovarán las prácticas en la educación literaria a partir de los 70' como resultado de la transición de un paradigma basado en la memoria y la repetición hacia prácticas que

contribuyan al desarrollo de un pensamiento divergente. Surgieron, con ese espíritu, los talleres literarios, en los que la palabra se concibe como emancipadora, el poder se pulveriza, y el juego, la experimentación y la fantasía se constituyen como formas de conocimiento.

Entre los precursores sobresalen Rodari (1973) y el grupo de Grafein por su aporte teórico y metodológico. Subyace en estas concepciones la confianza en la relación indisoluble entre educación artística y desarrollo humano (Gardner, 1973, 2004; Fischer, 1973). El presente trabajo ofrece fundamentos para destacar, a la luz de las teorizaciones mencionadas, la expansión simbólica que habilita la poesía. La metáfora, por su poder sémico-cognoscitivo, contribuye particularmente al desarrollo del pensamiento autónomo y de la creatividad.

Palabras clave: Escritura; Proceso; Poesía; Símbolo; Creatividad.

Principios teóricos: la escritura como proceso

Este trabajo parte de considerar la escritura como herramienta intelectual, es decir, en su incidencia sobre la transformación de los procesos de pensamiento y es resultado de las reflexiones surgidas en el marco de dos proyectos de investigación desarrollados en la Universidad Nacional de Villa María y dirigidos por el Dr. Fabián Mossello. En una primera instancia se abordaron las problemáticas en torno a la escritura académica en la universidad. El punto de partida fue la revisión del modelo de redacción como proceso cognitivo de Flower y Hayes (1977, 1980, 1981, 1984) y, en segundo lugar, de los dos modelos explicativos de la composición escrita formulados por Scardamalia y Bereiter (1992).

A partir de los avances realizados por los norteamericanos Flower y Hayes (1996), concebimos la actividad de escritura como un conjunto de procesos mentales con estructura jerárquica. La acción de redactar es el conjunto de procesos distintivos del pensamiento organizados jerárquicamente y con alta capacidad de inserción unos en los otros, interactivos y potencialmente simultáneos. Dicho proceso está orientado hacia un fin, conducido por una red de objetivos creados durante todo el proceso y que guían la composición. Así, se explica la dinámica del descubrimiento y la creatividad como resultado de escribir y volver a generar propios objetivos. Se produjo, de este modo, la migración de

un paradigma tradicional prescriptivo a uno no-prescriptivo, el paso de la atención en el producto a la centralidad del proceso.

El proceso de redacción puede resumirse en tres partes:

- la memoria a largo plazo, que involucra los conocimientos y los planes de escritura,
- los procesos de escritura: generación de ideas: planificación, organización y determinación de objetivos,
- el ambiente de trabajo

Este último involucra lo que está fuera del escritor: el problema retórico y el texto que se va produciendo. La situación retórica es, para Flower y Hayes, una parte principalísima del proceso y de ella depende la calidad del texto. Está compuesta por:

a- tópico: “sobre qué” se escribe, es decir, la materia específica del contenido de escritura.

b- audiencia: “a quién” se escribe, el destinatario del texto que, en primer lugar, delimitará el registro lingüístico a utilizar. El escritor debe ficcionalizar en su imaginación una audiencia.

c- propósito: objetivo hacia el cual propenden las intenciones del escritor y el efecto que busca producir en la audiencia. El hacerse consciente de la finalidad del escrito constituye una estrategia metacognitiva de textualización fundamental.

John Hayes, en 1996, amplía su objeto de estudio y propone un modelo cognitivo y emocional de la escritura. De ese modo, recupera la incidencia de factores contextuales, como el entorno social y el entorno físico, e individuales, como la motivación y emoción.

El indiscutible aporte de estas teorizaciones radica en la concepción de escritura como un conjunto de procesos, en los que se realizan actividades mentales de modo no lineal, sino recursivo. En el campo de la enseñanza, este posicionamiento epistemológico conduce a prácticas en las que el estudiante pueda desarrollar habilidades cognitivas y metacognitivas para la autorregulación y dominio de su escritura. La planeación y revisión ocurren durante la textualización y el sujeto debe ser consciente del carácter interactivo de esas operaciones.

Además, contribuye a considerar la relevancia de la red de objetivos que orientan el desarrollo de los textos, tanto de los específicos y generales como de los intermedios, que otorgan coherencia a las decisiones locales en el marco del plan general de escritura. Evidentemente, la

cantidad y calidad de objetivos intermedios, aquellos que se encuentran entre la intención y el texto concreto, muestran la diferencia entre principiantes y maduros escritores (Flower y Hayes, 1996, p. 97).

En la definición del marco teórico de la investigación nos resultaron también iluminadores los dos modelos explicativos de la composición escrita formulados por Carl Bereiter y Marlene Scardamalia (1987, 1992). Sus investigaciones les permitieron aseverar que en los escritores “inmaduros” funciona un modelo de “decir el conocimiento” que consiste en la generación de información a partir del tópico y el género (el tema y el tipo de texto). Por el contrario, en los escritores “competentes” el modelo consiste en “transformar el conocimiento” a través de la resolución suficientemente explicitada del problema del contenido y también del problema retórico.

En sus trabajos recuperan el concepto de “prosa basada en el escritor” esbozado por Flower (1979) para caracterizar la actividad de escritores principiantes, que reflejan el curso de su pensamiento en vez de adaptarse al curso del pensamiento del lector. La representación formal de las ideas principales desempeña una función central en la generación de un texto y la interconexión de las representaciones les permite a los escritores trabajar a distintos niveles –problemas de significado, de expresión, de organización- sin perder el dominio del proceso como un todo (Scardamalia y Bereiter, 1992; De Beaugrande, 1984).

Los investigadores advierten la necesidad de generar estrategias que permitan a los alumnos adquirir una estructura de “transformar el conocimiento”. Los esfuerzos educativos sugieren que es posible transmitir los procedimientos complejos de solución de problemas que poseen los expertos, y que al hacerlo se pueden ampliar las facultades de los alumnos para escribir. Sin embargo, los estudios también sugieren que pasar de “decir el conocimiento” a “transmitir el conocimiento” en la composición no es un proceso de crecimiento, sino que es, más bien, la reconstrucción de una estructura cognitiva (Scardamalia y Bereiter, 1992, p. 63).

Primeras implicancias: análisis de prácticas universitarias

En una de las fases finales de nuestro trabajo investigativo, la reflexión en torno a las principales dificultades presentes en el ámbito universitario nos condujo a advertir el carácter imprescindible de la reflexión

durante todo el proceso de sobre qué y para qué se escribe, a quién se dirige y qué relación guarda con ese destinatario o lector, qué género es más adecuado a esa situación, cómo seleccionar y disponer la información de acuerdo al género.

En torno a esa problemática, Carlino (2004) define cuatro problemas para repensar las condiciones pedagógicas en las que se plantean las producciones a los estudiantes:

a- No tener en cuenta al lector: la falta de ficcionalización de la audiencia (prosa “basada en el autor” en la que las ideas aparecen tal como fueron descubiertas).

En una “prosa basada en el lector”, en cambio, se observa un intento deliberado por comunicar algo, es decir, refleja su propósito.

b- Desaprovechar la posibilidad epistémica del escribir: el “decir el conocimiento” en vez de “transformar el conocimiento” es frecuente cuando no se cuestiona, desarrolla y da consistencia al propio pensamiento a raíz de concentrarse en el tema y no hacer consciente la representación de la situación retórica en su totalidad.

c- Revisar solo la superficie del texto: Los objetivos sobre los cuales descansa la revisión son de corte local. La revisión, en cuanto no propicia el desarrollo de nuevas perspectivas, queda reducida a un proceso de corrección. Carlino recuerda la metáfora de Keith Hjortshoj según la cual todo texto “fragua” en algún punto del proceso, endureciéndose como cemento. La escritura del universitario, cita, “tiende a fraguar en el momento en que toca el papel” (Carlino, 2004, p. 324).

d- Postergar el momento de comenzar a escribir: Es imperiosa la necesidad de “un segundo tiempo” para que los alumnos empiecen a “elaborar su texto cuando aparentemente han terminado”.

Podemos sostener, tras esta primera aproximación a la problemática, que las dificultades en el planteamiento de la situación retórica en alumnos universitarios radican en la resistencia factual a una escritura concebida como un conjunto de procesos jerárquicos pero recursivos y dirigidos por una red de objetivos explicitados para que el tratamiento del tópico redunde en generación de nuevas ideas. La reducción de la escritura a su forma instrumental ha colaborado a que en la cultura académica subsistan de modo solapado prácticas regidas por la concepción tradicional del modelo de escritura en etapas.

Segunda etapa de investigación: la creación en/de los talleres

Bajo la nominación “Prácticas de escritura creativa en la universidad. La escritura creativa en el contexto de la educación superior universitaria” se llevó adelante una segunda fase de análisis. Con el objetivo de desarrollar estrategias para mejorar la escritura creativa, en especial la que tiene que ver con la producción de literatura, se retomaron las anteriores conclusiones y se las puso en relación con los cambios que se produjeron partir de los 70’ en el campo de la educación literaria en Argentina.

Destacamos la tarea de Bombini en relación al debate teórico-metodológico abierto en los últimos años dentro de la didáctica de la lengua y la literatura. Este campo siempre ha reconocido la impronta de un paradigma dominante y, “a lo largo del siglo XX ha sido la psicología” la “matriz explicativa recurrente” (2005, p. 34-35). En las últimas décadas se produjo un avance a partir de la consideración del orden cultural, político y social que atraviesa las prácticas de lectura y escritura. “El imperativo de la multidisciplinariedad supone, entonces, abrir el espectro de disciplinas posibles en tanto la enseñanza concebida como una práctica social compleja, la lengua, como un campo en el que se dirimen políticas lingüísticas y educativas y, la literatura, como un objeto cultural sofisticado” (p. 35). Desde este punto de vista, las prácticas son abordadas “en su carácter no neutral (...) y como el producto de una construcción social e histórica que ha venido determinando modos de leer y escribir específicos” (p. 37). Así, la investigación funciona como punto de partida, en el afán de interpretar qué ocurre efectivamente en las aulas, y luego de llegada, a partir del planteamiento de intervenciones reflexivas en las prácticas efectivas.

La preocupación por repensar las prácticas escriturarias en contextos de enseñanza tuvo, en las últimas décadas, un lugar de creciente atención en la formación. “Si el dominio de la palabra no se adquiere en la escuela, para muchos el poder de la palabra quedará vedado para siempre”, advierte Alvarado (2001, p. 103). Sin embargo, las instituciones no contaron desde el inicio con maestros que redefinieran la escritura a la luz de las nuevas tendencias. En el campo universitario, en general, y de la formación docente, en particular, la incorporación de los

talleres tuvo lugar durante la siguiente década y abrió un proceso que llega hasta la actualidad.¹

El trabajo de un grupo de escritores argentinos en 1970, que empezó a reunirse bajo la inquietud de por qué en la universidad no se escribe, propició el surgimiento de los primeros talleres de escritura y, entre ellos, el emblemático grupo Grafein, que reunió a docentes precursores (“operadores múltiples de textos”, con sus propias palabras) como Maite Alvarado, Gloria Pampillo y Mario Tobelem. En primer lugar, el factor lúdico se tornó determinante en las consignas que debían tener “algo de valla y de trampolín”. La consigna será “sobre todo un pretexto, un texto capaz, como todos, de producir otros” (Alvarado, Rodríguez y Tobelem, 1981, p. 16). De esta manera, la palabra se constituye como espacio de experimentación, juego y placer.

Grafein pretendió, como define Tobelem, “provocar una práctica y trabajar sobre los resultados... sólo para profundizar y enriquecer esa misma práctica” (p. 11). Un taller bien entendido, sostiene, “fluye como las palabras, se ordena como un discurso, se soluciona (es decir, cristaliza contra la dilución) como la escritura” (p. 13).

Destaca que en la dinámica de taller “el poder se pulveriza”, el asunto es simplemente trabajar, en cuanto que el enriquecimiento se produce por el trabajo mismo, las consignas deben ser “más bien percibidas como juegos, como desafíos, como ocasiones para usar y admirar la gracia y el ingenio” (p. 14). Explica Maite Alvarado (2001):

Las consignas del taller plantean una exigencia de descentramiento, de salirse del lugar habitual para adoptar otro punto de vista, una mirada más o menos extrañada sobre el mundo y sobre el lenguaje.

En esta suspensión de las leyes que rigen la cotidianeidad, el trabajo del taller se asemeja al juego (p. 64).

Este posicionamiento epistemológico se yergue en contraposición a la labor meramente de disciplinamiento y fijación de normas y valores que tenía la enseñanza de la lectura y la escritura. La “obsesión

1 La escritura creativa tiene hoy una importancia incuestionable, puesta en evidencia por su reflexión y debate en numerosas actividades y publicaciones académicas. Los 1700 inscriptos para cursar la Licenciatura en Artes de la Escritura que la Universidad Nacional de las Artes lanzó en 2016 son una muestra de la perdurabilidad y lo fecundo que resultaron las transformaciones en torno al concepto de creación y el campo cultural literario. La profesionalización de la actividad contribuye a desterrar, al mismo tiempo, el prototipo de artista impuesto desde el Romanticism

ortográfica” y el imperio de la gramática son muestras de la valoración excluyente de memoria y repetición dentro del aprendizaje. En el campo de la pedagogía del nivel primario, Martha Salotti y Carolina Tobar llevan adelante una verdadera renovación de los objetivos y prácticas educativas. La violencia simbólica (Bourdieu) que subyace en determinadas transmisiones pedagógicas encuentran en el adiestramiento e inculcación los modos para clausurar el pensamiento divergente (Sánchez Corral, 2002, p. 44). En este sentido, la instrumentalización pedagógica de la literatura ha tenido a lo largo del tiempo resultados desafortunados.

Los talleres, por definición, se oponen a los modelos que propician la imitación y, en consecuencia, sostienen como premisa que “el discurso literario es difícil, fuertemente codificado y formalizado”. Esas prácticas están más preocupadas “por mantener la veneración por la literatura que por desarrollar la propia capacidad de escribir” (Alvarado, 2001, pp. 95-96). De igual modo, los talleres se enfrentan a los modelos que, en una instancia cronológicamente posterior, proponen una actividad netamente libre. En este caso, la propuesta se basa en “una generosa confianza en la espontaneidad creadora” y según la cual sería suficiente “despertar” o liberar una potencialidad de expresión que reside en lo más profundo de cada uno” (p. 97).

La consecuencia de estos paradigmas es la frustración: como explica Alvarado (2001), “en el sistema más codificado, el lector –que es privilegiadamente el docente- no lee lo que el texto escribe, sino lo que debía haberse escrito en él. No lo lee, lo corrige” (p. 97). Y en el “texto producido bajo los efluvios de la motivación expresiva (...) rápidamente se pasa del texto a la persona y peligrosas vulgarizaciones del saber psicoanalítico entran en juego” (98).

La escritora y profesora Gloria Pampillo (1982) resalta que las palabras no son dóciles ni transparentes instrumentos.² Las propuestas

2 Pampillo retoma la definición de Todorov, según la cual “el discurso literario se caracteriza por el papel preponderante otorgado a las significaciones textuales a expensas de la significación principal. El sentido de cada palabra resulta de su orientación hacia la palabra vecina. (...) Los signos lingüísticos dejan de ser transparentes, simples instrumentos al servicio del sentido, para adquirir importancia en sí mismos” (Pampillo, 1982, p. 20). La autora recupera, además, los principios teóricos de Roman Jakobson (1960) para definir al lenguaje literario como plurívoco y ambiguo, productor de múltiples significados.

que conciben al escritor como sujeto que “expresa las ideas de su mente, los sentimientos de su alma, las experiencias vividas” devastan la posibilidad de descubrimiento del discurso literario. El escritor debe ser “capaz de desarrollar esas significaciones a primera vista ocultas” y “enfrentarse al agotamiento de esas significaciones y al peligro de que la reiteración de los procedimientos lo mecanicen”. La escritura no consiste en “derramar en palabras sus ideas, sentimientos, vivencias”. Esa consideración implica una incapacidad para avanzar hacia lo desconocido, imposibilita que en la propia relectura se descubran nuevos sentidos y, en suma, atenta contra el placer de la escritura (p. 20-24). La creatividad es una habilidad cognitiva, un proceso generativo dinámico que exige romper los esquemas de la experiencia. Frente al privilegiado desarrollo de las funciones útiles del lenguaje, que suelen derivar en la reproducción e imitación, es necesario –como defiende Isabel Tejerina (2006)- “aceptar que el juego y la imaginación son espléndidas formas de conocimiento” (citada por Labarthe, J. y Herrera Vásquez, L., 2016, p. 21).

El discurso literario y la fantasía

El objetivo último del trabajo del taller –declaran las escritoras Lilia Lardone y María Teresa Andruetto (2011)- “es la vivencia de una palabra propia, una palabra que siendo de todos (de todos y de uno es el lenguaje, social a la vez individual) se sienta como propia y en tanto propia, armada, desarmada, rota, modificada, descubierta, valorizada o revalorizada” (p. 21).

En este marco, la ficción “se concibe desde su dimensión epistemológica, es decir, la propiedad de emplear creativamente el lenguaje para producir un saber sobre el mundo” (Arce, 2017, p. 20). En uno de sus trabajos de investigación, el catedrático argentino Leandro Arce retoma la conceptualización de Cuesta y Frugoni (2004) para señalar la necesidad de

corrernos de aquellas concepciones instrumentales de la escritura que la entienden como una mera herramienta para transmitir información prediseñada y no como una práctica social vinculada a la apropiación de saberes, como una tarea de reescritura de la cultura en la que nos colocamos en una posición activa, imaginativa y seguramente más propicia para la reflexión (pp. 27-28).

En la conformación de estas nuevas experiencias de abordaje de la escritura expresiva y literaria, las concepciones de Gianni Rodari fueron inspiradoras, a la par de las actividades desarrolladas por el grupo francés OuLiPo, fundado en 1960 por el escritor Raymond Queneau y el matemático Francois Le Lionnais. Fantasía y experimentación tomarían el protagonismo en las nuevas propuestas de escritura.

El escritor y periodista italiano, auténtico maestro en el arte de propiciar procesos creativos, llevó adelante una propuesta educativa –y, como tal, política también- para que la estimulación de la imaginación sirva de desafío:

Es imprescindible, en primer lugar, rechazar esa tradicional oposición entre fantasía y realidad, en la que realidad significa lo que existe y fantasía aquello que no existe. Esa oposición no tiene sentido. ¿No existen acaso los sueños? ¿No existen los sentimientos por el hecho de no tener cuerpo? ¿De dónde sacaría la fantasía los materiales para sus construcciones si no los tomara, como de hecho hace, de los datos de la experiencia, ya que no entran en la mente más datos que los de la experiencia? (Rodari, 2004/1980).

Entonces, si “la fantasía es un instrumento para conocer la realidad”, como afirma Rodari, una “educación puramente racional nos volvería a producir un hombre amputado de algo esencial”. “Durante mucho tiempo los poetas nos dirán cosas sobre la lengua y sus posibilidades de expresión, de comunicación y de creación, cosas que no podemos pedir a los lingüistas”³

Su libro Gramática de la Fantasía (Rodari, 2007/1973) constituye un avance insoslayable y referente ineludible en el campo de estudio. Allí, despliega una serie de propuestas con el afán de reposicionar el lugar de la imaginación –frente al imperio de la memoria- para revertir el modelo que privilegia en el alumno el “escuchar pacientemente y recordar escrupulosamente” (p. 159). Su postura se sustenta en la diferenciación planteada por Hegel entre imaginación y fantasía, ambas manifestaciones de la inteligencia, una en sus posibilidades reproductoras –la primera- y la segunda en su dimensión creadora.

³ Las citas fueron extraídas de la reproducción que la Revista Imaginaria realizó en 2004 del artículo publicado inicialmente en la revista catalana Perspectiva Escolar, 1980, (43), pp. 9-13

Declara con Vygotski que la función creadora de la imaginación pertenece tanto al artista, como al científico, y es condición necesaria de la vida cotidiana. El juego no será el recuerdo de impresiones, sino su reelaboración, y por ese motivo propone una gramática de la fantasía que no es una teoría de la imaginación ni un grupo de recetas, sino sugerencias para enriquecer de estímulos el ambiente (Rodari, 2007/1973, pp. 161-162).

Si una sociedad basada en el mito de la productividad (y sobre la realidad del beneficio) sólo tiene necesidad de hombres mutilados –fieles ejecutores, diligentes reproductores, dóciles instrumentos sin voluntad- quiere decir que está mal hecha y que es necesario cambiarla. Para cambiarla, son necesarios hombres creativos, que sepan utilizar su imaginación (p. 162). Y que utilicen, como resultado, un pensamiento divergente, una “mente capaz de romper continuamente los esquemas de la experiencia, (...) capaz de juicios autónomos e independientes (incluso del padre, del profesor y de la sociedad)” (p. 163). Es, en suma, “necesaria la imaginación para creer que el mundo puede continuar y hacerse más humano” (p. 166).

La escritura de textos literarios es, agrega Maite Alvarado,

El lugar de proliferación de una variada gama de registros connotativos que son accionados a menudo como formas de dominio de los diversos discursos sociales. Conocer esos registros, dominarlos de la manera activa y próxima que la escritura permite es preparar individuos que no estén desarmados frente a los usos que el poder hace del lenguaje (2001, p. 92).

Como defiende Rodari, el trabajo con el lenguaje literario parte de la consideración del “valor de liberación que puede tener la palabra. “El uso total de la palabra para todos” me parece un buen lema, de bello sonido democrático. No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo” (2007/1973, p. 8).

Por su parte, en el artículo “De la realidad a la fantasía: apuntes para una poética de la enseñanza de la literatura” Carlos Guevara Amórtegui (2015) asume que la enseñanza de literatura posibilita el ingreso a la dimensión poética, a la dimensión simbólica de la existencia humana, en tanto descubrimiento o constitución de nuevos sentidos. Para desarrollar esa afirmación propone la existencia de tres zonas imbricadas,

interdependientes e indisolublemente relacionadas: el mundo de la vida cotidiana, la imaginación y la fantasía. En la primera, están las cosas; en la segunda, la vivencia de las cosas; y en la tercera, la creación del espíritu, algo que no está en la realidad (p. 17).

Entonces, “en la imaginación se supera la aparente continuidad de las cosas” y “cada imagen va mágicamente enmarcada, retenida, en una temporalidad y una espacialidad diferentes a las aportadas por la dimensión lineal lógica; se rompe el esquema del mundo cósmico, se pone en fuga el orden natural del mundo, aunque éste se avisore (*sic*) como referente lejano” (p. 19). Permite rebasar el mundo cósmico y crear un excedente, permite reconstruir el mundo, “transformar las maneras de pensar y de dar sentido a las experiencias propias; escapar a los totalitarismos políticos, religiosos, estéticos” (p. 21); permite la reconstitución de la subjetividad, es decir, tiene una finalidad ontológica.

De este modo, posibilita el acceso a nuevas realidades, “imposibles aún para la imaginación”, mediante la fantasía, entendida como la dimensión más profunda y creadora de la mente humana. Mediante la fantasía se logra “la superación de los umbrales del mundo empírico”, la creación de algo que no está en la realidad. En esta creación del espíritu “lo fantástico no equivale a lo no existente; es más bien la posibilidad de que surja como existente lo impensado hasta ahora, pero posible en el transcurrir de la cultura y de la historia de los individuos y las colectividades” (p. 22).

Así, la fantasía “es quizá la actividad propiamente trascendental del ser” y en todas las épocas “han ayudado a soportar la angustia que causa la realidad entre los hombres. El mundo de la fantasía es necesario para intentar mantener el equilibrio existencial, y la literatura –entendida como poiésis– puede servir como pretexto para alcanzar dicha dimensión u horizonte” (pp. 24-25).

Según Guevara Amórtegui, lo fantástico “representa un quiebre absoluto de lo convencional en un mundo que está estructurado para formar personas prácticas, lógicas, sensatas, racionales”, y que está dirigido a la deshumanización. De esa dimensión provienen la ciencia, la filosofía y la creación estética, áreas fundamentales en la constitución del futuro y en el despliegue de la libertad. Existe una “tendencia permanente hacia la dimensión poética que nos constituye como sujetos conscientes de nuestra existencia simbólica” y “por esta naturaleza

simbólica es que se hace factible el ingreso a lo poético, a aquello que no tiene referente cercano o empírico y que surge como creación primigenia” (p. 25).

Poesía y metáfora: poder sémico-cognoscitivo

Estamos en condiciones de detenernos en un espacio simbólico por excelencia, el sitio donde pueden multiplicarse las posibilidades de lo real, lugar donde puede converger la capacidad extraordinaria de expresar rebelión, protesta y esperanza. Queremos hablar de poesía. Como dice Cortázar en “Cinco últimos poemas para Cris” (2004/1984, p. 92):

Ahora escribo pájaros.
No los veo venir, no los elijo,
de golpe están ahí, son esto,
una bandada de palabras
posándose
una
a
una
En los alambres de la página,
chirriando, picoteando, lluvia de alas
y yo sin pan que darles, solamente
dejándolos venir. Tal vez
sea eso un árbol

o tal vez
el amor.

En *El sentido primero de la palabra poética*, Colinas (1989) sostiene que poesía y pensamiento ponen al descubierto *la segunda realidad* que subyuga y exalta al hombre, inaccesible detrás de la realidad aparente (Sánchez Corral, 2002, p. 36). También Umberto Eco (1984) propone que la ciencia es el canal autorizado del conocimiento y el arte, en cambio, produce formas autónomas, complementos del mundo. En esas construcciones encontramos el modo en que la cultura ve la realidad.

El tratamiento retórico del lenguaje permite desarrollar en la creación literaria todo su potencial semiótico-imaginativo. Sánchez Corral recupera la explicación de metáfora de Albadalejo, según la cual en ésta “se pone en marcha un proceso de sustitución metasémica que convierte al sujeto estético en un sujeto inmerso plenamente en la acción cognoscitiva propuesta por la modalización estética del texto” (Sánchez Corral, 2002, p. 37). Y agrega:

Ante la “obligatoriedad del desplazamiento”, es inconcebible la quietud pasiva, la acción meramente contemplativa, del destinatario, porque sucede, según explica Le Guern, que la incompatibilidad semántica actúa como señal dinámica que invita a seleccionar unos rasgos sémicos y relegar otros. (...) La distancia entre el universo del plano de la realidad (el tenor, A) y el universo de la imaginación (el vehículo, B) desencadena un conflicto –fértil y productivo– en el sujeto interpretante que requiere ser resuelto mediante una acción creadora (p. 37).

Este conflicto conceptual posibilita el aprendizaje significativo que Bruner planteó como resultado de una situación problemática cognitiva. Esa “ruptura isotópica” que se produce por la “(aparente) incoherencia en el enunciado metafórico” posibilita la creatividad ya que requiere mayor esfuerzo de procesamiento de los significados, con “amplio poder de aprehensión (simbólica) de la realidad” (Sánchez Corral, 2002, pp. 38-42).

La metáfora pone en marcha un proceso cognitivo por descubrimiento y se diferencia de la analogía, en tanto esta última moviliza “la percepción estática de las afinidades” entre dos elementos, y la metáfora, en cambio, “se basa en un mecanismo de naturaleza eminentemente dinámica” que produce una “forma de fusión, una co-presencia entre las entidades” (p. 39).

En la estructura paradójica que plantea reside su atractivo: “la ruptura de expectativas (lógicas) origina un estado de alerta que desencadena una situación placentera” (p. 45). Se convierte, como Ortega y Gasset supo ver, en un “procedimiento válido para aprehender aquello que escapa a nuestras posibilidades conceptuales más estandarizadas” (p. 46).

La reflexión y producción de poesía constituyen, de esta manera, actividades prolíficas para el desarrollo del pensamiento autónomo y

crítico. Como dije Vicente Huidobro en “Arte poética”: “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas. / Una hoja cae; algo pasa volando; / Cuanto miren los ojos creado sea, / Y el alma del oyente quede temblando” (2011/1916, p. 13).

Arte y desarrollo humano

En este punto, el poder del lenguaje literario debe enmarcarse en el campo del arte en general. Para ello, estableceremos una línea de convergencia entre los postulados que sustentan, por un lado, las propuestas de los talleristas y, por otro, los estudios de un grupo de psicólogos cognitivistas, entre los que destacan Howard Gardner y David Perkins, que subrayan la relación de la educación artística con el desarrollo humano.

En la búsqueda de ampliar los desafíos y los horizontes a la hora de trabajar la producción poética dentro de espacios formales de educación seguiremos la innovadora propuesta del Proyecto Arts PROPEL, que destaca los tres componentes considerados centrales en la actividad artística: producción, percepción y reflexión.

La participación en la percepción artística de modo significativo requiere aprender a leer los múltiples vehículos simbólicos presentes en la cultura (Gardner, 1994). El uso estético de un determinado conjunto de símbolos, como el lenguaje, exige encontrar un modo metafórico, que evoque y transmita un amplio espectro de significados. Las prácticas dirigidas a desenmarañar, descifrar y reescribir símbolos facilitan el establecimiento de relaciones originales entre las palabras y propician, de este modo, el desarrollo de la comprensión profunda y la creatividad.

Recuperamos, también, el aporte de Ernst Fischer (1973) que en “La necesidad del arte” sostiene: “el mundo capitalista, industrializado y mercantilizado, se ha convertido en un mundo exterior de conexiones y relaciones materiales impenetrables. La encarnación de un universo ilusorio de todo-el-mundo y de nadie” (p. 9). Así, “el hombre que no pertenece a una sociedad pierde identidad, la realidad se hace irreal y el hombre inhumano” (p. 5).

Por esa razón, “la misión del arte consiste en ayudarnos a ser hombres. El hombre debe enfrentarse a la contradicción de ser un yo para ser parte de un todo y una vez que exista en ese todo, llegar a trascenderse

a sí mismo” (p. 10). El arte, medio indispensable para esta fusión (p. 120), debe “clarificar las relaciones sociales”, “iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas”, para “ayudar a los hombres a conocer y modificar la realidad social” altamente compleja y cambiante (p. 126).

Y, asegura Fischer, “tanto si el arte alivia como si desvela, tanto si ensombrece como si ilumina, nunca se limita a una mera descripción de la realidad. Su función consiste siempre en incitar al hombre total, en permitir al “yo” identificarse con la vida de otro y apropiarse de lo que no es pero que puede llegar a ser” (p. 126). De esta manera, “permite al hombre comprender la realidad y no sólo le ayuda a soportarla, sino que fortalece su decisión de hacerla más humana” (p. 156).

El poema: una voz propia

Ahora bien, ¿qué aportes podemos tomar de los modelos de redacción como proceso cognitivo para abordar las producciones de poesía en la educación universitaria? En primer lugar, está puesto en evidencia que el alumno deberá progresivamente realizar de modo consciente la ficcionalización de su “audiencia”, entendido el texto poético como discurso comunicativo, dirigido a un “público”.

Según afirma Alvarado (2003) “la conciencia de las características de la situación comunicativa mueve al escritor maduro a volver una y otra vez sobre el conocimiento almacenado en su memoria en relación con el tema del texto, en busca de nuevas informaciones que permitan reformular –ampliando o especificando– su escrito”. El proceso de reformulación permite al sujeto generar nuevas ideas, tal como demostraron Flower y Hayes y definieron en el cuarto postulado: el conocimiento se transforma mediante un “proceso de descubrimiento desencadenado por la representación retórica de la tarea de escritura y por la misma actividad de escribir. Por eso, cuando el texto está terminado, el escritor siente que sabe más que antes de empezar” (Alvarado, 2003, p. 2).

Recordemos que el modelo de estos psicólogos cognitivistas explica la creatividad como resultado de escribir y volver a generar propios objetivos (Flower y Hayes, 1996, p. 106). Al mismo tiempo, la escritura como herramienta intelectual, es decir, en su incidencia sobre la transformación de los procesos de pensamiento, exige que los autores

Bibliografía

- ALVARADO, M., Rodríguez, M. C. y Tobelem, M. (1981). Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura, Madrid, España: Altalena.
- ALVARADO, M.; Bombini, G.; Cortés, M; Gaspar, M. del P.; Otañi, L. (2001). Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura. Buenos Aires, Argentina: Flacso-Mantial.
- ALVARADO, M. (2003). La resolución de problemas, Revista Propuesta Educativa, (26). Recuperado en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/indice.php?num=26>
- ALVARADO, M. (2013). Escritura e invención en la escuela. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- ANDRUETTO, M. T. y Lardone, L. (2011). El taller de escritura creativa, Córdoba, Argentina: Editorial Comunicarte.
- ARCE, L. C. (2017). “De la mente al papel. La escritura de ficción como proceso sociocognitivo e imaginativo y su proyección pedagógica, Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 4(7), pp. 11-36. Recuperado en <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/959/578>
- BENÍTEZ Fígari, R. (2004). La situación retórica: su importancia en el aprendizaje y en la enseñanza de la producción escrita, Revista Signos, 33(48), pp. 49-67.
- BOMBINI, G. (2005). Investigar en didáctica de la lengua y la literatura: un nuevo tratado de fronteras, Lulú Coquette. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Año 3(3), pp. 32-47.
- CARLINO, P. (2004). El proceso de escritura académica: cuatro dificultades de la enseñanza universitaria, Educere, 8(26), pp. 321-327.
- CORTÁZAR, J. (2004). Salvo el crepúsculo. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara (1984).
- FISCHER, E. (1973). La función del arte. La necesidad del arte. Barcelona: Península, pp5-pp56. Recuperado de <http://www.cibertlan.net/biblio/tidlectrsbascs/Fisher.pdf>
- FLOWER, L. y Hayes, J. (1996). La teoría de la redacción como proceso cognitivo, Textos en contexto, Lectura y Vida, Año III(3), pp. 72-111.
- GARDNER, H. (1994). Art Education and Human Development. Barcelona, España: Paidós.
- GIGENA, D. (2 de junio de 2016). Dígame “licenciado”: ahora se podrá ir a la universidad para ser escritor. La Nación. Recuperado en <https://www.lanacion.com.ar/1904818-digame-licenciado-ahora-se-podra-ir-a-la-universidad-para-ser-escritor>
- GUEVARA Amórtégui, C. A. (2015). De la realidad a la fantasía: apuntes para una poética de la enseñanza de la literatura. Énfasis, Enseñanza de la literatura: perspectivas contemporáneas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 11-27. Recuperado de http://die.udistrital.edu.co/sites/default/files/doctorado_ud/publicaciones/realidad_fantasia_apuntes_para_una_poetica_ensenanza_literatura.pdf
- HUIDOBRO, V. (2011) El espejo de agua y Ecuatorial. Santiago de Chile, Chile: Pequeño Dios Editores (1916/1918). Recuperado en <http://www.xn--pequeodios-x9a.cl/wp-content/uploads/2015/10/Ecuatorial-V-Huidobro1.pdf>
- LABARTHE, J. T., y Vásquez, L. H. (2016). Potenciando la creatividad humana: taller de escritura creativa. Papeles de trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, (31), pp. 19-37. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185245082016000100002&lng=es&tlng=es.
- MARINKOVICH, J. (2002). Enfoques de proceso en la producción de textos escritos, Revista Signos, 35(51-52), pp. 217-230.
- MARITANO, A. (1997). Taller de escritura: la aventura de escribir, Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- MOSSELLO, F. G. (2015). Lectura y escritura literarias en la Universidad: desafíos y propuesta para la articulación de un nuevo espacio para el desarrollo de la práctica literaria en la enseñanza superior universitaria, Revista Internacional de Ciencias Humanas, 4(2), pp. 255-261. Recuperado en <http://journals.epistemopolis.org/index.php/humanidades/article/view/756/324>

- PAMPILLO, G. (1982). El taller de escritura. Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.
- PAZ, O. (1989). Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día. Barcelona, España: Seix Barral.
- RODARI, G. (2004). La imaginación en la literatura infantil, Imaginaria, 125 (1980). Recuperado en <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/rodari2.htm>
- RODARI, G. (2007). Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias, 3º ed., 3º reimp., Buenos Aires, Argentina: Colihue (1973).
- SÁNCHEZ Corral, L. (2002). Metáfora, cognición y competencia literaria, Publicaciones Facultad de Educación y Humanidades de Melilla, Universidad de Granada, 32, pp. 33-53. Recuperado en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/publicaciones/article/view/2323/2484>
- SCARDAMALIA, M. y Bereiter, C. (1992). Dos modelos explicativos de los procesos de composición escrita, Infancia y Aprendizaje, 58, pp. 43-64.

Musicalización de poemas: Proceso creativo de Cantando a Edith Vera

MIRIAM SILVIA FERREYRA*
Universidad Nacional de Villa María
mireyra67@gmail.com

*Profesora de Música y Guitarra egresada del Conservatorio Superior de Música “Felipe Boero” y Licenciada en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María (U.N.V.M.), en su Trabajo Final de Grado musicalizó poemas de Edith Vera Coordinó entre 2000 y 2006 el Taller de Canto Coral del P.E.U.A.M. (Programa de Extensión Universitaria de Adultos Mayores) de la U.N.V.M. además de ser Ayudante Alumna en “Técnica de Contrapunto” en la Lic. en Composición Musical con Orientación en Música Popular y Asistente de Dirección y Coreuta de distintas formaciones corales de Villa María y la Región. Cantó como soprano en el Coral Mediterráneo entre 2013 y 2017. Realiza su labor profesional como docente en los niveles medio y superior del Conservatorio Superior de Música “Felipe Boero”.

Resumen.

Se expondrá el trabajo realizado en la elaboración del Trabajo Final de Grado Cantando a Edith Vera. Éste se abordó desde el objetivo de musicalizar poemas de Edith Vera ampliando la musicalidad propia de ellos con los recursos del lenguaje musical y con la intención de contribuir a la difusión de su obra poética con la grabación del disco

Cantando a *Edith Vera*. Para ello se musicalizaron dieciséis poemas de la poeta oriunda de la ciudad de Villa María, extraídos de diferentes trabajos editados e inéditos, además de realizar arreglos corales sobre tres canciones compuestas por ella, se grabó el disco y se realizó un escrito que buscó describir el proceso creativo del trabajo y explicitar sus lógicas, contextualizándolo en relación a los referentes y a un marco teórico; ofrece además información complementaria acerca de la poeta, un análisis literario de los poemas elegidos y un análisis musical de las obras resultantes.

Palabras clave: Musicalización; Proceso Creativo

Introducción

La presente ponencia versará sobre la labor realizada en la elaboración del Trabajo Final de Grado (T.F.G.) Cantando a Edith Vera con el objetivo de presentar los resultados logrados en él.

El trabajo partió del objetivo de musicalizar poemas de Edith Vera ampliando la musicalidad propia de ellos con los recursos del lenguaje musical y con la intención de contribuir a la difusión de su obra poética con la grabación del disco Cantando a Edith Vera. Para ello se musicalizaron dieciséis poemas de la poeta oriunda de la ciudad de Villa María, extraídos de diferentes trabajos editados e inéditos, además de realizar arreglos corales sobre tres canciones compuestas por ella, se grabó el disco y se realizó un escrito que buscó describir el proceso creativo del trabajo y explicitar sus lógicas, contextualizándolo en relación a los referentes y a un marco teórico; ofrece además información complementaria acerca de la poeta, un análisis literario de los poemas elegidos y un análisis musical de las obras resultantes.

Los materiales teóricos utilizados para el escrito del trabajo versan sobre los conceptos y definiciones de música popular urbana, canción popular urbana, relación música-texto y musicalización que realizan Juan Pablo González, María Figueredo y Blasina Cantizano Márquez entre otros. Para el análisis de los poemas se tomó la propuesta de Pacto Lírico de Antonio Rodríguez a partir de la cual se elaboró una propuesta personal adaptada a los requerimientos del trabajo; en tanto que el análisis de las canciones compuestas y de sus arreglos para los instrumentos correspondiente, se basó en la relación música-texto.

Eduardo Ferraudi fue el autor en el que se basó el trabajo de los arreglos corales y de su posterior análisis.

Se ha tomado como referente central la obra que Joan Manuel Serrat realizara con poemas de Miguel Hernández en el álbum Miguel Hernández, se realizaron además análisis de dos de sus obras destacando algunos de los recursos musicales que el compositor utilizó en relación con el texto.

La parte musical consta de tres momentos con diferentes ejes temáticos y tratamiento compositivo. Estas partes tienen los siguientes títulos: Ella vio y nos cuenta, selección de poemas en los que la autora describe y reflexiona a través de diferentes personajes. Nos cantó Edith, arreglos corales a tres y cuatro voces mixtas sobre composiciones de Edith Vera y Nos contó Edith acerca de sí misma, selección de poemas en los que la autora escribe en primera persona.

En el proceso creativo de la musicalización se utilizó armonía tonal y se trabajó con técnicas de desarrollo motivico, elaboración melódica y contrapunto. De las posibilidades compositivas que ofrece la musicalización de poemas se optó por el trabajo con la canción popular urbana, sin enmarcarse ésta en un estilo o género en particular y siendo su estructura, forma y tratamiento libres.

La formación instrumental u orgánico que interpreta las obras compuestas consta de voz femenina, flauta travesera, guitarra clásica, violoncelo y percusión de ambientación en Ella vio y nos cuenta y Nos contó Edith acerca de sí misma (primer y tercer parte respectivamente) y de un coro mixto a cuatro voces en Nos cantó Edith (segunda parte). En cuanto a lo formal el escrito se estructura en dos volúmenes, el primero contiene cinco capítulos. El Capítulo 1 enmarca el trabajo de musicalización de poemas dentro de la música popular urbana y de la canción popular urbana y de la relación música-texto. El Capítulo 2 dedicado a los referentes, centrándome en la obra de Joan Manuel Serrat, más específicamente su álbum Miguel Hernández y el análisis de dos de sus obras. El Capítulo 3 está dedicado a la biografía de la poeta Edith Vera. El Capítulo 4 versa sobre los poemas y canciones seleccionadas, la investigación que de ellos se realizó, los criterios artísticos para abordar los poemas y canciones seleccionadas y el análisis personal de los mismos. El Capítulo 5 está dedicado a las canciones compuestas y los arreglos corales, los análisis de las canciones, el análisis

de los arreglos corales y a testimonios de tres compositores que musicalizaron poemas de Edith Vera. El segundo volumen está dedicado a las partituras del T.F.G. Cantando a Edith Vera. Acompaña al escrito el disco Cantando a Edith Vera.

Marco Conceptual

Cantando a *Edith Vera* es el resultado del proceso creativo de la musicalización de poemas de la poeta villamariense Edith Vera. La elección del gerundio ‘cantando’ elegido para el título está ligado al objetivo N°3 de este trabajo y denota acción en tiempo presente. La ausencia física de la poeta desde 2003 hace que no contemos con obras nuevas, pero al leer, decir, cantar, narrar su obra estemos trayendo su legado al presente y, como sucede con la música y las artes en general, al tomar contacto con la obra se la recrea, reanima, recontextualiza, reinterpreta, para que una vez más nuestra sensibilidad se vea movilizada por la obra de arte. Cantando a Edith Vera entonces, toma poemas editados e inéditos de la poeta y crea, mediante la musicalización, canciones, crea un nuevo texto. También selecciona tres de sus canciones y realiza con ellas arreglos corales para coros mixtos, tomando así dos de los medios de los que la poeta se valió para sus expresiones creativas: la poesía y canción.

El germen que dio inicio a este trabajo tuvo dos partícipes, el álbum Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat y la obra de la poeta Edith Vera; o expresado de otra manera, la canción popular y la poesía. Se crea entonces un trabajo con las características y parámetros de la denominada música popular urbana y utiliza, dentro de las posibilidades que ella ofrece, como medio expresivo a la canción popular urbana, es por ello que desde allí parten las investigaciones de este trabajo.

Música Popular Urbana

Muchas son las definiciones de “música popular” a lo largo de la historia de la música,¹ y ha sido una de las tareas complejas que ha abordado la musicología llegando a definiciones como la publicada en la Revista

1 En el artículo “Música Popular: Algunas aproximaciones a la música de fusión en la Ciudad de Santa Fe” de Elina Goldsack, María Inés López y Hernán Pérez publicado en la Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral los autores citan varias definiciones al respecto.

del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” N°5, 1982 en su artículo “Una aproximación al estudio de la música popular urbana” escrito por Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Saltón pág. 69 a 74 que define:

La Música Popular Urbana es la música de creación y producción urbana, de dispersión y consumo en grupos urbanos y folklóricos, cuya raíz puede ser urbana y folklórica, y es difundida principalmente por los medios de comunicación masiva, dirigida a las mayorías –incluyendo grupos caracterizados que la integran-. Se manifiesta a través de una gran diversidad de especies con diferentes niveles de elaboración, testimoniando la realidad social de la cultura urbana.²

Pero la definición de música popular urbana va ampliándose con el paso del tiempo y con los continuos estudios que de ella se hacen, así es que en el año 2001 el musicólogo Juan Pablo González dice:

Entenderemos por música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.³

La canción popular urbana

El trabajo toma como medio de expresión a la canción, transitando el camino que desde tiempos inmemoriales la humanidad ha construido.

2 HIDALGO, Marcela, GARCÍA BRUNELLI, Omar y SALTÓN, Ricardo. “Una aproximación al estudio de la música popular urbana” Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” N°5, 1982 p. 69 a 74

3 GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. Revista Musical Chilena. Año LV. Enero-Junio. 2001. N°195. p 38-64

La elección está basada en la relación de toda la vida con este género desde todos los matices que brinda esta relación; desde la escucha, desde la enseñanza, desde el aprendizaje, desde el movimiento (danza-baile), desde la interpretación, desde los vertiginosos momentos de la creación y de relacionar cada acontecimiento con la palabra contenida en una canción. Las creaciones no están enmarcadas en ningún género o estilo en particular siendo su forma libre, y dadas las características de las canciones y el espacio tiempo en que fueron creadas pueden enmarcarse, al igual que las canciones del álbum Miguel Hernández de Serrat, en la denominada música popular urbana (definida en los apartados anteriores) y con mayor especificidad en la canción popular urbana.

La canción popular urbana constituye una manifestación cultural típicamente moderna. Su producción, circulación y consumo se confunden con el proceso de urbanización y con la disponibilidad de recursos tecnológicos. Transmitida por los medios de comunicación de masas, al llegar a un público bastante más amplio que los receptores locales, no demoró, dentro de la lógica de mercado, para traducirse en un importante vector de homogeneización cultural.⁴

Relación música texto

Las composiciones musicales del T.F.G. Cantando a Edith Vera nacidas de la musicalización de poemas se enmarcan en la relación música-texto que a su vez pertenece a un universo más amplio como es el de la relación de la música con las otras artes.

La relación música-texto es previa a la invención de la escritura, en los tiempos en que los saberes, conocimientos, normas sociales, historias, etc. eran transmitidas de manera oral de generación en generación. Para facilitar la memorización la poesía aportaba recursos como el ritmo y la rima y por su parte la música las diferentes alturas y duraciones de los sonidos, de los cuales nacían melodías que colaboraban en esa labor.

Desde su experiencia como poeta cuya obra ha sido bastante musicalizada nos dijo Armando Tejada Gómez sobre la canción:

4 DA COSTA GARCÍA, Tania. "Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60". Revista musical. vol.63, n.212 [citado 14-05-2014], Chile. 2009, pp. 11-28

La canción como medio de comunicación inmediata, al segundo, se me reveló como el instrumento más idóneo para expresarme: los cantores imprimen a cielo abierto. Entendí entonces porqué con cada canción nueva nace un Gutenberg nuevo en América, porque la canción es la Nueva Imprenta.⁵

Fueron también un importante material de estudio los artículos "Poesía y música, relaciones cómplices"⁶ Blasina Cantizano Márquez y "Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en Ciento volando"⁷ de Juan Pablo Neyret que desarrollan el tema de esta fructífera relación entre poesía y música.

La musicalización de poemas

Como se expresara en párrafos anteriores las artes de la literatura y la música mantienen desde siempre una estrecha y fluida relación; una de ellas, y que atañe al T.F.G., es la musicalización de poemas. Esta práctica tiene ejemplos como los de la poesía trovadoresca del siglo XII en Francia o los madrigales de los siglos XVI y XVII⁸ en Italia, pero la mirada del presente trabajo está puesta en las musicalizaciones de poemas acaecidas en España y América Latina durante la segunda mitad del siglo XX y la relación entre poesía y música popular.

Una de las mayores dificultades para la realización del T.F.G. fue la falta de material bibliográfico sobre la musicalización de poemas en relación con la música popular. Tanto los diccionarios de música, como enciclopedias abordan la temática de la relación música texto pero referidos al repertorio de la música académica. Ante este vacío fue de gran ayuda para la búsqueda de material la investigación en las páginas web, en una de ellas se nombraba a una autora uruguaya que desde Toronto (Canadá) y en el ámbito universitario estaba estudiando y

5 TEJADA GÓMEZ, Armando. "Toda la piel de América". Torres Agüero Editor. Buenos Aires 1984.

6 CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. "Poesía y música, relaciones cómplices". Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2005.

7 NEYRET, Juan Pablo. "Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en Ciento volando". Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2002

8 DE LA GUARDIA, Ernesto. "Compendio de la Historia de la Música". Ricordi. Buenos Aires. 1945

publicando artículos y un libro sobre el tema, la Dra. María Figueredo. Para contextualizar el tema nos dice:

“La musicalización de poemas en Hispanoamérica ocurre por la confluencia de distintas tendencias en las artes, la política, la economía, la historia, las ciencias, que contribuyen a la manifestación variada de la literatura, esas manifestaciones tienen una recepción mayor en el público con el crecimiento de los medios de comunicación”.⁹ La televisión y otros medios de comunicación, con su compartimentalización y aceleración de imágenes parecía desfavorecer a la poesía pero la unión con la música popular hizo que el cambio ejercido sobre las obras literarias a través de la musicalización popular, y la predisposición del público para recibirlas, se manifestara como tendencia de la época.

Pocas son las definiciones y descripciones del proceso creativo de la musicalización de poemas en música popular pero nos dice el director de orquesta y compositor Sergio Cárdenas (México, 1951-) en el ensayo *Musicalizar un poema escrito por José Mañoso Flores* (España, 1956-) que es citado para definir musicalización:

Musicalizar un poema es, in strictu sensu, hacer una versión de la comprensión que se tenga de él (hemos visto que para eso, un profesional no duda en estudiar de “todo”, contenido, intención, historia, etc.), es hacer una lectura en sonidos musicales, “comprender un poema quiere decir, en primer término oírlo” ha escrito Octavio Paz, lo que podría tener su correspondencia en las palabras de Serrat “tener en cuenta la música que trae la palabra”.¹⁰

Pero la definición que enmarca el trabajo es la elaborada por la Dra. Figueredo, dice:

La musicalización es el acto de componer un texto musical cuyo propósito es acompañar la versión cantada de un poema. El texto poético existía antes de ser llevado a la música como texto acabado, quizás abierto en potencialidad significativa. La selección de un poe-

ma para ser musicalizado está más allá de lo que estrictamente sería una recreación de los atributos musicales de una obra literaria. Con la canción se produce en rigor un nuevo texto.¹¹

Cuando el músico inicia la selección de poemas ha comenzado el proceso creativo de la musicalización; ubica al poema en otro contexto y hace necesarias nuevas formas de apreciar y analizar los textos, considerando ahora el aporte semántico de la interpretación musical. “Esto pone de relieve que hay tres dimensiones básicas en la musicalización; 1) una fase crítica revelada en el criterio de selección, 2) una modificación en la percepción del texto, y 3) el predominio de lo referencial, facilitando la recepción por la colectividad”. (Figueredo. 2005, pág. 21)

Referente Principal

Para el T.F.G. se tomó como referente principal a Joan Manuel Serrat, centrando la mirada en su trabajo dedicado a la musicalización de poemas de Miguel Hernández editado en el año 1972.

La elección del álbum Miguel Hernández como obra principal de referencia es debido al gran impacto emocional que produjo y produce su escucha; fue además el primer contacto con la obra del poeta homenajeado en él y a partir de allí el deseo, concretado, de conocer más obras del poeta, su vida y el contexto en que fueron creadas, y en un proceso posterior, durante el cursado de la Licenciatura en composición musical, relacionar las técnicas y recursos compositivos de la música popular en contacto con la palabra y observar cómo la canción popular permite que la obra poética sea conocida masivamente. Son estas vivencias las que condujeron a la decisión de musicalizar a la poeta Edith Vera creando una propuesta artística que se encamine en la misma dirección.

Los recursos compositivos en relación con la palabra identificados tras el análisis de dos de las obras del álbum Miguel Hernández, Para la libertad y Elegía fueron tomados como referentes y estuvieron presentes en el proceso creativo de la musicalización de poemas de Cantando a Edith Vera, los de mayor relevancia fueron:

9 FIGUEREDO, María. “Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX”: Montevideo. Librería Linardi y Risso; Waterloo, Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University, 2005. Pág. 18

10 MAÑOSO, José. “Musicalizar un poema”. Revista Literal. Abril de 2006.

11 FIGUEREDO, María. Op. Cit. Pág. 18

- La elección de ritmo acelerado y modo mayor para momentos de los poemas o poemas enteros que son de una carga dramática importante, esto se utilizó por ejemplo en Pudo ser una rosa.

- Melodías silábicas, de grados conjuntos, saltos de intervalos cantábiles y rítmica simple fue una constante al momento de musicalizar los poemas; también en los procesos posteriores donde se cuidó que el entendimiento de la palabra fuera prioritario.

- Las notas más graves o más agudas de la melodía relacionada con el significado de la palabra, por ejemplo en Era una niña azul la palabra más aguda es creyendo o en el verso un día de neblina se instala en mi corazón en las notas más graves de la melodía en la obra La luz sabe donde.

- Los enlaces armónicos de los finales de estrofa abiertos cuando el poema continuaba, por ejemplo en la obra Esta caracola o en Se le ve el corazón simple sereno.

La poeta

El jueves 27 de Agosto de 1925 nace en Villa María Edith Vera. Desde los 6 años escribió poesía, fue docente, fundadora de un Jardín de Infantes, y tanto, tanto más. Encontró en la poesía y la naturaleza refugio y consuelo a una vida de enfermedades, pérdidas y dolores constantes; su inconmensurable creatividad transmutó esas vivencias en belleza, belleza que trasciende el tiempo y las fronteras; Violeta Parra leía poemas de “Las Dos Naranjas” a sus nietos.

Parte de su obra: Las dos naranjas (1969); La Casa Azul (1972-73) editado en 2001 por Ediciones Garabato; La palabra verde y los caracoles (1978-79), “El explicador de palabras” cuento de 1980 y El conventillo verde, escrito entre 1983-84, inéditos. Del agua, de los pájaros, de los cielos, y de los quehaceres terrestres (1993); Palabra (1994); Láricas (1994) De recetas y testamentos (1994); todos estos sin editar y dos más, escritos en 1995, que sí fueron publicados por la editorial villamarriense Radamanto: Pajarito de agua (1997) y El libro de las dos versiones (1998). En 1998 Ediciones Radamanto también editó Cuando tres gallinas van al campo. Los cuentos Ratita Gris y Ratita Azul y De pata en pata, de pico en pico, de ala en ala, fueron publicados en un mismo libro por Propuestas Ediciones en su Colección Cuentos de la Vereda (1977). Y Tres cuentos en tres nidos formó parte de la “Colección

Dulce de Leche” (1995), que se entregaba junto al diario La Voz del Interior. Muchos de sus poemas figuran en diversas antologías, otros en distintos diarios y revistas. Lamentablemente muchísimo de su vida y obra se perdió en dos incendios que hubo en su hogar.

Edith Vera fallece en abril de 2003 a los 78 años pero su obra vive, brilla, ilumina e inspira a muchos que se conmueven ante ella.

Método

1. Selección de poemas y canciones:

1° Parte: Ella vio y nos cuenta

Esta caracola...

La tortuga dice...

La luna está enferma...

El caracol guardado...

Caracoles

- Escribió el mar una pequeña oda...
- Pudo ser una rosa...
- Se le ve el corazón, simple, sereno...
- Acaso, alguna vez fueron sus líneas...
- ¿En qué lugar se esconden las palabras?...
- Y como es totalmente necesario...
- Entre tus manos...
- Era una niña azul...

2° Parte: Nos cantó Edith

Canción de cuna del monte

Sombrillita de Hinojo

El galope del alazán

3° Parte: Nos contó Edith acerca de sí misma

No me dejen morir como una mariposa...

Tengo que tener otra vez la posibilidad...

La luz sabe dónde...

Con mi perro salimos...

2. Investigación acerca de los poemas y canciones seleccionadas

La mayoría de los poemas de la autora no tienen título por lo que se tomará como tal (a modo de guía de lectura y organización del trabajo) el primer verso de cada poema. La excepción es el poema “Caracoles” cuya particularidad es, además de poseer título, la de ser una serie de siete poemas los cuales están separados por un verso que anuncia la aparición de cada caracol.

Ejemplo de ficha con información de los poemas seleccionados:

Poema: Esta caracola....

Autora: Edith Vera

Fecha de creación: sin datos

Lugar de creación: sin datos

Libro en que se encuentra: Las Dos Naranjas de la primera parte titulada “La Naranja Dorada”.

Ilustración: no posee ilustración

Editorial: Ediciones Boletín Publicitario

Año de edición: 1969

3. Criterios artísticos para abordar los poemas y canciones seleccionadas

Tras la lectura de parte de la obra de Edith Vera y la decisión de musicalizarlas se procedió a la selección de los poemas. Ésta etapa de selección es para la Dra. María Figueredo la primera de tres dimensiones básicas en la musicalización: 1) selección (labor crítico-creativa), 2) interpretación (acto de musicalizar) y 3) recepción (experiencia modificada del texto)¹²

El proceso de selección fue en su primera etapa guiado por la intuición y el gusto personal, para luego pasar a una segunda etapa más razonada en la que ya se había decidido realizar el trabajo en tres partes diferenciadas por aspectos intrínsecos del material poético seleccionado, aspectos tales como la temática, la persona en que están escritos los poemas y la época en que fueron creados. Los poemas de la primera parte fueron elegidos por sus características en cuanto a la temática en común dedicada a los niños, están escritos en 3ª persona y en ellos la

¹² FIGUEREDO, María. “Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX”. Montevideo. Librería Linardi y Risso; Waterloo, Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University, 2005 pág. 165

poeta nos cuenta o describe situaciones y sentimientos a través de personajes de la naturaleza como caracoles, tortugas, pájaros, etc. usando, entre otros, el recurso poético de la personificación que consiste en atribuir acciones o cualidades a objetos o seres que no pueden realizarlas por no ser propias de su naturaleza. Es decir en las poesías, las cosas y los animales pueden hablar, reír, llorar, hacer las mismas cosas que las personas.¹³ Estos poemas breves y sintéticos pertenecen a la etapa temprana como poeta, en las décadas del '60 y del '70.¹⁴

La segunda parte del trabajo, Nos cantó Edith Vera, consta de tres canciones de la poeta con las que se realizaron arreglos corales para coro mixto a tres y cuatro voces. Estas canciones fueron compuestas en los años 60. Las canciones seleccionadas fueron tres, Canción de Cuna del Monte, Sombrillita de Hinojo y El Galope del Alazán, quedaron fuera de la selección Die Bergamotte (La Bergamota) letra en alemán traducida del castellano por Franca Hammerschmidt por no encontrar partitura ni grabación de la misma y La Paloma Enferma, para no insistir con la temática de la enfermedad.

En la tercera parte los poemas seleccionados están escritos en primera persona pertenecen a década del '90 (Edith Vera ya tenía más de 65 años), excepto el último poema de esta parte, Con mi Perro escrito en 1972-3. Este poema es elegido para cerrar el trabajo pues remite a la alegría de vivir, al movimiento, al cuidado y preservación de la naturaleza; la renovación de la esperanza en contacto con la naturaleza marcó la vida de la poeta y este poema lo transmite con claridad. Los tres poemas seleccionados que lo preceden, La luz sabe dónde, Tengo que tener otra vez y No me dejen morir tienen en común los sentimientos de soledad, desamparo, impotencia, tristeza, angustia y el pedido de ayuda.

4. Análisis personal

El punto de partida del análisis de la poesía se realizó sin usar ningún modelo en particular, sólo los conocimientos y experiencias personales anteriores realizando una lectura repetida del poema seleccionado, anotando sentimientos y emociones que éste iba despertando para luego pasar a un análisis de la forma del poema contando estrofas, versos y

¹³ Definición consultada en <http://literatura.about.com/od/terminosliterarios/g/Personificacion.htm>

¹⁴ Edith Vera escribe sus primeros poemas a los 6 años, luego en su adolescencia pero éstos no fueron conservados por la poeta por considerarlos intrascendentes. Con trébol en los ojos Pág. 28 y 41

sílabas además de identificar protagonistas, ambiente, tema, etc. y comenzar a procurarse información sobre el mismo. Luego se buscaron posibles formatos de análisis de poesía que fueran pertinentes, compatibles y abordables para la musicalización de los poemas encontrándose como el más adecuado el de Pacto Lírico del teórico suizo Antonio Rodríguez.¹⁵ Esta propuesta no es aplicada de manera completa sino que se toman de ella los elementos que se consideraron indispensables, necesarios, útiles y abordables para el proceso de creación de la musicalización de los poemas.

Se toman de la propuesta total de Antonio Rodríguez los aspectos relevantes al proceso de musicalización y a la identificación del yo poético en la obra de la poeta, como así también lo referido a la sonoridad, siempre teniendo en cuenta que el análisis realizado tiene un carácter complementario pero que enriquece y colabora de manera sustancial al proceso creativo de la musicalización de poemas.

Ejemplo de análisis de poemas de Cantando a Edith Vera basada en la propuesta de Pacto Lírico de Antonio Rodríguez

Esta caracola
tiene muy adentro,
donde no se ve,
allí donde nadie
la puede robar,
una ola.
¡Ay, ola! ¡Ay, ola!
¡Tan bella y tan sola!

Esta caracola
tiene muy adentro,
y se puede oír,
el canto que traje
consigo del mar,
una ola.
¡Ay, ola! ¡Ay, ola!
¡Tan lejos del mar!

¹⁵ <http://literaturafrancaise.blogspot.com.ar/2014/09/2014-en-las-primeras-clases-de-este-ano.html> Información sobre modelo Pacto Lírico de Antonio Rodríguez.

Forma afectiva general

El misterio, la inmaterialidad y la vulnerabilidad de lo bello protegido y resguardado por la solidez se hacen presentes en este poema. También el lamento y la compasión por la situación de soledad y desarraigo.

Formación subjetiva

¿Quién habla? La voz enunciante o sujeto lírico es un narrador omnisciente.

¿A quién habla? A oyentes innombrados en el poema.

Situación de comunicación

El sujeto lírico describe a la caracola y lo que le acontece y siente.

Deícticos, forma verbal y temporalidad afectiva

Este poema descriptivo comienza con el pronombre demostrativo –Ésta– que remite a cercanía y utiliza el tiempo verbal en presente. En esta primer estrofa usa cuatro adverbios (muy, adentro, donde, allí) que refuerzan la imagen de interioridad, resguardo y misterio que posee la caracola. La repetición de palabras en los últimos versos de la estrofa y el uso de signos de exclamación (exclamación retórica) destacan los sentimientos de admiración y compasión del sujeto lírico hacia la belleza protegida por la caracola. La idea de unidad y contención se encuentra en la propia palabra caracola, que contiene la palabra ola, son una contenida en la otra. La imagen del mar conteniendo a las caracolas se revierte en este poema en donde la caracola quien contiene al mar y su canto. En la segunda estrofa es donde se amplía el tiempo incluyendo al pasado, además de dejar claro la situación de desarraigo con el uso de adverbios y signos de exclamación. Las imágenes sensoriales remiten a los sentidos del oído, la vista y del tacto.

Formación sensible

Poema organizado en dos estrofas de versos de 4 a 6 sílabas. Ocupa el lugar central de la página completa, no posee ilustración. Las estrofas están separadas por un espacio en blanco y se repiten los dos primeros versos. El ritmo es regular en los cinco primeros versos de cada estrofa y luego irregulares, predominando el uso de palabras graves.

5. Musicalización de poemas preexistentes

Previo a la realización de las musicalizaciones se realizó un listado de parámetros generales respecto al trato hacia los poemas que sirvieran de guía de trabajo además de resguardar la forma y el sentido de éstos.

Estos parámetros sirvieron como punto de partida del proceso creativo de la musicalización pero al avanzar en dicho proceso se presentaron situaciones en las que estos parámetros de trabajo no pudieron ser aplicados estrictamente, lo que demuestra que la flexibilidad es necesaria en todo momento para no detener el flujo creativo:

- No cercenar versos, ni palabras, ni signos de puntuación de los poemas.
- No añadir versos ni palabras sueltas; en caso de necesidad de completar o ampliar la frase musical se recurrirá al vocalizo con B.C. (boca cerrada) o las sílabas “la”, “oh”, “oh”, etc.
- No cambiar el acento de la palabra para hacerlo coincidir con el acento musical.
- En los casos en que se decida recurrir a la repetición se realizará del poema completo.

Los parámetros tercero y cuarto fueron en los que se presentaron situaciones en las que no pudo aplicárselos y que serán marcadas en las canciones correspondientes.

También se crearon algunos lineamientos musicales previos al momento creativo de la musicalización para tener una mínima estructura de trabajo que sirviera de guía al comenzar las musicalizaciones, éstos fueron:

- Línea melódica sencilla y cantáble.
- Extensión¹⁶ de la melodía en el ámbito de la octava o décima y dentro de la tesitura¹⁷ de una mezzo
- Acompañamiento armónico simple para la primer parte Ella vio y nos cuenta y con más tensiones para la tercer parte Nos contó Edith sobre ella misma.
- Arreglos corales sencillos para coros vocacionales que no tengan lectura musical.

16 La extensión vocal es el conjunto de la totalidad de tonos que puede emitir un sujeto. Es el marco total de frecuencias que puede generar el tracto vocal. Otros nombres usados son rango vocal y ámbito. Definición que se encuentra en el artículo de difusión científica La Clasificación Vocal del fonoaudiólogo Marco Guzmán <http://www.vozprofesional.cl/clasificacion-vocal/>

17 La tesitura, es el conjunto de tonos en los cuales se canta con absoluta comodidad y estética. Definición que se encuentra en el artículo de difusión científica La Clasificación Vocal del fonoaudiólogo Marco Guzmán <http://www.vozprofesional.cl/clasificacion-vocal/>

- Arreglos corales en los que cada cuerda tenga parte de la melodía.
- Ritmos melódicos y armónicos simples que refuercen la palabra.
- La melodía debe poder cantarse sin el acompañamiento armónico.
- Trabajar con diferentes tonalidades para aportar variedad sonora al T.F.G.
- Tratar de que las partes instrumentales de la flauta travesera y del violoncelo sean cantábiles.

La combinación de estos parámetros y lineamientos colaboró en el proceso de musicalizar los poemas del T.F.G.

Hubo uno de los poemas, Érase que se era, que no logró ser terminado de musicalizar pero que en el intento de hacerlo se elaboraron una serie de pasos o metodología de trabajo para la musicalización que luego ayudaron con algunos de los poemas restantes.

1. Leer mucho el poema en voz alta, no sólo mentalmente.
2. Analizar el poema lo más profundamente posible.
3. Contar estrofas, versos y sílabas.
4. Marcar acentos suaves y fuertes.
5. Resaltar las palabras claves o importantes del poema.
6. Separar las oraciones.
7. Resumir en una palabra la idea de cada oración.
8. Escribir la oración a lo largo y marcar los acentos fuertes, luego marcar delante de cada acento fuerte una línea que después será la línea divisoria de compás. Aquí es importante tomar en cuenta los signos de puntuación, la coma o el punto indican pausa, respiración, detenimiento o cambio en el ritmo de la palabra. También algunas palabras que cumplen la función de conectores como por ejemplo: y, también, además etc. cambian el ritmo del poema.
9. Determinar el tipo de compás, binario, ternario, otros.
10. Colocar para cada sílaba una cabeza de figura.
11. Determinar en qué lugares habrá silencios y su duración correspondiente.
12. Leer con un pulso determinado para definir el ritmo.
13. Escribir el ritmo de la palabra hablada.

14. Probar y elegir qué modo, tonalidad, velocidad se sienten compatibles con el poema.

15. Probar y elegir enlaces armónicos que se adapten a las tensiones y relajaciones del poema.

16. Crear la melodía del poema determinando zonas de movimiento escalístico, de grandes intervallos, de melismas, de silencios, etc.

Si bien esta serie de pasos o metodología de trabajo ayudó en algunas composiciones no estuvieron exentos otros puntos de partida de lo compositivo como una base rítmica en percusión en el caso de Acaso alguna vez o el canto sin ninguna referencia armónica como en el poema Tengo que tener otra vez.

Todas las composiciones fueron creadas con el acompañamiento de la guitarra, más allá del punto de partida de cada una, lo que implica que pueden ser interpretadas sólo con un instrumento armónico si se quiere o se necesita prescindir del arreglo para los demás instrumentos.

6. Análisis musical de las canciones

A continuación se presenta un ejemplo del análisis de las canciones:

Obra: Esta caracola...

Velocidad: negra=60

Tonalidad y modo: MI mayor

Compás: 2/4

Extensión de la melodía: 1 octava, de Si2 a Si3

Duración de la obra: 1'44''

Orgánico que acompaña: flauta traversa, guitarra, violoncelo y percusión

Descripción de la forma: Consta de introducción, parte A y A', 10, 17 y 20 compases respectivamente.

Ritmo armónico: Blanca

Enlaces armónicos utilizados:

Intro: E9 Am6 F#m7 11 B7 11 B7 C6 D7 9 sus4 Emaj7 9

Tema A: E Am F#m B7 Am F#m B7 D# E E Am F#m B7

Tema A': E Am F#m B7 Am F#m B7 D# E E G#m F#m D# E

Densidad sonora: "GRÁFICO 1"

Descripción de cómo se compuso la obra en relación al texto: La composición de esta obra se realizó partiendo de un enlace armónico de acordes triadas con un gran uso de acordes sustitutos que mantuvieran los planos de tensión en las zonas del poema que son explicativas, dejando los acordes de dominante en los lugares del poema previos a una respuesta y para presentar la segunda estrofa. El acorde de tónica es utilizado en los comienzos y las resoluciones de ideas y para concluir la obra. La melodía tiene en los dos primeros versos de cada estrofa ritmo más ágil con la utilización de semicorcheas que nacen de las palabras Esta caracola que al ser pronunciadas tienen más velocidad que las siguientes (ver ejemplo n°1), pero luego se mantiene calmada con el uso de corcheas y negras; los intervallos más usados son los de 2° y 3° dejando el intervalo de 8° para la exclamación. La guitarra refuerza la palabra ola con el arpeggio ascendente y descendente de semicorcheas (ver ejemplo n°2)

Ejemplo n° 1

Ejemplo n°2

Descripción de cómo se compuso el arreglo para instrumentos en relación al texto: Se crea el plan de trabajo del arreglo colocando la melodía y el acompañamiento de la guitarra; en este plan se decide que habrá una introducción instrumental de la guitarra arpegiada y de la flauta que durará 8 compases y en los que la flauta realiza una melodía cuyas primeras notas citan a la voz. En el compás 9 entra la voz con la guitarra y en el compás siguiente se agregan todos los instrumentos (ver ejemplo n°1). El cello realiza el refuerzo armónico tocando las fundamentales de los acordes o su 3° en tiempo de blanca cambiando a negra con puntillo y corchea en la exclamación de la voz al final de cada estrofa. Otra de las decisiones en el plan de trabajo fue que las dos estrofas fueran similares, esta decisión nace de la similitud que poseen ambas estrofas y por lo regular de su forma y número de sílabas en cada verso.

Aportes de los instrumentistas en los momentos de ensayos y grabación de las obras: Esta obra tuvo aportes del guitarrista Germán Grossi que propuso ampliar la sonoridad de los acordes tríadas originales con el uso de novenas y oncenas y también realizó variaciones en los arpeggios. La cellista Renata Bonamici propuso el glisando resolutivo al final de la obra que es reforzado por la voz de Celina Luna.

Análisis de los arreglos corales

Los arreglos corales fueron pensados para coros vocacionales, a 4 voces mixtas.XXXX.

Canción de Cuna del Monte

El arreglo de esta canción se planteó para cuatro voces y con la melodía a cargo de las sopranos siendo la contralto quien realiza una segunda voz mientras que las voces masculinas realizan un acompañamiento con una rítmica que remite al movimiento de acunar, utilizando la onomatopeya oh uniéndose a las voces femeninas al final de los versos (ver ejemplo n°1)

Ejemplo n°1

La distancia entre las voces femeninas no supera la 6ta priorizándose el movimiento contrario u oblicuo para procurar la mayor independencia de la voz de contralto y así favorecer su memorización ya que en los dos finales de frase tiene la sensible en función dominante que luego se encarga de resolver (ver ejemplo n°2)

Ejemplo n°2

2
10 B^bm B^bm Fm Fm C⁷ rall. Fm
ri - do del tre - bo - lar. Duer - me ni - ño dor - mi - do de mi so - ñar.
ri - do del tre - bo - lar. Duer - me ni - ño dor - mi - do de mi so - ñar.
duer - me ni - ño ni - ño duer - me duer - me mi so - ñar
duer - me ni - ño ni - ño duer - me duer - me mi so - ñar

Resultados

Se musicalizaron 16 (dieciséis) poemas editados e inéditos.

Se realizaron arreglos corales para coro mixto a 4 voces sobre tres canciones compuestas por Edith Vera.

Se grabó el disco con las 19 (diecinueve) obras.

Se realizó un escrito que consta de dos volúmenes.

Conclusiones

Es posible formular que el T.F.G. se abordó desde el objetivo de musicalizar poemas de Edith Vera ampliando la musicalidad propia de ellos con los recursos del lenguaje musical y con la intención de contribuir a la difusión de la obra poética de Edith Vera con la grabación del disco Cantando a Edith Vera. Además y en vista de los objetivos propuestos, se ha participado no sólo como compositora y arregladora, sino también como intérprete en las obras que integran Nos contó Edith acerca de sí misma y en el canon Era una niña azul y como soprano integrante del Coral Mediterráneo que interpretó y grabó las canciones de Edith Vera.

Musicalizar poemas de Edith Vera se planteó como el primer objetivo de este trabajo, es posible apreciar en Cantando a Edith Vera, dieciséis poemas musicalizados y tres canciones arregladas para coro que

pertenecen a distintas etapas de creación de la poeta y que en el trabajo tanto de composición como en la manera en que están ordenados en el disco corresponden a esas etapas. Las canciones de Ella vio y nos cuenta y Nos cantó Edith pertenecen a las décadas de 1960 y 1970, en tanto que la tercer parte del T.F.G. Nos contó Edith acerca de sí misma, está integrada por poemas de la década del 1990, a excepción de la última obra. Es posible que este modo de ordenar los trabajos esté ligado al primer contacto que se tuvo con la obra de la poeta a través del ensayo Con trébol en los ojos de Marta Parodi en la que su autora relaciona la biografía de Edith Vera enmarcándola con algunos poemas de ésta. Otro de los objetivos fue ampliar la musicalidad propia de los poemas con los recursos del lenguaje musical. Tras el primer paso para musicalizar poemas, es decir, la selección de los mismos y luego del análisis realizado de ellos se observa que algunas de las características que poseen los poemas de Edith Vera en cuanto a la formación sensible son: la brevedad y poder de síntesis, el uso de versos irregulares y que además se prescinde de la utilización de la rima. Estas características tuvieron una gran influencia en el proceso de musicalización y posterior arreglo de los instrumentos que forman el orgánico de Cantando a Edith Vera, tanto, que en base a ellas se decide la forma libre de las canciones, los tiempos reducidos de las obras y no trabajar con ningún género en particular. El análisis de los poemas y la profundización del estudio de la relación música-texto tanto en la bibliografía como en el análisis de las obras de Joan Manuel Serrat se los considera fundamentales para el proceso creativo de la musicalización de poemas y para la interpretación de las obras creadas.

El proceso compositivo de la melodía tuvo diferentes maneras de iniciarse; en algunas obras se partió desde los recursos de la voz sin utilizar instrumento armónico, en otras el punto de partida fue una célula rítmica determinada y en otras desde un enlace armónico trabajado previamente con el poema; resultando éste último, para la autora del trabajo, el más ágil al momento de la composición pues no requería de un trabajo de correcciones tan extenso. Pudo observarse que cualquiera fuera la manera en que se iniciara el proceso compositivo fueron de gran ayuda los parámetros y lineamientos de trabajo que se establecieron en los inicios del T.F.G. pues conformaron una estructura que sirvió de soporte en el trabajo compositivo. También pudo observarse

que es necesaria una mirada siempre crítica y una actitud flexible, ante tal estructura, pues puede transformarse en un elemento rígido que entorpezca o limite el proceso creativo.

Los arreglos corales de las canciones compuestas por Edith Vera poseen bajo nivel de dificultad lo que posibilita su abordaje por coros vocacionales o en etapa de formación. Los arreglos realizados ya forman parte del repertorio coral de dos coros de la región; en tanto que algunas de las canciones son utilizadas en clases de música de instituciones escolares de nivel inicial y primario donde desempeñan sus labores algunos de los músicos participantes de Cantando a Edith Vera. Estos hechos hacen que la obra poética de Edith Vera siga presente para alimentar con su profundidad y belleza la identidad de nuestra comunidad; además es posible pensarlos como los primeros indicios de logro del objetivo de contribuir a la difusión y puesta en valor de la obra poética de Edith Vera. Respecto de este objetivo será necesario el paso del tiempo para evaluar si se ha concretado o no.

En el proceso de elaboración del escrito se buscó describir el proceso creativo de Cantando a Edith Vera y explicitar sus lógicas, contextualizándolo en relación a los referentes y a un marco teórico, además de ofrecer información complementaria acerca de la poeta, un análisis literario de los poemas elegidos y un análisis musical de las obras resultantes. Para ello se procedió a la búsqueda de fuentes de información y material bibliográfico, álbumes y partituras de poesía musicalizada para proceder a su estudio y análisis, testimonios de musicalizadores de poesía, en especial aquellos que musicalizaron a Edith Vera, además de buscar y adaptar modelos de análisis para los poemas. Se observó la escasez de material bibliográfico respecto de la musicalización de poemas relacionada a la música popular y de partituras de los trabajos realizados al respecto. Fue muy importante la profundización del estudio de la canción popular urbana, la musicalización de poemas, la relación música texto en los materiales bibliográficos y analizar esa relación en las obras de Joan Manuel Serrat; ambos hechos posibilitaron que el abordaje del trabajo compositivo fuera hecho con más recursos. Puesto que el punto de partida del proceso creativo fue la obra de Joan Manuel Serrat Miguel Hernández éste es tomado como referente principal y se investigó sobre su manera de musicalizar tanto en relatos contenidos en reportajes o entrevistas como también a través del

análisis de sus musicalizaciones. De los materiales bibliográficos pudo observarse el interés que la música popular y la canción popular generan en distintas y diversas disciplinas y cómo cada día se profundiza su estudio, colaborando esto al enriquecimiento de conocimientos sobre ellas. Gracias a la elaboración de este escrito pudo profundizarse en el conocimiento de la vida y obra de la poeta Edith Vera y comprobar en conversaciones, relatos, materiales bibliográficos, entrevistas, etc., el interés, admiración y amor que ella produce y la importancia que tiene para el acervo cultural de nuestra ciudad.

Finalmente se puede señalar que con la elaboración del T.F.G. se logró una labor compositiva desde la relación música-texto, o más específicamente la relación música popular y poesía preexistente, además de dejar como producto un registro escrito sobre el proceso de musicalización de poemas, el disco Cantando a Edith Vera y una experiencia enriquecedora e importante como música.

Bibliografía

- FERRAUDI, Eduardo. "Arreglos corales sobre música popular". Ediciones GCC. Buenos Aires. 2005.
- FIGUEREDO, María. "Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX": Montevideo. Librería Linardi y Risso; Waterloo, Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University, 2005
- FISCHERMAN, Diego. "Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular". Paidós Diagonales. Buenos Aires. 2004.
- HERNÁNDEZ, Miguel. "Antología". Editorial Losada S.A. Buenos Aires. 1983
- PARODI, Marta. "Con trébol en los ojos". Editorial Plus Ultra. Buenos Aires. 1996.
- PARODI, Marta. "Un año es muy poco". Fundación Cultural "Dr. Antonio Sobral" Villa María, Publicaciones Editorial Mediterránea. Villa María. 2003.
- RODRÍGUEZ KEES, Damián. "Liliana Herrero, vanguardia y canción popular". Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. 2006.
- TEJADA GÓMEZ, Armando."Toda la piel de América". Torres Agüero Editor. Buenos Aires. 1984.
- VERA, Edith."Las dos naranjas". Ediciones Boletín Publicitario. Buenos Aires. 1969

ARTÍCULOS

- CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. "Poesía y música relaciones cómplices". Monografía. Extraído de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> 2006.
- FRITH, Simon. "Hacia una estética de la música popular". Reproducción parcial del artículo tomado de Simon Frith (1987) "Towards an aesthetic of popular music" (en Richard Leeper y Susan McClary (eds.) *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001: 413-435.

http://musica.universidadarcis.cl/wm/analisis/hacia_una_estetica.pdf

- GONZÁLEZ, Juan Carlos. "De la canción-objeto a la canción proceso: repensando el análisis en música popular". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Año XXIII, n°23. Buenos Aires .2009. pp 207
- HIDALGO, Marcela, GARCÍA BRUNELLI, Omar y SALTÓN, Ricardo. "Una aproximación al estudio de la música popular urbana" *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* N°5, 1982 p. 69 a 74
- NEYRET, Juan Pablo. "Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en Ciento volando". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/verosimi.html>

Páginas Web

- <HTTP://LITERATURAFRANCAISE.BLOGSPOT.COM.AR/2014/09/2014-EN-LAS-PRIMERAS-CLASES-DE-ESTE-ANO.HTML> Información sobre modelo Pacto Lírico de Antonio Rodríguez.
- <HTTP://WWW.VOZPROFESIONAL.CL/CLASIFICACION-VOCAL/> Artículo de difusión científica La Clasificación Vocal del fonaudiólogo Marco Guzmán.

Obras corales de Carlos Alberto Pinto Fonseca con elementos afro-brasileños del candomblé y la umbanda. Aportes para su interpretación y performance del Coral Mediterráneo entre 2010 y 2015

MGTER. CRISTINA GALLO*
Universidad Nacional de Villa María
cgcristinagallo@gmail.com

*Directora de coros, docente, investigadora y gestora cultural, es Magister en Interpretación de la Música Latinoamericana del siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo. Dirige el Coro “Nonino” de la Universidad Nacional de Villa María, Vocal LicMu, grupo vocal de los espacios curriculares Práctica Coral I, II y Dirección Coral de la Lic. en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, de los cuales es docente responsable, y la agrupación independiente Coral Mediterráneo. Es investigadora Categoría III en el sistema nacional de incentivos; dirige actualmente el Proyecto denominado “La Performance como territorio de cruces desde la UNVM. Un camino hacia la memoria”, y codirige el Programa de Investigación del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la UNVM “Experienciar el Arte en/desde Villa María: Prácticas, narrativas y estéticas”.

Resumen

El trabajo que presento está referido a la interpretación de un corpus de obras del compositor brasileño Carlos Alberto Pinto Fonseca, quien desarrolló su faceta creativa, principalmente enmarcada dentro de la

música coral, entre la década de 1960 y principios del siglo XXI. Dentro del espectro de la composición de obras corales en América Latina, Pinto Fonseca realizó un importante aporte a la expresión musical a través de obras para coro mixto a capella, en composiciones de gran porte y considerables dificultades técnicas, empleando elementos de las culturas afro-brasileñas como uno de sus rasgos más sobresalientes. En esta ocasión, describo el proceso de selección de este particular repertorio, muestro algunos de los aspectos analizados en las obras, y lo presento en su aspecto performático, en el que las obras son llevadas a concierto como un conjunto, incluyendo elementos extra-musicales que pretenden resaltar el encuadre estético, en un proceso de interpretación dinámico y multicultural.

Palabras clave: Música Coral; Afro-brasileño; Performance Coral; Interpretación Musical.

Entre el año 1992 – cuando canté bajo la dirección del propio Carlos Alberto Pinto Fonseca algunas de estas obras- y la actualidad, reuní trece de las dieciséis obras que forman el grupo de composiciones con elementos de las religiones candomblé y umbanda, obteniendo de familiares, colegas y estudiosos de su obra, partituras, grabaciones y un video de una entrevista al compositor, en la que explica cómo decidió crear esas obras y cuáles fueron sus motivaciones.

La investigación que realicé entre los años 2009 y 2011 para mi formación en la Maestría en Interpretación de la música Latinoamericana del siglo XX en la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina, se basó en la hipótesis que el uso de elementos de la umbanda y del candomblé en la obra coral de Pinto Fonseca responde a una elección estética que se expresa en estrategias compositivas. Es decir, que no se trata de música religiosa, sino más bien que, a partir del impacto que ejerció sobre el compositor la fuerza de la cultura afro-brasileña, escribiera sus músicas sobre textos de esas dos religiones, en portugués y en yoruba, manejara las tensiones musicales relacionándolas con momentos de los rituales y tradujera la riqueza rítmica en articulaciones, texturas y timbres a cargo del instrumento coral. Para una interpretación de estas obras acorde con la propuesta estética del compositor, fue necesario analizar aquellos elementos utilizados en las creaciones

y sus proveniencias culturales, para luego poner en práctica elementos interpretativos y performáticos adecuados.

El estudio comprendió varias etapas y la temática fue abordada desde diversas aristas, algunas de las cuales resultaron especialmente ricas e interesantes por la diversidad con respecto a lo estrictamente musical, ellas fueron: el acercamiento a los estudios de africanismo, la historia de las religiones afro-brasileñas, los intentos por caracterizarlas y a su música por un lado, las traducciones de los textos de las obras, que están escritas en portugués pero también en derivados del yoruba por otro, poniendo énfasis en los aspectos fónico, en el uso de regionalismos y terminología propia de las religiones, en la búsqueda de un sentido general del texto, y el abordaje de las relaciones entre música y ritual, ya que el compositor expone en sus obras fragmentos relacionados con los estados de éxtasis y de trance de posesión.

Presento ahora sintéticamente, algunos datos biográficos. El compositor nació en 1933 en Belo Horizonte, capital del estado brasileño de Minas Gerais, y falleció en la misma ciudad en 2006. Artista nato, desde niño estudió piano y realizó esculturas que hoy adornan la casa familiar. Estudió composición y dirección coral en Bahía con Hans-Joachim Köllreutter, realizó cursos de composición en São Paulo, entre 1960 y 1962 estudió dirección orquestal en Alemania y Francia, volviendo a realizar cursos de perfeccionamiento en diversos países europeos hasta 1974, si bien en 1962 regresó a residir definitivamente a Belo Horizonte, donde su principal desarrollo artístico, como director de importantes repertorios y de sus propias obras, tuvo lugar a cargo del Coral Ars Nova. Como intérprete, recibió innumerables premios nacionales e internacionales, bajo la batuta del Coral Ars Nova de la Universidad Federal de Minas Gerais, organismo que fundó y dirigió durante 41 años, realizando más de 1.300 presentaciones. Entre los premios internacionales más destacados, sobresale el de ser el único coro brasileño en obtener galardones en el Concurso Marktoberdorf.

La producción musical del compositor abarca principalmente obras para coro mixto y para coro de niños, arreglos para coro mixto y coro de niños sobre música popular y folklórica de su país principalmente y, en menor cantidad, obras instrumentales y vocales-instrumentales. En revisión de ese catálogo, realizado por Mauro de Chantal Santos, organicé el total de obras para coro mixto a capella según las temáticas

de los textos. Son dieciséis las obras con elementos textuales de las religiones candomblé y umbanda, tres de las cuales no pude obtener aún, y de las trece que tengo, seis fueron proporcionadas por la familia del compositor, ya que, muy probablemente no han sido cantadas por más coros que el Ars Nova.

Con respecto a la presencia de elementos de las religiones afro-brasileñas en estas músicas, y si bien queda claro que Pinto Fonseca no pretendió componer obras religiosas, y que, de hecho, la música de estas religiones tiene diferencias fundamentales con su propuesta, fue necesario conocer los fundamentos y características principales de estas religiones, entre otras razones, para pensar en la inclusión de elementos extra-musicales en la performance del coro.

Todos los aspectos abordados en mi investigación acerca de las religiones umbanda y candomblé presentan una gran complejidad, ya que nos sitúan en un contexto cultural de alta variedad según el territorio, ciudad, barrio o templo que se estudie, sin que sea posible abarcar esta realidad a nivel de todo Brasil, de modo que en este acercamiento se tratan estas temáticas recurriendo a los estudios más claros y profundos realizados por investigadores, sociólogos, antropólogos, etnolingüistas y demás especialistas en este tópico, destacándose en Brasil la existencia de departamentos de Universidades Federales destinadas al estudio de la cultura afro-brasileña, y otras instituciones no gubernamentales con el mismo fin.

Sólo una brevísima definición y generalidad de cada religión para situarnos.

Candomblé es el término predominantemente usado en Bahía para designar a los grupos religiosos que presentan un conjunto de prácticas rituales originarias de África. Estos grupos divididos en “naciones” - término que supone determinar sus orígenes étnicos y culturales - se caracterizan por un sistema de creencias en divinidades llamadas santos (en portugués), orixás (en yoruba), voduns (en fon) o inquices (palabra de origen bantú). Tales creencias están asociadas al fenómeno del “trance de posesión”, considerado por los miembros del grupo como la incorporación de la divinidad en el iniciado ritualmente preparado para recibirla. (Vatin, 2001: 7)

El concepto de “nación” está ligado a la lengua y dialecto que use un determinado segmento de población practicante de esa religión, lo que

deriva de la procedencia que tienen los esclavos que se instalaron un territorio en particular, y determina los rituales que practican, la liturgia, los toques de la percusión.

En el candomblé, quienes son venerados se denominan orixás. En África, los orixás son varios centenares. Al llegar a Brasil esta religión, cada grupo de esclavos, según su procedencia geográfica, utiliza diferentes nombres y asigna distintas características a cada uno, presentándose, además de estas divinidades, otras “subdivinidades”.

La umbanda surge en el primer cuarto del siglo XX, tomando rasgos del candomblé, del catolicismo y del kardecismo espiritista. La umbanda es considerada la primera religión genuinamente brasileña, ya que se formó en Brasil. Surge como una religión universal, esto es, dirigida a todos y su trayectoria marcada por la búsqueda de una legitimación e institucionalización ante la sociedad y el Estado brasileño. Presenta características propias, sus canciones, danzas, ofrendas, trabajos, representando un papel importante en la vida religiosa de las personas que la practican. Es una religión esencialmente urbana desde su surgimiento asociado a los fenómenos de industrialización y urbanización, hasta la actualidad. (Borges, 2006)

Acerca de algunos puntos centrales en el planteo umbandista, señala Prandi:

La umbanda es una religión de espíritus de humanos que un día vivieron en la Tierra, los guías. Aunque se reverencie a los orixás, son los guías quienes hacen el trabajo mágico, son ellos los responsables por la dinámica de las celebraciones rituales. (Prandi, 2005:81)

Los orixás son considerados divinidades de un plano astral superior, llamado Aruanda. A cada orixá está asociada una personalidad y un comportamiento ante el mundo y con sus hijos, que son sus protegidos y parte de las emanaciones del propio orixá, y que se hacen presentes en el orí (la cabeza) de esos hijos.

Estas breves definiciones van a tener su eco en la preparación de las presentaciones, en las que el vestuario, los elementos escenográficos, el guión de los movimientos escénicos cobrarán valor, fundamentados desde las características generales de estas religiones.

A partir del análisis musical realizado, planteé una propuesta interpretativa para este grupo de obras en relación con diversos parámetros, los cuales han sido explicitados en las partituras por parte del compositor

en mayor o en menor medida y detalle según la obra. Estos parámetros son: los movimientos y velocidades generales de las obras y secciones de obras o macrotempo, las modificaciones progresivas o súbitas del elemento temporal o microtempo, las macro y microdinámicas, los acentos, las articulaciones; y otros aspectos de la interpretación que no se reflejan en la partitura de manera explícita, o lo hacen en escasas ocasiones, como el sonido del coro y el aspecto fonético.

Me detendré entonces en los aspectos relacionados con el sonido coral y lo tímbrico planteado en las obras, señalando de un modo muy general un repaso por algunas características de las obras, ya que los capítulos referidos al análisis musical y a sus relaciones con los elementos de las religiones señaladas, en la Tesis, son minuciosos y extensos.

En cuanto a las cualidades de sonido que se requiere de parte del instrumento coral para la ejecución de estas obras, se cuenta con algunos datos: por un lado, el sonido del Coral Ars Nova, para el que se presume que Pinto Fonseca escribió gran parte de las obras. En el caso de la obra Oxóssi beira-mar la dedicatoria es explícita y está reflejada en una leyenda escrita en el margen izquierdo del encabezado de la partitura. Por el contrario, la obra Xirê Ogun tiene una dedicatoria para otro coro, nombrado en esa partitura como “Coral do M.A.I.”

Acerca de la idea sonora que Pinto Fonseca tenía para estas obras al escribirlas, en Inhãçã, sobre el pentagrama de soprano, en el compás 74 aparece escrita por el compositor la siguiente indicación numérica: “1^{asp} + 1/2 2^a sp”, lo cual significaría primeras sopranos más la mitad de las segundas sopranos. Esto permite pensar en una cantidad total de sopranos no menor a ocho. De este modo, este dato ayuda a pensar en la posibilidad de la concepción de la obra para un coro de, al menos, treinta y dos cantantes.

Las muy escasas indicaciones puntuales referidas al aspecto tímbrico que están escritas en estas partituras son: la palabra “oscuro”, que en español significa “oscuro”, en Oxóssi beira-mar; en Ponto máximo de Xangô esta misma indicación aparece para las cuerdas masculinas y para las voces femeninas en la sección inicial, y finalmente para todas las cuerdas. En todos los lugares de esta última obra en los que se escribe esa indicación, hay dinámica suave y alturas graves. La misma indicación tímbrica está escrita sobre la primera nota de la obra Xirê Ogun.

Otras indicaciones con respecto al sonido y en relación con la aplicación de técnica vocal sobre las obras está escrita en *Inhãçã*, cuando el compositor solicita que todas las cuerdas cambien desde la vocal “ã” a un sonido más nasal, no vocálico, con la “lengua sobre el velo (parte posterior), recostada sobre el paladar blando”, y otorga un signo especial a este sonido en la partitura.

La obra *Jubiabá* ha sido cantada por coros argentinos y extranjeros, algunos de los cuales han colocado las grabaciones de la obra a disponibilidad pública para su audición a través de internet. Así, se puede constatar que algunos directores solicitan un sonido totalmente abierto y sin impostación para una melodía a cargo de las voces femeninas, y en algunas interpretaciones realizan el mismo cambio tímbrico para la voz de contralto en un pasaje posterior. En la audición de la obra dirigida por Pinto Fonseca, sin embargo, no se escucha ese abrupto cambio en el sonido del coro, más bien por el contrario, el Coral Ars Nova continúa trabajando con su sonido impostado, “oscuro” y con algo de vibrato, y con una solista lírica. En diálogo con Ingrida Pinto Coelho, se realizó la pregunta acerca de esta decisión de algunos intérpretes de modificar esta cualidad sonora, a lo que Pinto Coelho respondió, coincidiendo con la interpretación de Pinto Fonseca, que no es el sonido indicado para esa obra.

Considerando a este grupo de composiciones enmarcadas dentro de un repertorio académico, que tiene elementos de la cultura afro-brasileña que conforman su estética, y que estas obras fueron ideadas especialmente para el Coral Ars Nova y sus características musicales antes descritas, se ha decidido trabajar sobre un sonido impostado siguiendo, además, indicaciones tales como “oscuro” cuando lo solicita la partitura, y trabajando este parámetro de acuerdo a las cualidades distintivas del coro que será instrumento del concierto de tesis.

El aspecto fónico se considera a continuación del referido al sonido coral, ya que está muy relacionado con él. En este grupo de obras se presentan, por un lado, las características propias de los fonemas del portugués, tanto en los textos escritos en esa lengua, como en los de raíz yorubana. Se toman decisiones con respecto a la pronunciación de estos fonemas, que afectan al resultado sonoro de las obras. Además de este aspecto fonético relacionado con las lenguas, se presentan en algunas de las obras otros sonidos, a veces como onomatopeyas,

imitando sonidos de la naturaleza o de instrumentos musicales, y otras veces como sonidos aislados que deben ser emitidos con la voz hablada o gritada, a indicación del compositor.

Un recurso usado por Pinto Fonseca, previo a pasar al del uso de la voz sin entonación fija, es el que emplea en la obra *Inhãçã*; como signo, el compositor utiliza una cruz rodeada de un círculo, y luego explica debajo de ese sistema: “língua (parte posterior) sobe a veda, encostada no palato mole”, lo que se traduce como “lengua (parte posterior) sobre el velo, recostada en el paladar blando”. Esta indicación está colocada luego de que los cantantes entonan una “ã”, que es una “ã” nasal; de este modo, subiendo luego la parte posterior de la lengua como se solicita, el sonido es aún más nasal, y pierde totalmente su cualidad vocálica. Cabe recordar que este recurso es utilizado asiduamente en la técnica vocal para obtener un sonido franco.

Sobre los sonidos hablados, una indicación en la obra *Estrela d'alva*, arriba del pentagrama de la cuerda de sopranos, pero que se usará luego para todas las voces, dice: “falado, mais com notas diferentes” (“hablado, pero con notas diferentes”); en otro pasaje de la misma partitura, y también para las voces femeninas, esta vez divididas en dos voces cada una, la indicación es “na entoação falada” (“en la entonación hablada”). En los dos casos, en el lugar de las cabezas de las figuras hay cruces, que es una notación adoptada por muchos compositores de música contemporánea para los sonidos sin altura fija en instrumentos pueden emitir alturas fijas. En estos casos, la emisión de esos sonidos se hará, para la primera situación, a la altura aproximada de las voces habladas en cada cuerda, con una dinámica suave, pero no susurrada sino hablada, y para el siguiente pasaje para las voces femeninas, las alturas serán más agudas, a la vez que diferenciadas entre cada divisi.

Al final de la obra *Oxóssi beira-mar*, en la cuerda de bajos, que queda sola, hay una indicación que dice “come scordando um tímpano con pedale”, es decir “como afinando un timbal con pedal”, lo que se traduce en un sonido que desciende cromáticamente hasta desaparecer al llegar a los límites del registro del bajo, y cuya resultante también es un sonido onomatopéyico, aunque el compositor haya optado por escribir el objeto y la acción que intenta reproducir y no las letras que suelen colocarse en estos casos, permitiendo de este modo que el director y/o los cantantes, experimenten para procurar ese sonido requerido.

En el caso de las onomatopeyas, también la notación es la sustitución de la cabeza de la figura por una cruz. En la obra *Cântico para Iemanjá* hay imitación de instrumentos de percusión en las voces de barítono y tenor, en una sección central. No hay indicación de matiz para todo este fragmento, es decir que la voz puede ser susurrada, hablada o gritada según la decisión que adopte el intérprete con respecto a la dinámica en ese pasaje. En la obra *Ponto máximo de Xangô*, cuando la voz de bajo tiene asignada una onomatopeya cuyo texto es “tá txika tuka txika tuka tum tum”, sobre la sílaba “txi” que no tiene altura fija, ya que la cabeza de la figura es una cruz, está explicado en anotación aparte que “mais percussão da consoante que o som da vogal, quase falado (percussão de articulação)”, lo que traducido significa “más percusión de la consonante que sonido de vocal, casi hablado (percusión de articulación)”.

Las fuentes más importantes que se poseen para trabajar sobre la interpretación de estas obras, además de las partituras, son las grabaciones realizadas bajo la batuta de CAPF y el Coral Ars Nova de la UFMG. Se han obtenido grabaciones de Jubiabá, Xirê Ogun, Ponto de Oxum-Iemanjá, *Cântico para Iemanjá* y *Estrela d'alva*.

La interpretación del propio compositor es tomada en su valor relativo, en cuanto a que todo intérprete puede modificar su concepto de un parámetro en una performance. Además, en las decisiones interpretativas para una performance en particular, pueden intervenir otros tipos de factores tales como: las características acústicas de una sala (reverberación del sonido, dimensiones del espacio, temperatura, presencia concomitante de otros sonidos que puedan ser molestos, y otros), la cantidad de cantantes presentes y el estado vocal de los coreutas y solistas y la disposición anímica de director y cantantes con el factor psicológico que esto implica.

Luego del análisis de los textos, de las músicas, y de sus múltiples relaciones, pude establecer que son tres los elementos de las religiones presentes en las obras.

El primero: los textos, muchos de los cuales no tuvieron traducción, ya que son ahora sólo fonemas, funcionales al ritual que se celebre, y no palabras ni frases de las que se pueda obtener traducción literal.

El segundo elemento es el momento de transe y de éxtasis en el ritual, que queda íntimamente relacionado a la estructura de la obra,

determinándola, como así también al carácter, la velocidad, las articulaciones. Destacaré las diferencias entre estos momentos señaladas por Gilbert Rouget en “La musique et la transe”, quien asimila las características de movimiento, ruido, sociedad, crisis, sobre-estimulación sensorial, amnesia y ausencia de alucinaciones para el transe, y como contrapartida, inmovilidad, silencio, soledad, ausencia de crisis, privación sensorial, recuerdo y alucinaciones para el estado de éxtasis. Es así que en la mayor parte de las obras se manifiesta el paso de un estado al otro a través de recursos musicales como *accelerando*, *crescendo*, aumento de tensiones en todos los parámetros, la llegada al éxtasis con los silencios y los cambios musicales abruptos al estado de quietud. El último de los elementos es la predominancia de lo rítmico en conjunto con la articulación de los sonidos, reflejada además en insistentes y reiterativas indicaciones de carácter y sonido colocadas por el compositor. Esto aparece la mayoría de las obras, aunque, en otros casos, el autor acude a la imitación de sonidos de instrumentos de percusión.

Cantar este grupo de obras para un nuevo coro en un país distinto al de su composición

Opté por realizar el concierto de tesis para mi graduación como Magíster en Interpretación de la música latinoamericana del siglo XX constituyendo un nuevo coro que comenzó a funcionar en marzo del año 2009. Eran dieciséis coreutas residentes en dos ciudades ubicadas a 150 km. de distancia (Villa María y Córdoba). El nuevo grupo se llamó Coral Mediterráneo, por su condición de situarse en el interior del territorio argentino. Aquellas/os cantantes tenían proveniencias musicales y características vocales muy diversas. La preparación del repertorio se realizó entre los meses de marzo de 2010 y noviembre de 2011 en ambas ciudades, con algunas presentaciones parciales del repertorio, incorporando en algunas de ellas elementos de la puesta.

Las dificultades para el abordaje de las obras fueron de diversa índole, pudiendo ser agrupadas como: dificultades de “armado”, dificultades de técnica vocal, y dificultades rítmicas y de articulación.

Sobre el “armado” de las obras, el tipo de lenguaje compositivo, con el uso de la tonalidad y de la modalidad bastante diluida en muchas ocasiones, más el manejo de las texturas que hace el compositor, distribuyendo las melodías en las diferentes voces con grandes espacios

de silencios en cada cuerda, en un contrapunto complejo, fueron los principales factores problemáticos.

Desde los primeros ensayos, el acercamiento a las características musicales de este grupo de obras se realizó progresivamente a través de ejercitaciones grupales en las que se trabajó principalmente sobre la fonética del portugués, en combinación con los esquemas rítmicos más usados en cada obra, las articulaciones y los acentos. Otro grupo de ejercicios tuvo como fin que los cantantes internalizaran los intervalos armónicos comunes entre las voces, como en el caso de Inhãçã, que está compuesta con una mayoría de intervalos de segundas, séptimas y novenas mayores y menores entre las voces.

En cuanto a las dificultades técnicas, las obras presentan mayor cantidad de exigencias en las cuerdas de soprano y de tenor, ya que abundan las melodías en registros agudos sostenidas durante importantes lapsos de tiempo. Para trabajar con esta problemática, fueron importantes las vocalizaciones funcionales a estas obras, para lo que se emplearon ejercicios con las vocales que llevan estos pasajes, combinados con ritmos, articulaciones y dinámicas de esos fragmentos. Además, fue necesario planificar ensayos y conciertos distribuyendo las obras de modo que las obras más exigentes en este sentido no se cantaran de modo sucesivo o inmediato.

Una de las decisiones tomadas para la performance del concierto es el orden en que se presentan las obras. Si bien este orden puede ser determinado por múltiples aspectos de diversa índole, para este grupo de obras se toman en cuenta, principalmente, las dificultades de técnica vocal de cada obra y el equilibrio entre obras de diferentes velocidades. Por lo tanto, tomando como datos fundamentales a través del trabajo con el repertorio, que la obra Cobra corá debía quedar cerca del final del programa, por ser la que mayor cansancio vocal provoca en los cantantes de las cuerdas de soprano y tenor; que era conveniente alternar las obras con un mismo solista para resaltar esos momentos del concierto, de modo que Cântico para Iemanjá y Oxóssi beira-mar no estuvieran juntas, ya que los solos son cantados por la misma soprano; y tomando en cuenta la alternancia entre obras de mayor velocidad general con otras de menor velocidad y/o de carácter más calmo, se determinó interpretar las obras en el siguiente orden:

Ponto de Oxalá
Cântico para Iemanjá
Ponto de São Jorge Ogum guerreiro
Jubiabá
Preto velho III- Pai João
Ponto de Oxun - Iemanjá
Xirê ogum
Inhãçã
Oxóssi beira -mar
Estrela d'alva
Cobra-corá
Ponto Máximo de Xangô

Para reforzar la estética elegida por el compositor, tomé la determinación de sumar elementos extra-musicales a la performance del concierto de tesis que enriquecieran la presentación musical con pequeños componentes visuales, tales como vestuario, escenografía, decoración, iluminación e imágenes proyectadas.

Describo entonces ahora los principales elementos musicales y extra musicales incluidos en algunas de las presentaciones que Coral Mediterráneo ha realizado entre 2011 y el año 2015, ya que en otras el formato fue el de concierto, tal como hacía Ars Nova con estas obras. Todos esos elementos tienen íntima relación con las religiones aludidas por Pinto Fonseca.

En el candomblé, el aspecto estético en las ceremonias es parte indisoluble del ritual mismo. Los objetos ubicados en el espacio en el que desarrollaron los concierto se distinguen entre decorativos y escenográficos, aunque algunos de estos elementos cumplen dos funciones: decorar el espacio y en un momento determinado formar parte de la escena. Los objetos incluidos en el espacio escénico y que sólo conforman la decoración son cántaros y telas blancas colgadas de distintos lugares del techo del escenario, las que brindan una sensación espacial de mayores dimensiones y de separación del ambiente en un número mayor de espacios. Los objetos que se incorporan a la puesta escénica durante el transcurso del concierto son: un atabaque, instrumento de parche característico del candomblé, tres grandes cántaros con agua y vasijas individuales para sacar agua de los cántaros, comidas y flores

para ser mostradas como ofrendas, una máscara que será colocada como tocado en la solista de Cântico para Iemanjá, fanales con velas y sahumeros.

Con respecto al vestuario, fue diseñado tomando como referencia a las prendas que son de uso más común en los espacios religiosos del candomblé y de la umbanda, las que presentan variedad en modelos y uso de colores, pero hay elementos recurrentes en una gran parte de ellas, como el empleo del color blanco en las prendas tanto femeninas como masculinas, el uso de faldas y blusas o vestidos en el vestuario femenino, y de casacas y pantalones en los hombres, la utilización de collares-guía por parte de hombres y mujeres que están iniciados en esas religiones, cuya función que será explicitada en el próximo párrafo. Las principales fuentes que seleccioné para la tesis son las fotografías tomadas para sendas investigaciones por Pierre Verger y Reginaldo Prandi.

El vestuario fue el siguiente: las mujeres con vestidos de color blanco con puntillas en el canesú, y en la cabeza un pañuelo blanco enrollado a modo de turbante, también observado en las colecciones de fotografías antes citadas. Para los hombres, pantalones de lienzo natural y camisolas blancas. Todos con los pies descalzos y llevando collares-guía, a razón de uno, dos o tres por cada cantante. La directora del coro lleva el mismo vestuario que las cantantes mujeres, y cumple en el espacio la función equivalente al músico en los terreiros, que es el que indica cuándo y con qué ritmo comienzan los cantos, siendo análoga su función a la del director de coro.

La iluminación está presente durante los conciertos, con las funciones de acompañar a las interpretaciones musicales, por un lado, y de apoyar el trabajo escénico por otro, cumpliendo un rol fundamental el diseño de luces elaborado para este grupo de obras.

Otro elemento extra-musical utilizado en distintos momentos del concierto, es la proyección de imágenes de video, las que contienen fragmentos del reportaje realizado al compositor en septiembre de 2005, ofreciendo con la proyección de esos extractos y su correspondiente traducción al español en pantalla, la transmisión de las ideas centrales de ese reportaje respecto a este grupo de obras, y que dan soporte al estudio realizado y a su hipótesis fundamental.

En otros momentos del concierto, se proyectan imágenes fijas relacionadas con las religiones. A nivel de soporte visual, se distribuye al público un programa de mano que incluye una síntesis explicativa de cada una de las obras, principalmente en cuanto a los textos y sus significados generales, ya que en la performance no se realizarán presentaciones de las obras, en la procura de una propuesta fluida, concentrada en la ambientación de las obras. El concierto está estructurado como una sola unidad, sin intervalo; sin embargo, antes de la primera obra y entre la séptima y la octava obra, se proyectan imágenes del compositor, buscando con esta situación el efecto de desdoblamiento del discurso musical en dos partes.

Por último, hay sonorizaciones realizadas por los cantantes, ya sea con sus voces, ya con instrumentos de percusión o palmas, que, a modo de ambientación de los espacios en los que se pudieran desarrollar las descripciones de algunos textos de obras, o aún con el uso de frases de textos de obras, refuerzan a las mismas a nivel sonoro y sitúan al asistente al concierto en un ambiente ritual de religiones con raíces africanas.

Todos estos elementos se conjugan en una sencilla puesta en escena, en la que el objetivo es el de reforzar a nivel sonoro, visual, contextual y conceptual, lo que ofrecen estas obras musicalmente.

A nivel escénico, se trabaja sobre un guión propuesto por Nelson Balmaceda y Mercedes Coutsiere, que incluye la incorporación de los materiales escenográficos sumados a la escena, incorporando inclusive cántaros con agua como los que pueden verse en las casas de candomblé, y pequeñas vasijas individuales, para que los cantantes los utilicen bebiendo entre obras, procurando la construcción de un espacio multisignificante, en el que objetos de uso diario se transforman en elementos rituales como lo hacen en la religión umbanda, o funcionales a la idea teatral, como en esta ocasión.

A nivel de los sutiles movimientos de los cantantes en su lugar y de pequeños desplazamientos, se trabajó con un guión, que describe los momentos que funcionaron como nexos entre obras, más algunos otros ubicados en el contexto propio de una misma obra. De los movimientos que el coro realiza, sólo uno de ellos fue indicado en la partitura por Carlos Alberto Pinto Fonseca, el gesto final en la obra Oxóssi beira-mar, sin duda la más compleja de las composiciones. El signo

presente en la partitura estaba explicado más abajo por el autor, sin embargo, sólo se obtuvo una partitura en la que la explicación estaba cortada. en la interpretación se definió bajar la cabeza y simultáneamente llevar un brazo hacia adelante en un gesto circular. La obra finaliza, después de un fortissimo, con el coro en silencio y ese gesto que definí expresar de ese modo. En el viaje a Brasil de 2012, cantantes del Coral Ars Nova que habían cantado la obra, contaron a los integrantes de Coral Mediterráneo que Pinto Fonseca les pedía realizar un gesto similar, pero sin implicar al brazo, sólo con la cabeza hacia adelante, pero en un movimiento rápido, talvez atendiendo a la idea del final del trance.

Para las escenas que se producen antes de la interpretación de cada obra, se han tomado uno o dos conceptos sintéticos con respecto al significado de sus textos, o se ha reforzado la ambientación en determinados espacios visuales, a través de sonorizaciones con voces o realizadas con un atabaque pequeño. Así, entre otras acciones, antes de la primera obra, los cantantes llevan ofrendas desde la puerta de ingreso a la sala hasta el escenario. Previamente a la ejecución de Jubiabá y de Estrela d'alva, el coro realiza sonorizaciones constituidas por los principales fonemas de las respectivas composiciones, reiterados a modos de rezo. Antes de la ejecución de otras obras, se incorporan objetos a la escena, tales como una corona, que será colocada a la cantante solista de Cântico para Iemanjá. Antes de Ponto de São Jorge: Ogum guerreiro, un cantante realiza movimientos corporales similares a los de la confección de un ponto riscado, y la imagen de este símbolo es reflejada en la pantalla a través de una proyección. El elemento lúdico está presente en juegos que protagonizan espíritus infantiles en Preto velho III (Pai João), así como en la obra Xirê Ogun, cuando dos grupos de cantantes están enfrentados disputando la bajada del orixá.

Con el empleo de todos estos factores, se conforma una interpretación de este grupo de composiciones para un determinado momento. El proceso de interpretación, sin embargo, es dinámico y sufre modificaciones o incluye nuevos elementos más adelante, ya desde la idea del intérprete-director de coro, como desde las posibilidades de ejecución del instrumento específico, es decir, el Coral Mediterráneo.

Más allá de los conciertos realizados para el estudio específico y graduación de la Maestría, posteriormente, entre el 28 de agosto y el 2 de

septiembre de 2012, el Coral Mediterráneo brindó 7 conciertos en las ciudades de Belo Horizonte, Itabira y Ouro Preto, en el Estado de Minas Gerais, Brasil. Invitados por la organización del Festival Internacional de Corais F.I.C., el coro realizó la pre-apertura de la décima edición de ese significativo festival, en el que cada año se rinde homenaje a un artista trascendente de su país. En 2013, el coro realizó una segunda gira por el estado de Minas Gerais, esta vez también incorporando a cantantes y directora como socios honoríficos del Instituto Cultural que lleva el nombre del compositor

Entre las experiencias más ricas vividas en la ciudad en la que Pinto Fonseca desarrolló una importante labor musical, destaco la posibilidad de compartir momentos musicales y de encuentro, junto a ex-integrantes del Coral Ars Nova, de su preparadora vocal, también de Ángela Pinto Coelho, viuda y compañera musical del compositor, quienes conocieron y cantaron el repertorio que ofrecimos y compartieron con gran emoción el material que llevamos.

Durante 2013, impulsados por el deseo de plasmar una versión grabada de las obras, y estimulados por el productor mineiro Marcus Viana, se grabaron las 13 obras, aunque el CD aún no ha sido editado, a la espera que se dé en el marco del Instituto Cultural que lleva el nombre del compositor, o de otro proyecto editorial que dé marco adecuado al proyecto.

La obra coral de Pinto Fonseca genera gran interés en lo compositivo en las carreras de dirección coral de Latinoamérica principalmente, donde hay ya 6 trabajos de tesis de grado y posgrado sobre distintos aspectos de su obra. Sin embargo, su nombre no aparece en ningún texto sobre la música brasileña del siglo XX, talvez porque no adhirió de lleno a las vanguardias, e incluyó elementos de las músicas populares en sus obras, lo que lo dejó en un espacio de frontera que hasta hace algunas décadas no era aceptado ni estudiado por musicólogos, talvez porque su mayor número de obras fue dedicada al coro a capella, lo que no genera el interés de la música orquestal, y por último en esta serie de planteos hipotéticos, porque él mismo no logró, ni su entorno, concretar la edición de la mayor parte de sus obras.

Espero entonces, tanto a partir de los escritos que presento en espacios de divulgación como este simposio, y de la presentación de las obras en concierto, aportar a la valoración y difusión de la música de Carlos

Alberto Pinto Fonseca, teniendo en cuenta que, a excepción de una o dos de las obras seleccionadas para esta tesis, las restantes composiciones han sido escasamente interpretadas en Brasil y en el mundo.

Referencias bibliográficas

- ROUGET, G. 1980. *La musique et la transe: esquisse d'une theory générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard.
- SANTOS, M. 2001. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: Dados biográficos e catálogo de obra*. Tesis de Maestría. Universidade Federal de Minas Gerais.
- SCHECHNER, R. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- VATIN, X. 2001. "Música e Transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa" en *Ictus: Periódico do Programa de Pós – Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia*, vol. 3. Bahía: Universidade Federal de Bahía, pp. 7-17.
- RIBEIRO Borges, M. 2005. "Gira de escravos na umbanda de Salvador – BA" En *ANPPOM Décimo Quinto Congreso*, pp. 194-200.

Partituras:

- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1971. *Estrela d'alva*. (ms.). Partitura aportada por ngela Pinto Coelho.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1977. *Cobra-corá*. (ms.). Partitura aportada por Luis Pérez.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1977. *Xirê ogum*. (ms.). Partitura aportada por Diego Bosquet.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1978. *Ponto Máximo de Xangô*. (ms.). Partitura aportada por ngela Pinto Coelho.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1978. *Oxóssi beira –mar*. (ms.). Partitura aportada por ngela Pinto Coelho.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1988. *Cântico para Iemanjá*. Buenos Aires: Centro de Divulgación Musical, Municipalidad de Buenos Aires. Partitura aportada por Elisabeth Guerra.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1988. *Inhãã*. (ms.). Partitura aportada por ngela Pinto Coelho.

- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1988. Preto velho III- Pai João. Buenos Aires: Centro de Divulgación Musical, Municipalidad de Buenos Aires.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1992. Ponto de Oxalá. (ms.). Partitura aportada por ngela Pinto Coelho.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 1992. Ponto de Oxun – Iemanjá. La Plata: América Cantat I.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. 2001. Jubiabá. Oregon: Earthsongs.
- PINTO Fonseca, Carlos Alberto. [s.d.]. Ponto de São Jorge Ogum guerreiro. Partitura aportada por ngela Pinto Coelho.

La discusión ética en arqueología en estudios sobre arte rupestre

MARÍA LAURA GILI *
Universidad Nacional de Villa María
mlauragili@yahoo.com.ar

* Actualmente se desempeña como docente-investigadora en la Universidad Nacional de Villa María. Es directora de la Usina Cultural, en la misma universidad. Doctora en Ciencias Naturales por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina (2011). Magíster en Ética Aplicada por el Departamento de Filosofía, de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba (2005). Y Profesora en Historia por la Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba, Argentina (1995). Se especializa en estudios del patrimonio histórico/arqueológico, en términos histórico-antropológicos. Posee numerosas participaciones y publicaciones en eventos académicos nacionales e internacionales.

Resumen

En las últimas décadas la arqueología, y en ella los estudios sobre arte rupestre, ha sostenido un profundo debate acerca de sus fundamentos teóricos y las formas de legitimar su práctica académica. Esta discusión evidencia una de las particularidades de la disciplina que permiten reconocer en ella dos dimensiones: su propia práctica y los bienes culturales que saca a luz. La ética, en cuanto instancia de reflexión aplicada

a problemas arqueológicos, suele proyectarse sobre ambas dimensiones, (Gili 2004). Las críticas a la arqueología procesual, han servido como marco a las discusiones acerca de los dilemas éticos derivados de la práctica arqueológica, por su énfasis en lo científico y por el distanciamiento del contexto social y político de la disciplina. Ya no son solo la antropología, historia y arqueología hablando sobre los bienes arqueológicos, también dan su opinión la filosofía, en la ética aplicada, la teoría política y la economía. La conflictiva transición en que se encuentran los bienes arqueológicos y culturales, según la cual, se transforman de bienes científicos en bienes sociales y viceversa, explica el motivo del problema. El trabajo propone una discusión sobre estas situaciones.

Palabras claves: Práctica Arqueológica – Dilemas Éticos – Arte Rupestre - Bienes Culturales

Introducción

El valor patrimonial cultural y natural de los sitios rupestres (sensu Rocchietti 2003), en su condición de recursos no renovables, convoca decisiones con mayor compromiso por parte de quienes se relacionan a los mismos (entidades públicas, privadas o académicas) considerando el amplio espectro que afecta: cuestiones políticas, patrimoniales, de propiedad privada, identidad étnica y social, etnocentrismo, discriminaciones raciales, etc. Esto significaría una gestión cultural comprometida con la protección y conservación de los sitios, como así también una ética social que resguarde el derecho a estudiar y disfrutar de los bienes culturales de las generaciones futuras. Nuestra investigación se realizó en el marco de proyectos de investigación de la arqueología de las sierras del sur de Córdoba y del Plan Director para la Comarca de Achiras (SECYT-UNRC dirigido por A.M. Rocchietti), propuesto al municipio.

El trabajo se ordena en cuatro subtítulos que abordan aspectos de la gestión patrimonial relacionada a sitios rupestres, recomendaciones de documentos internacionales sobre cultura y sitios arqueológicos, el caso de los sitios rupestres del Cerro Intihuasi, Córdoba, Argentina como espacio de reflexión de problemáticas éticas asociadas a la gestión arqueológica, y la conclusión.

Aspectos éticos vinculados a la gestión patrimonio rupestre.

En la actualidad, la gestión del patrimonio rupestre (Rocchietti 2011) implica asumir responsabilidad sobre la arqueología regional. En este contexto, la importancia patrimonial, cultural y natural de los sitios arqueológicos en su condición de recursos no renovables, convoca decisiones con mayor compromiso por parte de quienes se relacionan a los mismos (entidades públicas, privadas o académicas) considerando el amplio espectro que afecta: cuestiones políticas, patrimoniales, de propiedad privada, identidad étnica y social, etnocentrismo, discriminaciones raciales, etc. Esto significaría una gestión cultural comprometida con la protección y conservación de los sitios, como así también una ética social que, con responsabilidad social, resguarde el derecho a estudiar y disfrutar de los bienes culturales de las generaciones presentes y futuras.

Los objetos que componen los bienes culturales son polisémicos, su sentido varía con las épocas y observadores; a su vez, con las generaciones, cambian las lecturas teóricas sobre la historia que evocan (Devallés 2008). La historia es fragmentaria. Se construye sobre variados objetos y referentes que expresan identidades comunitarias, múltiples miradas y diversidades. Eso deberían mostrar los espacios museísticos, a pesar de la tensión que la globalización económica imprime sobre ellos por formatearlos o formatear también la cultura.

El malestar moral aparece como una constante en nuestros tiempos, un factor permanente en la cultura occidental; las personas conviven con la idea del malestar y, así, siempre tienen la sensación que deberían actuar distinto a como lo hacen o hicieron (Escalante Gonzalbo 1999: 126). Esto pareciera generar la constante necesidad de plantear nuevas instancias de reflexión sobre lo social. Una discusión ética en contexto Latinoamericano no puede pasar por alto las situaciones de marginalidad y explotación a las que fueron sometidas sus poblaciones originarias. Por ello la responsabilidad social de la arqueología se ve incrementada por las particularidades de su historia y conexiones con el colonialismo y la expansión capitalista europea sobre las áreas colonizadas en América Latina, Asia y África. Así, replantear y cuestionar problemáticas morales y éticas en el desarrollo de la arqueología, debería darse en el marco de una propuesta alternativa o

indígena, que atienda especialmente las condiciones en que se genera el conocimiento.

Desde sus inicios el Estado Moderno mostró interés por patrimonializar la cultura, sus materiales y objetos. Para ello generó políticas e implementó acciones al efecto. Así transformó a la cultura en un bien de cambio, en un objeto de mercado. Y comenzó el conflicto en torno a ella. El pensamiento científico acompañó el proceso. Por ello, actualmente, es innegable la relación establecida entre la práctica científica y la reflexión ética, más aún en aquellas áreas de producción de conocimiento sensibles a problemas de índole social, donde los resultados del conocimiento científico afectan aspectos relacionados a lo cotidiano, mítico y tradicional de las sociedades o de determinadas comunidades. Es importante tener en claro que el conflicto moral ocasionado por la discusión de normas morales propias de sistemas distintos, deriva en la reflexión ética que involucra la toma de decisión sobre lo actuado y con esto, su fundamentación y justificación a partir de principios éticos. Por lo tanto, reflexionar éticamente supone la problematización de las normas existentes.

Para quienes trabajan en la producción de conocimiento científico, les significa tomar nuevos compromisos en relación a la repercusión de aquel en la sociedad, especialmente en aquellos sectores más afectados, tal como ocurre con los Pueblos Originarios en Latinoamérica. Lejos de continuar siendo solo un instrumento para diluir los reclamos y las contradicciones suscitadas en su ámbito, la reflexión ética debería actuar como instancia de denuncia de las condiciones de dominación, extendidas en remozadas formas de actuar como también de planteos de nuevas instancias de transformación. La filosofía contemporánea, entre las muchas opciones que ella ofrece, brinda criterios y principios pertinentes a situaciones de disyuntivas éticas que se podrían aplicar a instancias derivadas de la práctica arqueológica tales como la gestión de los bienes arqueológicos culturales.

Los problemas patrimoniales que presentan los sitios rupestres (Rocchietti 2009) se inscriben en el ámbito de las discusiones éticas que la práctica arqueológica afronta en las últimas décadas. El valor patrimonial integral (Martini 2007) de los sitios arqueológicos con arte rupestre en su condición de recursos no renovables, implica cada vez más asumir actitudes éticas por parte de quienes se relacionan a los

mismos. En las últimas décadas la arqueología ha sostenido un profundo debate acerca de sus fundamentos teóricos y las formas de legitimar su práctica académica. Las críticas a la arqueología procesual han servido como marco a las discusiones acerca de los dilemas éticos derivados de la práctica arqueológica y la gestión de los bienes culturales y naturales objeto de su estudio, los sitios rupestres, entre ellos, por su énfasis en lo científico y por el distanciamiento del contexto social y político de la disciplina. Así, adquirieron relevancia las disputas acerca de práctica arqueológica y la gestión de los recursos culturales (Fowler 1984), el manejo de las relaciones entre arqueólogos y grupos aborígenes especialmente en los países de las áreas periféricas (Ferguson 1984) como, así también, los usos y abusos de la arqueología, en función de las necesidades y valores de la sociedad contemporánea (Earle y Preucel 1987). De estos dilemas éticos resultaron los códigos de ética profesional que, en las últimas décadas, se discuten en los espacios académicos con el fin de regular la actividad arqueológica a partir del establecimiento de normas de conducta amparadas en principios éticos acordes al contexto socio-político. Los Códigos de Ética profesional que se procuran elaborar (Gili 2005, 2004, 2003, 2002), revelan la tensión que existe en el seno de las relaciones dadas entre las partes implicadas en la práctica arqueológica por legislar y argumentar respecto de los bienes materiales y culturales que estudia, pero ante todo por las consecuencias de la intervención en ellos. En ellos se observa un particular interés por proteger la actividad profesional al asegurar la participación de especialistas en las investigaciones arqueológicas, cuidar la propiedad intelectual y demarcar las competencias disciplinarias.

En el 2000, la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre, IFRAO, en su Código de ética, proponía pautas y principios ordenadores de la práctica arqueológica en casos de sitios con arte rupestre. Convocando a preservar el sitio en sentido amplio, en consideración de sus aspectos visuales, históricos y las relaciones con el entorno que construyen su significación histórica, visual y científica (IFRAO 2000). Proponía una mirada integral de los sitios como así también respecto de las pinturas y sus transformaciones y reacciones en el soporte rocoso. En estos términos, nos ha interesado siempre reflexionar sobre los criterios y principios que orientan la toma de

decisión en el estudio y gestión de sitios rupestres como así también, el razonamiento sobre la práctica de la arqueología.

Recomendaciones de documentos internacionales

Si revisamos los documentos internacionales, podemos observar que la Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS 1990) establecía que el patrimonio arqueológico, su protección, debe ajustarse a los criterios fijados en la Carta de Venecia de 1964 sobre restauración y conservación de monumentos y lugares histórico-artísticos. Sugirió la conservación integrada para solucionar problemas derivados del estudio y la gestión del patrimonio arqueológico y cultural; ella se concibe como la participación de todos los afectados, invocando los principios de responsabilidad pública y colectiva, propiciando relaciones solidarias y comunitarias, como así también, la realización de lecturas amplias del proceso histórico-social en el que se hallan inmersos los bienes culturales.

En términos de políticas de conservación integrada, postulaba promover la conservación de las tradiciones vivas de las poblaciones autóctonas, incentivando su participación en la conservación del bien. Instaba a unir las políticas de protección del patrimonio arqueológico a las tradiciones vivas expresadas en prácticas agrícolas, uso y planificación del suelo, medio ambiente y educación (Art. 2 ICOMOS 1990). Al mismo tiempo proponía integrar las acciones de protección en políticas de planificación de distintos niveles: local, nacional e internacional.

Involucrar activamente a la población local en la protección del bien arqueológico activando mecanismos para el acceso al conocimiento y información del patrimonio a conservar por parte de los pobladores.

En el punto sobre legislación y economía, se refería a la obligación moral y la responsabilidad pública colectiva, entendidas en términos legislativos y al patrimonio arqueológico como un bien común al que debe acceder toda la sociedad (Art. 3 ICOMOS 1990). Este es un aspecto que presenta aún muchas contradicciones dado que en nuestros países, con amplios sectores empobrecidos, los museos y parques arqueológicos son solo visitados por un público selecto, que aun participa de actividades culturales coordinadas por espacios públicos o privados.

Postula, a su vez, la conservación del patrimonio arqueológico en función de la tradición, la historia, las necesidades de cada región y país. El patrimonio arqueológico adquiere relevancia en cuanto herencia de la humanidad y los grupos humanos, y no de algunos pocos que puedan acceder al turismo cultural.

La Carta de ICOMOS (1990) también hacía hincapié en la necesidad que el Estado, con la legislación que promulga, arbitre los medios para la conservación y mantenimiento del patrimonio arqueológico.

Recomienda el principio de mínima intervención. Privilegiar la conservación in situ del bien arqueológico. Su protección es un proceso dinámico en continua transformación.

En el 2000, la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre, IFRAO, en su Código de ética, proponía pautas y principios ordenadores de la práctica arqueológica en casos de sitios con arte rupestre. La estructura del documento consta de un preámbulo, definiciones, problemas de propiedad, de registro del arte rupestre, de toma de muestras, conservación y disputas. Allí propone una mirada integral de los sitios al decir:

“...un sitio de arte rupestre está comprendido en la completa estructura del sitio adicionalmente al arte rupestre, en el uso tradicional del lugar y en las actividades que ocurren allí...” (1 (3). IFRAO 2000).

Como así también respecto de las pinturas, su transformación y reacciones en el soporte rocoso sobre el que se la encuentra, postula su estudio integral considerando cambios naturales o impactos antrópicos (ej. grafiti). (1 (5). IFRAO 2000).

Se refiere también en el plano administrativo, al manejo de los sitios con preservación, control de acceso y resguardo público; en consideración de la estructura integral del sitio, sus aspectos físicos, depósitos arqueológicos, daños antrópicos-inclusiones humanas y naturales (grafitis, líquenes, etc.).

Convoca a preservar el sitio en sentido amplio considerando sus aspectos visuales, históricos y las relaciones con el entorno que construyen su significación histórica, visual y científica. (6 (2). IFRAO 2000).

Vemos como, la gestión de los bienes culturales en la actualidad, es analizada en el marco de una economía cultural; dentro de una ciencia social al servicio del desarrollo local, regional y nacional. La información

que aporta, mejora y renueva la historia de la comunidad, incrementa el turismo e impulsa las economías regionales.

Implica, a su vez, tareas de sensibilización sobre la importancia de las áreas patrimoniales culturales, naturales y la biodiversidad; el rol de la educación intercultural; el vínculo entre patrimonio cultural y desarrollo económico de los pueblos. Se vuelve instrumento para el entendimiento mutuo y la construcción del dialogo cultural y la paz, el fortalecimiento de identidades locales, nacionales en el marco de una globalización que diluye las señas-expresiones particulares de los pueblos y las comunidades.

En los últimos años las políticas culturales para su gestión han incorporado conceptos como corresponsabilidad; compromiso social, multidisciplinariedad. Por ello, la acción cultural que promueva el estudio, gestión e intervención en el patrimonio cultural, conlleva un problema político y ético (Gili 2005).

Los criterios a adoptar, los principios éticos que se contemplen en una acción cultural que examine aspectos relacionados a la práctica disciplinaria, deberían consignar los diferentes aspectos que involucran valores y condiciones de distintas perspectivas y formas de pensamiento. Y esto porque los afectados por temas de interés arqueológico provienen de marcos de referencia diversos: crítico, tradicional, mítico, etc.

La situación se agudiza en nuestras realidades latinoamericanas, con una larga historia de dependencia colonial, con experiencias históricas violentas y traumáticas, con sectores aun sumergidos en la marginalidad por efectos, ahora, del neoliberalismo. En nuestros países se continúan articulando desigualdades nacionales y étnicas, profundas y estructurales. Aquí, los asuntos de la cultura, no se solucionan por fuera de los cambios socioeconómicos estructurales, necesarios para acabar con los problemas de fondo (Díaz Polanco 1988). El problema de la discriminación y la exclusión cultural van de la mano de la explotación y la desigualdad socioeconómica.

Este estado de situación, le impone al ámbito académico la revisión de sus prácticas y la reflexión en términos de un pensamiento crítico y ético, donde la ética no sea solo un instrumento para diluir reclamos sino una herramienta para la generación de nuevas prácticas. Reconociendo demandas por autonomía y autodeterminación de los pueblos originarios, acción sobre sus bienes culturales y patrimonio

cultural, reconocimiento de legitimidad en el sostenimiento de sus tradiciones y uso de sus lugares sagrados, arqueológicos-históricos, etc. Sin menoscabar la posibilidad de la investigación científica.

Y teniendo en cuenta las morales emergentes de Arturo Roig, producto de la complejidad y conflictividad de la realidad latinoamericana, que se manifiesta en formas de eticidad contradictorias, en lucha por la liberación de formas históricas de opresión, (Roig 1981). Dichas morales emergentes están representadas en los movimientos sociales latinoamericanos y en los documentos generados por el accionar de los Pueblos Originarios. Especialmente representados en la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, de 2008. En ella se expresan principios éticos aymaras y quichuas que, si bien no se corresponden a la realidad social y política de la región en la que se propone el Plan Director de la Comarca de Achiras, es interesante observarlos en sus elementos más renovadores, es decir la propuesta de principios no occidentales en el marco de una constitución política de un país latinoamericano. También en expresiones de México, Ecuador y Argentina, entre los más destacados que luchan por dignidad, libertad, igualdad, con mecanismos de acción en contra de las estructuras institucionales opresivas de los países de la región. La categoría de dignidad opera como articuladora en el ejercicio por la construcción de una razón práctica propia, en la emergencia de prácticas sociales, políticas y culturales hasta los momentos silenciados, como es el caso de los reclamos indígenas.

Cerro Intihuasi, patrimonio rupestre

Nuestra experiencia se sustenta en trabajos de observación y registro de sitios arqueológicos con arte rupestre de Cerro Intihuasi. Esta es una localidad arqueológica con una destacada concentración de sitios con pinturas rupestres, depósitos arqueológicos cuya secuencia desconocemos. Se encuentra a 780 msnm, a 33° Latitud S y 64° Longitud W, a 45 km al Oeste de la ciudad de Río Cuarto y al Norte del paraje La Barranquita; pertenece a Las Lajas, complejo de formación precámbrica. Constituye una unidad litológica única de 35 km² de superficie, en forma trapezoidal y con varias laderas en su interior. La cultura simbólica expresada en Cerro Intihuasi y los sitios rupestres (sensu Rocchietti 2003) que allí se registran, le dan carácter sagrado

a la localidad. Los paneles con arte rupestre que trabajamos fueron realizados con pintura, en una gama cromática que involucra el blanco, amarillo-ocre, rojo y negro, ocupan las paredes-techo de aleros y bochas graníticas. Fueron representadas figuras animales, humanas, geométricas y signos indiales (Gili 2001, 2011).

Cerro Intihuasi es una localidad sagrada por la marcada presencia de sitios con arte rupestre con particularidades similares de soporte, ejecución, diseño, temática, distribución en el espacio gráfico, etc. El cerro expresaría una síntesis del paisaje cazador-recolector y del paisaje rupestre (sensu Rocchietti 2002) de la región, en donde sociedades móviles hacían una particular utilización de los recursos naturales, fauna y flora, para su caza y su recolección.

En nuestra investigación hemos empleado una metodología que prioriza la integralidad del sitio rupestre en su registro y análisis, que merece ser aplicada a temas de preservación y conservación, dado el carácter no renovable del bien arqueológico expresado en ellos y la envergadura que, en las últimas décadas, adquirió la discusión ética sobre las acciones a emprender sobre los bienes culturales.

La legislación sobre patrimonio arqueológico, en Argentina, se inicia con la Ley Nacional N° 9080, de 1913, ya derogada. La Constitución Nacional, en 1994, incorporó criterios de la Convención de Patrimonio Natural y Cultural, de UNESCO 1972, sobre la preservación del patrimonio cultural y natural. En la actualidad se encuentra en vigencia la Ley N° 25.743, de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico, promulgada en junio de 2003 (Ley N° 25. 743, 2003). Ella establece, en el Artículo 1, la preservación, protección y tutela del patrimonio arqueológico y paleontológico, en cuanto patrimonio cultural de la Nación y para su aprovechamiento científico y cultural. A su vez, en el Artículo 2° define los elementos que integran el Patrimonio Arqueológico (Ley N° 25. 743, 2003: 1). En el ámbito de la provincia de Córdoba, la normativa vigente es la Ley Provincial N° 5543 de Protección de los Bienes Culturales, su Decreto Reglamentario 484/83 y la Resolución N° 104/03 de Protección de Yacimientos Arqueológicos y Paleontológicos; siendo de aplicación obligatoria en el territorio de la provincia.

En el Cerro Intihuasi, los problemas patrimoniales se visualizan en relación con su condición catastral, está emplazado dentro de una

propiedad privada, y con sus condiciones de accesibilidad y conservación. Se pueden diferenciar cuatro aspectos: se realiza en el cerro un emprendimiento turístico privado; es de difícil acceso, carece de un camino provincial que conduzca directo al pie del cerro, evitando pasar por el sector del casco de la estancia; estado de conservación de los sitios con arte rupestre; estado de conservación de las condiciones ambientales naturales del cerro.

Por otra parte, no todos los sitios son atractivos al público y presentan situaciones de complejidad legal su exhibición por estar dentro de una propiedad privada, no contar con museo de sitio diagramado por especialistas, tampoco cuenta con un presupuesto privado o público para realizar allí las instalaciones necesarias que aseguren un mínimo de preservación y vigilancia de los sitios y del público potencial.

En términos de lo expuesto, algunas recomendaciones posibles para la gestión cultural en el caso de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi, podrían ser:

Realizar un registro histórico-metodológico, en perspectiva integral y ética, que contemple las particularidades similares de soporte, ejecución, diseño, temática, distribución en el espacio gráfico, etc. (Gili 2011).

Desestimar la afluencia de visitantes al Cerro Intihuasi mientras este permanezca bajo dominio privado, sin sala de interpretación o museo de sitio coordinado por especialistas, en tanto área de resguardo y preservación.

Recomendar la mínima intervención. Privilegiando la conservación de los sitios con pinturas rupestres.

En su defecto:

Destinar los sitios más conocidos por los lugareños y atractivos al público (resguardando el resto), que permitan evocar el paisaje arqueológico articulando una narrativa sobre la historia indígena en la región con la preservación y el resguardo de sus sitios.

Referenciar al Cerro Intihuasi en cuanto ejemplo del paisaje cazador-recolector y el paisaje rupestre (sensu Rocchietti 2003) de la región.

Recomendar la apertura al público solamente de los sitios abiertos en ocasión de las visitas guiadas por el Museo Histórico Regional de

Río Cuarto y la Municipalidad de Achiras en los años noventa: Casa Pintada, Intihuasi 1, Intihuasi 2, Intihuasi 3 e Intihuasi 4.

Propiciar el asesoramiento metodológico sobre resguardo y preservación de sitios rupestres a quien/es oficie/en de guía/as en las visitas al cerro.

Articular acciones preservacioncitas entre el municipio de Achiras y quien realiza el emprendimiento turístico privado, a modo de hacer de él un facilitador cultural para el cuidado patrimonial regional del Cerro Intihuasi.

Toda política de preservación de sitios arqueológicos y en ellos de sitios con arte rupestre, debería considerar los diferentes aspectos que afectan los valores y las condiciones reales de gestión y administración (Price 1995: 8). El gerenciamiento de un sitio arqueológico involucra asuntos legales, toma de decisiones, uso de la tierra en el marco regional al sitio en cuestión, medio ambiente y condiciones generales del área arqueológica, como así también, necesidades particulares de los pobladores de las vecindades donde se hallan sitios arqueológicos, entre ellas el interés por la explotación turística de los sitios, ya que la presencia de sitios arqueológicos importantes concita la circulación de público, inversiones comerciales (en tiendas, restaurantes, hotelería, transportes, etc.) y recursos financieros disponibles. No siempre asociados a intereses de preservación y conservación del bien cultural. Entendemos que, con su inclusión en el Plan Director para el Manejo del Patrimonio Arqueológico y Ambiental de Achiras y su comarca, se contribuye a redimensionar la historia indígena de la región, definida por procesos de poblamiento de 3000 años de duración. Considerar en ella los sitios arqueológicos permite una lectura multidimensional en el espacio y el tiempo de la diversidad cultural de la región desde su ocupación temprana, dado que a través de las expresiones históricas y el legado cultural de la misma, se puede reconstruir el entramado histórico regional (Suarez 2011). Su revalorización es un imperativo ético por el respeto a la interculturalidad en sentido corresponsable.

Conclusión

La relevancia de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi en el paisaje rupestre del sur de la Sierra de Comechingones, en la Comarca de Achiras, nos pone frente a la situación de contemplar criterios éticos en

su gestión. En efecto, es innegable la relación establecida entre la práctica científica y la reflexión ética. Por ello y por una investigación social inclusiva, sugerimos y ponemos en discusión el contemplar una acción cultural patrimonial al amparo de criterios éticos de responsabilidad social, inclusión, armonía social, corresponsabilidad, solidaridad, compromiso, respeto. Orientados a la construcción de una sociedad justa y armoniosa, descolonizada y sin discriminación preservando como patrimonio histórico, cultural y humano la diversidad cultural. Y contribuyendo al uso sustentable del patrimonio cultural, herencia social, en preservación de los derechos de las futuras generaciones.

Bibliografía

- CÓDIGO De Ética. Assembleia Geral Ordinaria. S.A.B. Río de Janeiro. Survey. 1996. Carta Etica per l'arte rupestre. Pinerolo. 1995. En Bollettino del Centro di studi e museo d'Arte Prehistórica di Pinerolo.
- DÍAZ Polanco, H. 1988. La cuestión étnico-nacional. Ed. Fontamara. México, D.F.
- EARLE, T. Y R. Preucel. 1987. Processual archaeology and the radical critique. *Current Anthropology* 28(4): 501-538.
- ESCALANTE Gonzalbo, F. 1999. Una idea de las ciencias sociales. Ed. Paidós. Barcelona.
- DEVALLÉS, A. 2008. Disertaciones. Memoria, historia, museología y verdades históricas. En Rocchietti, A., Y. Martini y Y. Aguilar Patrimonio Cultural. Perspectivas y Aplicaciones. Editorial de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.
- FERGUSON, T. 1984. Archaeological ethics and value in a tribal cultural resource management program at the pueblo of Zuñi. En: *Ethics and values in archaeology*. E. Green (Ed.). Free Press. Nueva York.
- FOWLER, D. 1984. Ethics in contract archaeology. En: *Ethics and values in archaeology*. E. Green (Ed.). Free Press. Nueva York.
- GILI, M. L. 2001. La problemática del arte rupestre con perspectiva histórico-metodológica. 2001. En *Estudios en Arte Rupestre -Segundas jornadas de Arte y Arqueología-*, editado por J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair. Museo Chileno de Arte Precolombino. Pp 170-179. Chile.
- GILI, M. L. 2002. Ética del patrimonio cultural. En *Revista ANTI*. Año 3. N° 4. Centro de Investigaciones Precolombinas. I.P.J.V.G. Buenos Aires. CIP- Equipo NAYA. Pp-1-4.
- GILI, M. L. 2003. Deontología profesional en arqueología. La solución del conflicto y la tensión: los códigos de ética. En Michelini D. y otros (eds.) *Libertad, Solidaridad, Liberación*. Ed. ICALA. Río Cuarto. Pp.376-380.
- GILI, M. L. 2004. La ética en la legislación cultural. Reflexiones sobre los principios que promueve. En *Revista de la Escuela de Antropología*. Vol. IX. Universidad Nacional de Rosario. Rosario. pp.25-34.
- GILI, M. L. 2005. Urgencia del diálogo intercultural. En *Revista Solidaridad*. Secretaría de Bienestar. Universidad Nacional de Villa María. Villa María. Año 2 N° 3. Pp. 23.
- GILI, M. L. 2011. Registro y análisis de arte rupestre en contexto granitoide. Cerro Intihuasi, sur de la sierra de comechingones, provincia de Córdoba, Argentina. En Mayol Laferrere, C. Ribero, F. y Díaz, J. (comp.) *Arqueología y Etnohistoria del centro-oeste argentino*. VIII Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste del país. Facultad de Ciencias Humanas. Ed. UNIRIO. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto. Argentina.
- ICOMOS. 1990. Charte Internationale pour la gestion du patrimoine archéologique. I.C.O.M.O.S./U.N.E.S.C.O. París.
- IFRAO. 2000. Código de ética. Australia.
- LEY N° 25.743. 2003. Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico. Honorable Congreso de la Nación. República Argentina.
- MARTINI, Y. 2007. Hacer lo nuestro. Proyecto de gestión y difusión del patrimonio integral de Achiras /Dpto. Río Cuarto). Patrimonio, educación (investigación, diagnóstico y propuestas). En Olmedo, E. y F. Ribero (Comp.) *Debates actuales en Arqueología y Etnohistoria*. VI Jornadas de Investigadores en arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste Argentino. Foro Pueblos Originarios – Arqueólogos. UNRC. Río Cuarto.
- NUEVA Constitución Política Del Estado Plurinacional De Bolivia, 2008. Honorable Congreso Nacional de Bolivia.
- PRICE, S. N. 1995. Introducción. En Strecker, M. y Taboada, F. (ed.) *Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano*. N° 4. SIARB. Revel, J. 2005. La institución y lo social. En *Un momento historiográfico*. Trece ensayos de historia social. Buenos Aires: Editorial Manantial. La Paz. Bolivia.
- ROCCHIETTI, A.M. 2002. Arte rupestre en ambiente granítico de la Sierra de Comechingones: formación arqueológica y marco teórico. En *Actas XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Universidad Nacional de Córdoba

- ROCCHIETTI, A.M. 2003. Sistematización de la documentación del ambiente rupestre. En Rupestre/web, <http://rupestreweb.tripod.com/ambiente.html>.
- ROCCHIETTI, A.M. 2009. Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre. 2009. En Revista del Museo de Antropología 2. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. pp 23-38.
- ROCCHIETTI, A. M. y otros. 2011. Modelo Arqueológico para la Comarca de Achiras. En Jornadas de Historia de Córdoba. Inédito.
- ROIG, Arturo A. 1981. Teoría y crítica del pensamiento Latinoamericano. México. Fondo de Cultura Económica. Pp.17-20.
- SOCIETY For American Archaeology (SAA). 1961. Committee on Ethics and Standards, Four Statements for Archaeology. American Antiquity. Sociedade de Arqueología Brasileira. 1997.
- SUAREZ, M. 2011. Plan de Manejo del Camino Real de Tierra Adentro. En López Morales, F. y F. Vidargas (ed.) Itinerarios Culturales. Planes de Manejo y Turismo Sustentable. Ediciones del INAH. México.
- WORLD Archaeological Congress (WAC). 1990. Firts Code of Ethics. WAC. Council Minutes. Barquisimeto. Venezuela. Código de Ética, Colegio Profesional de Arqueólogos del Perú, 2005.

Melodías del monte. compilación de partituras y letras de géneros folklóricos de la región central

LIC JOSÉ MANUEL SANTILLÁN*
 santillanjm@yahoo.com.ar
 LIC EZEQUIEL INFANTE**
 ezequitlinfante@gmail.com
 Universidad Nacional de Villa María

*Graduado de la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM. En el ámbito docente es docente del Conservatorio Gilardo Gilardi en los espacios curriculares Folklore Argentino y Latinoamericano, y Técnicas de armonización I. También es docente de Saxo y flauta travesera en la Banda-escuela de Música de la localidad de Monte Buey (Córdoba - Argentina). Integrante de Guadal, Elenco Folk. Estable Instituto de Ext. UNVM, como así también el grupo folklórico Shalaku. Además participa como adscripto en las cátedras Música Argentina I, perteneciente a la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la UNVM.

**Alfredo Ezequiel Infante Estudió en la Esc. de Música Nicolás Segundo Gennero 2000-2004, obtiene el título de técnico instrumentista en guitarra. Egresó como Lic. en composición musical en la UNVM (2015). Como Guitarrista, pianista, bandoneonista, compositor, arreglador, director y actor, participó de diversas propuestas artísticas de diferentes géneros entre los más destacadas: música-teatro en "La Telesita", "Una noche en el tejado", Noelia Rodini grupo,

Ancha Sacha, Big Band VM, Shalaku. Ayudante alumno en Contrapunto I 2009-2013 y Piano Complementario II 2014-2015. Hoy es docente del espacio curricular de Música Argentina II de la Lic. en composición musical de la UNVM. Miembro fundador y director de Guadal (2011-2018) y Orquesta Esc. Típica Cabulera de la UNVM (2016-2018) elencos pertenecientes a la UNVM, publicando un libro titulado “Melodías del monte”, Compendio de letras y partituras de obras de música tradicional argentina de la región centro. 2013 realizó una gira por diferentes provincias de Argentina y la vecina república de Bolivia. Obtuvo una beca de estudio a la Universidad Autónoma Metropolitana (D. F. México) y La escuela de Mariachis Ollin Yoliztli, en las cuales impartió talleres y conciertos sobre música tradicional argentina

Resumen:

El presente trabajo da cuenta de la realización y posterior publicación de un trabajo denominado “Melodías del monte”. Se trata de una compilación de partituras y letras de 127 obras musicales folklóricas, que responden a distintos géneros de la región Centro: chacarera, gato, escondido, zamba y vidala.

El proyecto, fue realizado por integrantes de GUADAL (Elenco Folklórico Estable del Instituto de Extensión UNVM).

En el estudio académico de la Música Popular, existe material bibliográfico que permiten abordar distintos aspectos de la música (armonía, melodía, ritmos etc), pero generalmente basados en géneros como el Jazz, Rock, Bossa Nova, entre tantos otros. Estos, al encontrarse sistematizados, permiten un abordaje a los distintos aspectos constitutivos de estos géneros (composición, interpretación, lenguaje, estilos, etc).

De los observado en la generalidad de los casos, las partituras de música folclórica que existen están ya realizadas ya sea para un instrumento en particular (guitarra, piano, etc) o escritas para diversos orgánicos, pero todas en general responden a una adaptación o arreglo de la obra. En este sentido y atendiendo a la escasa literatura musical específica referida a partituras de la música folclórica argentina, en el formato de las publicaciones antes mencionadas (entiéndase solo melodía y cifrado), es que se buscó rescatar y poner en valor melodías de obras folklóricas para su abordaje, estudio y/o interpretación, pero partiendo

de su componentes esenciales (melodía y cifrado), para partir desde ahí, y avanzar sobre las posibilidades interpretativas y de estilo de cada género.

Palabras clave: Folclore; Compilación; Región Centro; Música Popular; Partitura

La presente ponencia da cuenta de la realización y posterior publicación de un libro denominado Melodías del monte. Se trata de una compilación de partituras y letras que posee 127 obras musicales folklóricas, que responden a distintos géneros de la región Centro: chacarera, gato, escondido, zamba y vidala.

El proyecto, fue realizado por integrantes de GUADAL (Elenco Folklórico Estable del Instituto de Extensión UNVM), y encontró su cauce a través de una convocatoria a proyectos de extensión realizada en el año 2013, por el Instituto de Extensión de la UNVM.

La Universidad Nacional de Villa María, en su proyecto Institucional otorga suma importancia a la Extensión Universitaria como vía para la inserción de esta institución en la comunidad que le da sustento. El Instituto de Extensión desde los inicios de la vida de la UNVM se ha ido consolidando a partir de propuestas concretas que han beneficiado a la ciudad y la región, y a los mismos alumnos y docentes. El PEUAM, el Ensemble de Vientos, el Coro “Nonino”; Ballet Folklórico; Ballet de Danzas contemporáneo, Cuarteto del `30; además de las presentaciones, conciertos, muestras y demás actividades culturales, son algunas de las acciones que confirman el compromiso de la UNVM con su medio.

Esta importante oferta cultural, ha sido enriquecida con la incorporación de este elenco estable en el año 2011. El grupo está Integrado en su mayoría por egresados y alumnos que transitan distintos niveles de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular, oriundos de distintas regiones de nuestro país, tanto como de la región, en las que el Folklore es parte indisoluble de su propia vida. Esta simbiosis entre conocimiento académico, alta calidad instrumental y sentimiento legítimo de los sonidos identitarios del folklore de nuestro país, son la base de GUADAL, en cuya trayectoria fue rescatando las sonoridades acústicas típicas del folklore, poniéndolas en

valor con nuevos arreglos, acercándola a públicos que no se vinculan directamente con las propuestas folklóricas más tradicionales. La formación académica y la experiencia nativa de los integrantes, favorece que más allá del grupo musical en si mismo, se generen propuestas didácticas, espectáculos que integren otras disciplinas artístico – culturales, conciertos con artistas externos a la UNVM, producciones sonoras, audiovisuales y multimediales, etc.

En este contexto es que surgió la inquietud por realizar la búsqueda, y la posterior compilación y publicación de obras populares. Los autores lo mencionan en la introducción del libro:

Durante años entre amigos que estudiábamos la carrera de Composición Musical, se fue generando un espacio para compartir experiencias musicales que cada uno, a lo largo o corto de su camino fue recopilando. Musiqueros oriundos de diferentes regiones de nuestro país, traían dentro de sus instrumentos, variados y ricos géneros de la música popular argentina.

Es entonces que nos pareció una tarea necesaria transcribir y poner en valor obras de este repertorio con la intención de realizar un aporte al estudio académico de la Música Popular de Raíz Folclórica, como también proveer material escrito para todos aquellos músicos que deseen abordar esta música nuestra (Santillán, et al, 2015; pag 15)

En el estudio académico de la Música Popular, existe material bibliográfico que permite abordar distintos aspectos de la música (armonía, melodía, patrones rítmicos etc), pero generalmente basados en géneros como el Jazz, Rock, Bossa Nova, entre tantos otros. Estos, al encontrarse sistematizados, permiten un abordaje a los distintos aspectos constitutivos de estos géneros (composición, interpretación, lenguaje, estilos, etc). Baste citar como ejemplo el famoso ejemplar de jazz: The Real Book, o los denominados “songbook” de artistas diversos, como por ejemplo Hugo Fattoruso, Tom Jobim , Juan Falú entre tantos otros materiales. También es importante destacar como antecedente similar a la presente publicación, El libro de la folclorización, en donde se transcribieron a nivel general obras de diferentes géneros folklóricos y algunos candombes.

De lo observado en la generalidad de los casos (con excepción de los antecedentes antes nombrados), las partituras de música folklórica que

existen en distintas ediciones y formatos, están realizadas ya sea para un instrumento en particular (guitarra, piano, etc) o escritas para diversos orgánicos, pero todas en general responden a una adaptación o arreglo de la obra.

En este sentido y atendiendo a la escasa literatura musical específica referida a partituras de la música folclórica argentina, en el formato de las publicaciones antes mencionadas (entiéndase solo melodía y cifrado), es que se buscó rescatar y poner en valor melodías de obras folklóricas para su abordaje académico, estudio y/o interpretación, pero partiendo de su componentes esenciales (melodía y cifrado), para avanzar desde allí, sobre las posibilidades interpretativas y de estilo de cada género.

En otro orden de cosas, el nombre y la identidad visual del libro, se desprenden de haber focalizado casi la totalidad del trabajo en la música y poesía de géneros folklóricos santiagueños, en cuyas letras se describe y se referencia continua a la fuerte vinculación del hombre con el terruño al que pertenece, elemento este que es transversal a casi todas las obras.

Características de la publicación

El libro consta de cuatro partes: Presentaciones y prólogo; Breves consideraciones sobre los géneros; Obras; y finalmente un anexo con Vocabulario quichua y expresiones lingüísticas regionales que se presentan en las obras.

Presentaciones y prólogos.

“Presentación” a cargo del Dr Omar Barberis (Director del Instituto de Extensión de la UNVM). “Introducción” a cargo de los compiladores (Ezequiel Infante, Joaquín Aguilar y José Santillán), y finalmente “A manera de prelude”, realizado por Juan Carlos Carabajal, prestigioso autor y compositor santiagueño de quien también se incluyen obras en el libro.

Breves consideraciones sobre los géneros.

Aquí la idea fue contextualizar algunos elementos intrínsecos a las

obras en sí, con el fin de brindar un marco aún más cercano sobre ciertas características de estas músicas, que en la publicación son descriptas brevemente.

En este sentido se explican los conceptos de bimodalidad (característica melódica y armónica de un amplio porcentaje de las obras), como así también el concepto de birritmia (yuxtaposición de los compases de 3/4 y 6/8). También se explica la estructura rítmica de la chacarera trunca, como así también las estructuras formales de los géneros musicales incluidos en el libro.

Para ello se abordaron como referentes a Jorge Cardoso y María del Carmen Aguilar respectivamente.

Las obras

Estas, se encuentran ordenadas de la siguiente manera: Chacareras, Gatos y Escondidos, Zambas, y Vidalas. Para cada género las obras se ordenan alfabéticamente y se presentan primero las que poseen letra y música y al final de cada género las que son solo instrumentales.

En las obras que poseen letra y música se encuentra la letra en la carilla izquierda, y la partitura en la carilla derecha de manera tal de tener ambos elementos (letra y música) a la vista al mismo tiempo.

La partitura

Para abordar la construcción de la partitura, se tuvieron en cuenta tres elementos principales: Estructura formal, armónica y rítmica - melódica.

Estructura formal

Atendiendo a la estructura formal de cada género, se buscó construir una partitura que, basándose en signos musicales como casillas, barras de repetición, segno etc, permita un seguimiento de cada obra en su totalidad respetando así, su estructura formal.

Estructura armónica

En cuanto a la tonalidad de cada obra, el criterio al momento de la transcripción fue el de respetar la tonalidad de la versión original, grabada por los compositores, generalmente.

En algunas obras se decidió alterar la tonalidad original con el fin de ubicar la melodía en una tesitura cómoda para la lectura tanto de cantantes como de instrumentistas, considerando que será tarea de cada interprete transportar la melodía y la armonía si así fuese necesario.

Con el mismo criterio de la elección de la tonalidad, la secuencia armónica surge de las versiones desgrabadas de los compositores.

Estructura rítmica- melódica

A partir de la desgrabación de las versiones de los compositores se buscó plasmar la birritmia, elemento característico de esta música (entre otros), a través del uso simultaneo de los compases de 3/4 y 6/8. Se buscó generar así, una escritura en la que se ponen de manifiesto las acentuaciones características que provienen de cada una de estas métricas. También se consignaron las melodías despojadas de variaciones rítmicas y melódicas (fraseos, dinámicas, etc) con el fin de “estandarizar” la melodía.



Hermano coplero

Vocabulario

Aquí se presenta un anexo con un listado de palabras quichuas y/o expresiones típicas de la región sobre la que se trabajó, las cuales aparecen de manera recurrente en las obras. Este vocabulario fue tomado del Cancionero Popular Santiagueño y anexado a este trabajo. Ej perteneciente a Melodías del Monte:

Chacarera, chacarera
rupachicoj del Polear
bracita que enciende el pucho
dolido de mi cantar

En el vocabulario, el término rupachicoj se define como: Quema y hace zapatear

Metodología

En primera instancia se delimitó la región folklórica a trabajar (en este caso región centro, y más precisamente Santiago del Estero). A partir de esta primera delimitación se eligieron los géneros más representativos de la región y que a la vez presentan mayor cantidad de composiciones en general: Chacarera, gato, escondido, zamba y vidala.

A continuación se eligieron las obras que se transcribieron posteriormente. El criterio fue, primero, seleccionar la cantidad de obras para cada género. En este sentido el género chacarera, es el que presenta mayor cantidad de obras en el total del libro. Esto se debe, a que se trata de un género que está fuertemente arraigado en la región abordada.

Una vez definidas las cantidades de obras para cada género, se procedió a seleccionar concretamente los títulos de cada género. Aquí el criterio de selección se basó en hacer hincapié en el hecho de poner en valor tanto, obras consagradas, como también otras poco difundidas, que permitan plasmar características estilísticas necesarias para la interpretación y o composición de los géneros abordados. Como elemento importante, cabe destacar que en la publicación se incluyen dos obras instrumentales pertenecientes a los realizadores del trabajo: Chacarera pa' Adolfo y Gatito del bajisto.

En la elección de las obras se realizó entonces, un relevamiento de géneros folklóricos argentinos, pertenecientes a la región Centro de Argentina haciendo un recorte sobre la provincia de Santiago del Estero, de donde se tomaron las muestras.

Para llevar a cabo dicho relevamiento se realizó una exhaustiva búsqueda de material discográfico y audiovisual, como así también la obtención de datos a través de informantes claves perteneciente a la región.

El trabajo se conformó en dos instancias importantes:

La primera está relacionada con la recopilación del material a través de diversas fuentes (material discográfico y audiovisual, informantes claves etc.).

Aquí cada uno de los compiladores de acuerdo al criterio establecido anteriormente, proponía una cierta cantidad de obras por género, las que se evaluaban luego grupalmente, y se decidía si eran o no incluidas. En este sentido, las obras elegidas también forman parte del repertorio musical con el que interactuaron durante años los compiladores, ya que en general son composiciones que pertenecen al paisaje sonoro de la región a la cual pertenecen. Esto permitió y facilitó determinar la selección.

En la segunda instancia se plasmaron dichas obras a través de la transcripción de partituras (melodía, cifrado, estructura formal) y letras, que conformaron posteriormente la publicación del trabajo.

Primero cada compilador transcribió las obras que había propuesto (melodía y cifrado), y al mismo tiempo las letras.

Posteriormente se definió el formato de la partitura. En este sentido, y utilizando diversos signos musicales: como casillas, barras de repetición, marcas de ensayos, etc, se buscó generar una partitura, que si es leída respetándose toda la simbología, desemboca en la estructura formal completa de la obra. Ejemplo: Añapa de los recuerdos

Añapa de los recuerdos
(Chacarera)
Orlando Gerez

♩=135

Intro

5

9

A



En cuanto a la transcripción de las letras, en muchos casos se consultó a informantes claves en lo referido a la lengua quichua y/o expresiones lingüísticas regionales.

La edición final

La edición final y montaje del libro se realizó junto a Darío Falconi, de El Mensú Ediciones. En esta instancia se definieron los formatos del libro. En este sentido por ejemplo, se convino que las obras que presentan letra y música consten de dos carillas de distinta hoja, en donde la letra se encuentra en la carilla izquierda, mientras que la partitura está en derecha. Esto es con la idea de que toda la información de cada obra (letra y partitura) se encuentre a la vista simultáneamente. Otro detalle en esta misma dirección es el formato del encuadernado del libro, que se decidió que se presentará anillado. Esto es para facilitar la apertura del libro (en atriles por ejemplo).

Paralelamente se realizaron numerosas revisiones y correcciones tanto de las letras como también de las partituras. Así mismo se definieron los diseños de tapa, contratapa y carátulas (letras y formato general) a cargo del editor y los compiladores, mientras que las ilustraciones fueron un aporte realizado por Joaquín Castellano (artista santiaguense). Todo esto en función del concepto del libro

Consideraciones finales

Melodías del Monte, es el nombre que lleva un libro que contiene 127 obras folklóricas (letra y música) que responden a los principales géneros de la región Centro, y en este caso haciendo puntual un recorte más específico en la música de la provincia de Santiago del Estero. Realizado por el Lic José Santillán, Ezequiel Infante y Joaquín Aguilar, todos provenientes de Santiago del Estero, quienes convergieron a estudiar en la Licenciatura en Composición Musical con orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.

Ellos junto a egresados y alumnos de la Licenciatura conformaron en 2011 GUADAL (Elenco Folklórico Estable dependiente del Instituto de Extensión). De su paso por el grupo y luego de transitar la formación académica, surgió la inquietud de generar una publicación que dé cuenta de partituras de obras folklóricas que permitan sistematizar y poner en valor académico la Música Popular de raíz Folklórica.

Así es que se cristalizó en 2015 Melodías del Monte, luego de un trabajo constante que se inició en 2012 y que comenzó a ver la luz a través de una Convocatoria a proyectos de extensión en el año 2013, realizada por el Instituto de Extensión.

Desde aquel año los compiladores trabajaron en seleccionar las obras y realizar la transcripción de las mismas (como así también las letras si las tuviera), adoptando el formato de estándar similar al que se encuentra en el Real Book. Se pudo observar que en la formación académica este libro era utilizado para que, partiendo del cifrado y la armonía de la obra, se aborden luego una multiplicidad elementos que son característicos del género: Rearmonización, interpretación, improvisación, entre tantos otros elementos característicos que conforman el lenguaje de esas músicas.

Es así que los realizadores de la compilación que nos ocupa, imaginaron utilizar la misma operatoria para que fuera aplicada a la Música Popular de Raíz folklórica.

Al igual que con obras del Real book (y como sucede con cada género) la partitura es solo un punto de partida como conocimiento y acceso a las obras. Los compiladores mencionan:

Queremos destacar también que estas transcripciones son sólo una primera aproximación a la interpretación de estas obras. En ellas se

presentan sólo los elementos esenciales. Será misión de cada intérprete ahondar en el estilo folclórico, remitiéndose a grabaciones que permitan sumar elementos estilísticos que enriquezcan la interpretación.

En el libro se trabajan los géneros: Chacareras, gatos, escondidos, zambas y vidalas. Se presentan obras tanto con letra y música como instrumentales, y al final del libro y a modo de anexo se presenta un vocabulario de palabras quichuas y/o expresiones regionales.

Se espera que este libro, junto a tantos otros, sea un aporte al estudio y a la jerarquización académica de la Música Popular de Raíz Folklórica. Esta presenta un bagaje valiosísimo de elementos musicales y genera un fuerte sentido de pertenencia a quienes la practican. Es por ello que es tarea de quienes transitan la academia generar los insumos teóricos para que estas músicas sean difundidas, presentadas, respetadas y estudiadas de la manera que se merecen. Se espera haber podido continuar el camino que otros ya han iniciado y ofrecer desde el seno de la Universidad Nacional de Villa María, esta publicación para el uso de todos quienes la crean útil.

Fuentes

Discografía

- ADOLFO Ábalos. 2000. El Piano de Adolfo. Buenos Aires. Argentina. Epsa Music.
- ALFREDO Ábalos. 1993. Con la Conciencia tranquila. Buenos Aires. Argentina. IRCO.
- . 1995. Hermano coplero. Buenos Aires. Argentina .Pampa.
- . 1984. Solo se pierde si no se da. Buenos Aires. Argentina. EMI.
- . 2000. Te digo, chacarera. Buenos Aires. Argentina. EPSA.
- CUARTETO Gómez Carrillo. 1954. Cuarteto Gómez Carrillo Vol N° 1. Buenos Aires. Argentina. Odeon.
- DÚO santiagueño Suárez Palomo. 1996. Santiagueños de pura cepa. Buenos Aires. Argentina Poligram
- ELPIDIO Herrera y las Sachaguitarristas. Atamisqueñas.1985.. S/D. Allá vamos. CBS.
- EMILIO “Chuni” Cardozo. 1989. Campesino soy señores. S/D.
- HERMANOS Simón. 1967. Cantares de mi tierra. Santiago del Estero. Odeón.
- . 1969. Salavina. Santiago del Estero. Argentina. Odeón.
- HORACIO Banegas. 1992. Mi origen y mi lugar. Buenos Aires. Argentina. EPSA.
- JUAN Carlos Carabajal. . 2001. Pedacitos de alma. Buenos Aires. Argentina. Utopia
- LA Brasa. 2007 .Salamanca fiesteras. Santiago del Estero. Argentina. Sonidos del Estero.
- LOS Carabajal. 1972. Los Carabajal. Buenos Aires. Argentina. Mh serie discoteca

- , 1982. Los Carabajal. Buenos Aires. Argentina. Tonodisc S.A.
- Los Chalchaleros. 1962. Los Saludos. Buenos Aires. RCA Victor.
- Los hermanos Ábalos. 1973. Los 33 años de los hermanos Abalos Buenos Aires. Argentina.. Microfon
- Los Manseros Santiagueños. 1992. A mí querido Santiago. Buenos Aires Argentina. Sony Music. S/D.
- , 1966. Los Manseros Santiagueños. Buenos Aires. Argentina. S/D
- , 1994. 20 grandes éxitos. Buenos Aires. Argentina. Sony Music.
- Los Sin Nombre. 1977. Evocación Santiagueña. Buenos Aires. Phonogram.
- , 1974. Tierra coplera. Buenos Aires. Sicamericana Sacifi..
- , 1977. Evocación santiagueña. Buenos Aires. Philips.
- ORLANDO Gerez. 2008. Añapa de los recuerdos. PAMPA MUYOJ. S/D.
- PABLO Mema. 1986. Como abrojo de mi monte. Buenos Aires. Byte and Music S.RL.
- , 1985. Como quien hondiar. Buenos Aires. Byte and Music S.RL.
- PETECO Carabajal, Jacinto Piedra, Santiagueños. Transmisión Huaukce. CONFLUENCIA. S/D.
- PETECO Carabajal. 1995. Borrando fronteras. EMI.
- , 1995. Borrando fronteras. Buenos Aires. EMI.
- , 1991. Encuentro. Buenos Aires. EMI..
- , 1996. Historias populares. Córdoba. Poligram.
- SIXTO Palavecino. Alero Quichua Santiagueño Vol. 4. DIAPASON. S/D. S/D.
- , Andando por Salavina con Sixto Palavecino y sus hijos. DIAPASON. S/D. S/D.
- , 1982. Noticias del monte. Buenos Aires. EMI.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, María del Carmen. 1991. Folklore Para Armar. Buenos Aires. Argentina. Ediciones Culturales Argentinas.
- ARETZ, Isabel. 1952. El Folklore Musical Argentino. Buenos Aires. Ricordi Americana.
- BLACHE, Marta. 1999. Folklore urbano: vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales. Buenos Aires: Colihue,
- CARDOSO, 2006. Jorge. Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay. Posadas. Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- CORTAZAR, Augusto Raúl. Ciencia folklórica aplicada: reseña teórica y experiencia argentina. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, S/D.
- GRAVANO, Ariel. 1983. La proyección Folklórica. Folklore americano. En: Folklore Americano N° 35.
- KUHN, Clemens. 1994. Tratado de la Forma Musical. Barcelona. Labor.
- LARUE, Jan. 1989. Análisis del estilo musical. Barcelona. Labor
- PAHLEN, Kurt. 1989. Nueva síntesis del saber musical. Buenos Aires. EMECÉ.
- VEGA, Carlos. 1944. La ciencia del folklore. Buenos Aires. Losada.
- 1944. Panorama de la Música Popular Argentina. Buenos Aires. Losada.
- WILLIAMS Raymond, 2003. Palabras Clave. Un vocabulario de la Cultura y la Sociedad. Buenos Aires. Nueva Visión.

Otras Fuentes

- BLACHE, Marta y Juan Ángel MAGARIÑOS. 1980. "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore". Congreso Internacional de Folklore Iberoamericano. Santiago del Estero.
- CARDOSO, Jorge. "Tercera Conferencia. 2009. Primer Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular".

Villa María, Córdoba Argentina, 16 al 19 de mayo de 2007.
UNVM.

RIVERO, Carlos. 2004. Bombo legüero y percusión folklórica argentina. San Juan. Fondo Nacional de las Artes.

Orquesta escuela de tango de la UNVM
Un espacio para el abordaje, estudio y sistematización de recursos musicales para la interpretación de los diversos estilos orquestales del tango.

LUCAS LEGUIZAMÓN*
lucas.leguizamon.pianista@gmail.com

LIC. EZEQUIEL INFANTE**
ezequielinfante@gmail.com
Universidad Nacional de Villa María

*Lucas Leguizamón es técnico instrumentista en Piano. Estudiante avanzado de la Lic. en composición musical en la UNVM. Estudia actualmente con el director y pianista Nicolás Ledesma. Como Pianista, compositor, arreglador y director, participó de diversas propuestas como: Conciertos Anuales del Instituto Superior de Música de Corrientes, pianista de la academia de Ballet de Raúl Cerdán y José Aguilar (Ctes), Swing and Song (Ctes), Orquesta Eninder (Villa María, Córdoba), Cantarte “Música Nuestra” (Ctes. Y V.M.Cba), La Grela Tanguera, Son de la Calle, Tango Cuatro (V.M.Cba), pianista de la Orquesta Municipal de Música Ciudadana de Villa María, entre otros. Participó como ayudante de Canto I, II, III y IV 2010-2014 y en Música Argentina II en 2016-2018. 2013 realizó una gira por diferentes provincias de la Argentina y la vecina república de Bolivia. Miembro fundador y director de Orquesta Esc. Típica Cabulera de la UNVM (2016-2018) elenco perteneciente a la UNVM. Actualmente se desempeña como docente; realiza “Conciertos Didácti-

cos” dirigidos a jóvenes y niños sobre música tradicional argentina

** Alfredo Ezequiel Infante cursó en la Esc. de Música Nicolás Segundo Gennero 2000-2004, donde obtiene el título de técnico instrumentista en guitarra. Egresó como Lic. en composición musical en la UNVM (2015). Como guitarrista, pianista, bandoneonista, compositor, arreglador, director y actor, participó de diversas propuestas artísticas de diferentes géneros entre los más destacadas: música-teatro en “La Telesita”, “Una noche en el tejado”, Noelia Rodini grupo, Ancha Sacha, Big Band VM, Shalaku. Ayudante alumno en Contrapunto I 2009-2013 y Piano Complementario II 2014-2015. Hoy es docente del espacio curricular de Música Argentina II de la Lic. en composición musical de la UNVM. Miembro fundador y director de Guadal (2011-2018) y Orquesta Esc. Típica Cabulera de la UNVM (2016-2018) elencos pertenecientes a la UNVM, publicando un libro titulado “Melodías del monte”, Compendio de letras y partituras de obras de música tradicional argentina de la región centro. 2013 realizó una gira por diferentes provincias de Argentina y la vecina república de Bolivia. Obtuvo una beca de estudio a la Universidad Autónoma Metropolitana (D. F. México) y La escuela de Mariachis Ollin Yoliztli, en las cuales impartió talleres y conciertos sobre música tradicional argentina.

Resumen:

El presente trabajo pone en conocimiento el trabajo realizado desde la Orquesta Escuela de Tango Cabulera de la UNVM, la cual estudia sistemáticamente el lenguaje musical del tango y las diferentes escuelas estilísticas que se gestan a lo largo de su historia.

El proyecto, fue institucionalizado en el año 2016, por el Instituto de Extensión UNVM, a la fecha.

En el estudio académico de la Música Popular, existe material bibliográfico que permiten abordar distintos aspectos del tango (articulación, frase, modelos de marcación etc), los cuales sirven como andamiaje importante para el recorrido que pretende trazar la Orquesta Escuela.

En lo particular existen diferentes escuelas estilísticas, en donde cada orquesta posee su particularidad que la identifica como tal, aquí es donde la Orquesta escuela tiene dos propósitos: el primero es generar jornadas de formación en donde el director invitado sea un músico idóneo para transmitir y decodificar particularidades estilísticas de cada orquesta, que muchas veces con los símbolos musicales en la escritura no es suficiente. El segundo propósito es el estudio sistemático y exhaustivo de los integrantes de la orquesta, a través de audiciones de grabaciones originales de las orquesta a estudiar, buscando decodificar características estilísticas.

De esta manera la partitura es un complemento al sonido acortando caminos en la imitación de los diferentes estilos que se gestaron a lo largo de la historia del tango, para rescatar y poner en valor para su estudio y/o interpretación.

Palabras clave: Tango, Orquesta Típica, Estilos

El presente trabajo da a cuenta el proyecto realizado desde la Orquesta Escuela de Tango Cabulera de la UNVM, la cual estudia sistemáticamente el lenguaje musical del tango y las diferentes escuelas estilísticas que se gestan a lo largo de su historia, buscando recrear las sonoridades de las épocas más destacadas del género.

El tango es un género musical que desde su gestación hasta nuestros días sigue reinterpretándose a partir de diferentes enfoques. En este sentido podemos decir que en términos generales estos enfoques se centran en aspectos como las diferentes épocas, (gestación, guardia vieja y nueva, tercera guardia etc.) su contexto sociocultural, las formaciones instrumentales, las variantes estilísticas compositivas y el gran andamiaje levantado de las diferentes escuelas estilísticas en la época de oro. Estas transformaciones en el género dejó como legado arduo material para el estudio de las generaciones venideras, las cuales desde finales del siglo XX tomaron el compromiso de sistematizar toda la información musical que aún perduraban en los músicos legendarios que transitan de manera activa en la época de oro, en mucho de los casos siendo autores en parte de las diferentes escuelas estilísticas forjadas en esos años.

Contexto sociocultural en Villa María

Villa María es una ciudad ubicada geográficamente en el centro del país, atravesada por varias rutas nacionales que recorren a lo largo y ancho del país. Esta característica promovía el paso riguroso de las clásicas orquestas típicas de Buenos Aires por la ciudad, lo cual generó un flujo constante de músicos de tango, lo cual permitió interacción con los locales, y permitió que Villa María sea una ciudad con una importante impronta tanguera, contando con varias orquestas típicas y bailes en salones y al aire libre. Hoy en día la ciudad cuenta con grandes maestros referentes que transitaron las mejores épocas del género, algunos de ellos son Héctor Canova, Oscar Bravin, Alberto Bacci, Tomas Rolando, Elmer Rovere. En la actualidad Villa María cuenta con la Lic. en composición musical con orientación en música popular de la Universidad Nacional de Villa María, en la cual se focaliza el estudio en las diferentes expresiones musicales nacionales, contando con un espacio importante para el tango.

En busca de una orquesta típica

Desde el año 2010 entre músicos locales y estudiantes de la UNVM se propusieron armar una orquesta típica con el objetivo de abordar repertorio de tango, con la ayuda de Héctor Canova (bandoneonista referente del ámbito local) brindando arreglos para dicha propuesta. Esta actividad al poco tiempo se diluyó por falta de formación y organización.

En el 2016 se planteó un proyecto similar de manera informal, para luego en el 2017 institucionalizarlo con el formato de orquesta escuela, pero con mayor recursos en la formación y organización, con estudiantes de la carrera de composición y músicos locales.

Este proyecto tuvo como objetivos:

Estudio de la interpretación de diferentes estilos orquestales.

Sistematización de la información que hasta el momento era de forma oral.

Rescatar y sistematizar información sobre la ejecución instrumental del género.

Desde sus inicios hasta la fecha la Orquesta Escuela lleva adelante jornadas de formación, instancias de audiciones para ocupar cargos

vacantes y un espacio nuevo espacio denominado Milonga Cabulera y la elaboración de una tangoteca.

Las jornadas de formación están a cargo de directores Invitados idóneos en el género. En el 2017 estuvo presente el director Ramiro Gallo y el Contrabajista, docente y productor Ignacio Varchausky (director de la OE Emilio Balcarse). En el 2018 estuvieron a cargo el bandoneonista, director y docente Pablo Jaurena (egresado de la OE Emilio Balcarse) y la agrupación Sónico de Bélgica.

Audiciones están destinadas a cubrir cargos vacantes en los diferentes puestos que posee la orquesta típica, con la necesidad de completar dos lugares por instrumento.

Milonga Cabulera es una actividad cultural que tiene como objetivo establecer un espacio de encuentro, como en épocas anteriores en donde las milongas tenían orquesta típica en vivo. El objetivo de este espacio es otorgarle a los integrantes de la Orquesta Escuela de Tango Cabulera, no solo una formación académica, sino también la experiencia artística que ofrecen los escenarios, y al público en general la oportunidad de vivenciar la experiencia poco usual en la región, de escuchar y bailar junto a una orquesta típica en vivo, para así fortalecer la relación artista-público.

Tangoteca es un proyecto que busca generar un espacio en el cual se tiene como objetivo compilar información en diferentes formatos, ya sea bibliografía, partituras, discografía, producciones audiovisuales entre otras, como así también producir material nuevo con referentes locales para la preservación del patrimonio cultural de Villa María y la región.

A modo de síntesis resulta significativo mencionar que este proyecto busca posicionar a la Universidad Nacional de Villa María como el referente de las producciones artístico – culturales en su medio local y regional, tendiendo a generar una imagen altamente positiva en los diferentes sectores de la comunidad, con el fin de instalar definitivamente a nuestra Universidad en los actores de hoy y del mañana, a través de propuestas culturales que rescaten el valor de nuestra identidad.

Bibliografía

- FERRER Horacio. El tango, su historia y evolución. Buenos Aires. Continente. 1999.
- KOHAN, Pablo. et al. Tango, testigo social. Buenos Aires. Peña Lillo. 1999.
- PUJOL, Sergio. Historia del baile, de la milonga al disco. Buenos Aires. Emece. 1999.
- ROMEO, Alberto. Aproximación al tango. Buenos Aires. AEDUCA. 1997
- GALLO, Ramiro. El violín en el tango. Método fundamental para aprender a tocar tango. Munich, Alemania. G. RICORDI & CO. 2011.
- PERALTA, Julián. La orquesta típica: mecanismos y aplicación de los fundamentos técnicos del tango. Buenos Aires: el autor. 2008.
- SALAS, Horacio. Tango. Una Guía Definitiva. Buenos Aires. Ediciones B. 2008.
- DISCOGRÁFICAS:
- FRANCINI-PONTIER. Archivo RCA (Vol. 1,2 y 3). Buenos Aires. Sony Music Entertainment
- ARGENTINA S.A. Compilación 2005.
- OSVALDO Fresedo. Apasionado (remastered). S/D. Caribe Sound. 2016.
- OSVALDO Fresedo. Melenita negra (1927). S/D. Cuentos de Tango. 2016.

La teoría bajo la mirada de los cineastas: una gramática básica y desarraigada

CARLOS MAXIMILIANO LEMA *
Universidad Nacional de Villa María
maxilema21@gmail.com

* Es licenciado en Diseño y Producción Audiovisual por la UNVM. Desde el 2006 y hasta la fecha, trabaja en la programación del Cine Club Universitario realizado en colaboración con la Biblioteca Municipal de la ciudad. Ha realizado también varios cortometrajes como guionista, director y editor, entre los que se destacan: ¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? (2007), Ignitus (2013) y Bestia blanca (2013). Cursó diversos seminarios y jornadas sobre filosofía, y partir del año 2013, forma parte de un equipo de investigación en la misma disciplina. Desde 2016, además, integra otro grupo de investigación en cine, abocado a la realización de entrevistas a directores cordobeses y del resto del país con el fin de obtener respuestas acerca de cómo llevan adelante sus filmes. Desde el año 2015, por último, se desempeña como docente en la carrera en la que se formó, dictando clases en las cátedras de Guion I y Edición y Montaje

Resumen

En el presente artículo ponemos en discusión algunas variables generales que la teoría del cine ha elaborado sobre la noción de gramática cinematográfica, frente a lo que un conjunto de diversos cineastas en actividad considera sobre la misma. Gracias al análisis de ambas fuentes, y a las relaciones que surgen entre ellas, pretendemos demostrar,

por un lado, que si bien los cineastas seleccionados acuden y se sirven de lo que ambos campos denominan la gramática básica encargada de vehicular un lenguaje del cine, por el otro, en cambio, desarraigan dicha gramática del Modo de Representación Institucional en la que originalmente se gestó y todavía funciona, articulándola de este modo con otras nociones como la de autor o representación que vuelven inconveniente cualquier tipo aproximación teórica. Estas divergencias interpretativas, pues, permiten poner en cuestión la validez y la aplicabilidad de la categoría de gramática en tanto herramienta usual del análisis cinematográfico, y obliga a plantear la necesidad de una revisión sobre el asunto.

Palabras Clave: Cineasta; Teoría; Montaje; Gramática; Continuidad

Introducción

El presente trabajo conforma la tercera parte de un estudio más extenso en el que nos dedicamos a plantear una cuestión poco habitual acerca las relaciones existentes entre algunas teorías cinematográficas y ciertas afirmaciones efectuadas por los propios cineastas. Partiendo del supuesto de que los primeros son los encargados de analizar y estudiar un conjunto de filmes de acuerdo a una serie de categorías propuestas por ellos mismos, mientras que los segundos sólo aportan la materia prima para la elaboración del trabajo de aquellos, sin desarrollar ninguna teoría, ni dialogar tampoco con ningún teórico, nuestro trabajo se propone invertir los roles para preguntar: ¿qué sucede con la teoría cuando la confrontamos con lo que dicen los cineastas sobre algunas de las categorías que pretenden explicar sus propios filmes? ¿Cómo entienden ellos tales categorías y cómo las articulan entre sí? Con estos interrogantes como punto de partida, consideramos que el término cineasta se refiere a “el artista del cinematógrafo” y vinculamos la figura del artista a una concepción del arte exigente atravesada por “implicancias estética, intelectual y moral a la vez.” (Aumont, 2004: 159). Simultáneamente, el análisis se basa en las entrevistas realizadas por Laurent Tirard (2014) a un grupo de directores entre las cuales seleccionamos las de Claude Chabrol, Michael Mann, Steven Soderbergh y Atom Egoyan, teniendo en cuenta para ello criterios de multiplicidad geográfica, cultural e histórica.

Por último, la categoría teórica sobre la que instrumentamos el análisis se centra fundamentalmente en la noción de gramática cinematográfica, aunque aludamos también de manera complementaria a los términos de autor y representación ya estudiados en los trabajos previos.

Una gramática básica

El asunto de una supuesta gramática cinematográfica es abordado por la teoría y por los cineastas seleccionados de manera directa y clara. Michael Mann, por ejemplo, afirma: “existe una gramática básica en la que puedes apoyarte.” (Mann en Tirard, 2014:123). Ahora bien, ¿por qué el director estadounidense afirma que la existencia de una gramática sirve para apoyarnos? ¿Apoyarnos en qué concretamente? Atom Egoyan esboza una respuesta cuando declara:

Hay una gramática básica del cine que funciona para todo el mundo. Y aunque en efecto quieras hacer algo que la contravenga para afirmar tu originalidad, a veces esta gramática es la mejor manera de narrar algo, y no debes reaccionar contra ella sólo porque sea convencional. (Egoyan en Tirard, 2014: 75).

La gramática es, según esto, el cimiento “convencional”, es decir, es un acuerdo tácito o subyacente sobre el cual el cineasta puede apoyarse para narrar algo que “funciona para todo el mundo”, o sea, un relato accesible a un gran número de espectadores sujetos a la misma convención. Aclarado esto, sin embargo, surge una nueva cuestión. Si prestamos atención, descubrimos que ambos directores utilizan el apelativo básico para referirse a esta gramática que permitiría el establecimiento de un pacto entre realizadores y espectadores. ¿En qué consiste el carácter básico de la categoría que ahora nos ocupa? Steven Soderbergh explica: “Si existe una gramática del cine, es Griffith quien, incontestablemente, ha sentado las bases, creo que en la actualidad no se tiene lo bastante presente hasta qué punto la contribución de este cineasta ha sido monumental.” (Soderbergh en Tirard, 2014: 49). Proponer a la figura de Griffith como el fundador, como aquel encargado de sentar las bases de una gramática cinematográfica, ubica la perspectiva de Soderbergh en la línea de lo que comúnmente se conoce como el cine clásico de Hollywood, o también, el Modo de

Representación Institucional. En el mismo sentido, Claude Chabrol agrega: “La gramática «básica» del cine, la del viejo sistema hollywoodense, se hizo para ser transgredida – y así fue -.” (Chabrol en Tirard, 2014: 66).

Surgen de aquí dos aspectos que enlazan el problema que analizamos con la teoría: todos los realizadores seleccionados aceptan la existencia de una gramática dentro del cine y todos, además, afirman que la misma se corresponde con la del modelo predominante identificado con el del cine clásico de Hollywood. Ahora bien, estos dos aspectos son prácticamente los mismos que los que Vicente Sanchez-Biosca menciona a propósito de lo que considera los discursos clásicos encargados de extender la noción de montaje a la totalidad del fenómeno cinematográfico y de dar cuenta de su evolución, configurando así lo que llama las “paradojas de los enfoques técnico e histórico” (Sánchez-Biosca, 2010: 25-42).

El primero de estos discursos toma a su cargo la definición técnica del montaje, procurando liberarla de toda complicación que exceda el interés práctico de los futuros montadores; la segunda tropieza de bruces con el montaje al pretender dar cuenta del trayecto histórico que vivió el cine de los primeros tiempos, desde sus confusos e intrincados inicios hasta la estabilización de un modelo más o menos estable. (Sánchez-Biosca, 2010: 26).

La pretendida humildad técnica del primero se enfrenta a serios problemas teóricos – de ahí la paradoja – cuando intenta explicar la presencia del montaje tanto dentro (con el resto de las fases realizativas) como fuera del filme (con el espectador). Aparecen así roles (el script), indicaciones (respeto del eje de acción, de miradas, etc.), el *raccord* como forma de enmascarar la fragmentación original de los diferentes planos en una nueva continuidad ilusoria que tiene al espectador como centro, y una justificación física del montaje asentada en “Nuestra normal manera de ver” (LINDGREN en REISZ, 1987: 191). Esta definición técnica cree obtener así “una base teórica y naturalista para el montaje, es decir, un correcto método psicológico capaz de transferir la atención de una imagen a otra.” (Sánchez-Biosca, 2010: 33). No otra cosa parece afirmar Mann cuando explica:

En cualquier escena hay un lugar mágico en el que situar la cámara para hacer nacer una emoción. Pero para conseguirlo, primero hay que preguntarse: «¿Cómo quiero que el público viva esta situación?» (...) Y para conseguirlo existe una gramática básica en la que puedes apoyarte. (Mann en Tirard, 2014: 123).

Adecuando las mismas ideas al fenómeno de los sueños, Atom Egoyan expresa:

De hecho, mi teoría personal es que si el lenguaje filmico ha evolucionado tan poco desde su invención es porque se corresponde con el modo en que soñamos. Soñamos en planos generales, planos medios y primeros planos (...) [Lo] sorprendente del cine es que desde el momento en que hemos empezado a elaborar imágenes parece que hemos desarrollado intuitivamente ese conocimiento casi científico del lugar que corresponde a la cámara. Y creo que la razón de ello es que todas las noches soñamos de ese modo. (Egoyan en Tirard, 2014: 75).

El aparente origen técnico desentrañado por el autor español, esconde en realidad una postura teórica que identifica al montaje con el cine y a éste, a su vez, con la continuidad. La mayoría de los cineastas con los que trabajamos adoptan esta postura, sustituyendo el término continuidad por el de gramática básica.

Pero la pretendida reducción del montaje a una simple fase técnica no es el único problema en el que se embarca este conjunto de definiciones clásicas; la amplia generalidad en la que se afirma el discurso histórico tampoco se salva de caer en dificultades similares a las anteriores, desde el momento en que los encargados de llevarlo a cabo hablan:

...constantemente de montaje a propósito del cine de los primeros tiempos. Así pues, estos historiadores parecen hacer uso de otra acepción del término, desprendiéndose de toda alusión a una fase técnica en beneficio del proceso mismo de organización discursiva del filme. (Sánchez-Biosca, 2010: 35).

En este sentido, este discurso divide y ordena la historia del cine a partir de lo que considera su especificidad propia, especificidad identificada, curiosamente, con el principio de montaje. Antes del surgimiento de tal principio, el cine vive en una especie de prehistoria primitiva y teatral; luego de su surgimiento, cada uno de sus impulsores se ordena en virtud de una cadena causal y progresiva que lleva de manera inexorable a su construcción y perfeccionamiento. No obstante, este discurso cae en una nueva paradoja desde el momento en que consideramos otras influencias además de la teatral que tuvieron un peso mucho más fuerte en el desarrollo del cine de las primeras épocas. La fotografía, el melodrama popular decimonónico, el music hall, el vaudeville y la linterna mágica, entre otros, son completamente ignorados por la definición histórica que construye el discurso clásico acerca del montaje y el cine. Al mismo tiempo, el ordenamiento de los principales referentes implica una marcada disolución de las diferencias que cada uno presenta para aglutinarlos luego bajo un principio común caracterizado por un avance constante y creciente de la fragmentación del significante fílmico, realizado a la vez de manera transparente e imperceptible. En efecto, para este discurso, lo que distingue a Méliès de Porter y a éste de Griffith, es una disgregación cada vez mayor de la unidad de acción, tiempo y espacio en diversos planos relacionados de forma tal que generen la ilusión de ser continuos.

Entonces nos damos cuenta de que el montaje, principio universal y totalizador al comienzo de nuestro itinerario historiográfico, ha sido restringido en una dirección muy precisa: aquello que hace más cine a *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) que a la obra de E.S. Porter es la acumulación en el primero de una batería retórica característica de un modelo basado en la continuidad... (Sánchez-Biosca, 2010: 39).

Llegamos pues a la misma reducción efectuada por la definición técnica, sólo que por el camino inverso. Si ésta identifica al montaje con el cine mientras lo restringe al sistema de la continuidad yendo de lo particular a lo general, vemos ahora cómo la definición histórica parte de lo general y va hacia lo particular cuando eleva el cine al rango de arte autónomo, obteniendo esto gracias al montaje, pero no a cualquier

tipo de montaje, sino aquel realizado según la continuidad, y no cualquier continuidad, sino sólo aquella que, recurriendo a la fragmentación, lucha al mismo tiempo por conseguir una fluidez dramática que la vuelva imperceptible.

Si volvemos y completamos ahora la cita tomada de la entrevista a Steven Soderbergh, comprenderemos mejor cuál es el trasfondo teórico del que parte y cuál es, también, el sentido último de cada uno de los conceptos que pronuncia: “Si existe una gramática del cine, es Griffith quien, incontestablemente, ha sentado las bases...”. Y un poco más adelante añade:

Imaginar a un director que descubre, apenas veinte años después de la invención de la cámara, que se puede pasar de un plano general a un primer plano, es como si James Joyce hubiera escrito el *Ulyses* sólo veinte años después de la invención de la imprenta. Es revolucionario porque demostró que la continuidad visual no es lo primordial, que sólo es importante la continuidad emocional. A partir de este principio sentó las bases de una gramática que cada uno es libre de adaptar a su manera, en función de lo que pretende expresar. (Soderbergh en Tirard, 2014: 49).

La coincidencia con las posturas anteriores es bien marcada y el origen de la afirmación de una gramática básica vinculada a la continuidad queda explicado. Hasta aquí, la relación predominante entre teorías y cineastas confirma la regla: aquello que sostienen determinadas teorías del cine, articuladas en este caso alrededor de la categoría de gramática, se corresponde con lo que un conjunto de cineastas dice sobre ella. En principio, no hay ninguna razón para problematizar sobre dicha relación. No obstante, la caracterización de la gramática básica a la que estos últimos se refieren, es simplemente una de las partes del asunto y, de hecho, no representa más que la mera superficie del verdadero problema. Ciertamente, ya antes destacamos la vinculación que los mismos cineastas establecen entre esta gramática básica y el modelo global en el que se encuadra, vale decir, el cine clásico de Hollywood. He aquí pues un aspecto de la cuestión que ha pasado desapercibido, pero que encierra en realidad la cifra que nos permite indagar con mayor

profundidad acerca de la relación teorías-cineastas de un modo completamente inverso al habitual.

Una gramática desarraigada

Para resolver la cuestión del lazo que une a la gramática básica antes estudiada con el cine clásico de Hollywood, resulta oportuno examinar con mayor profundidad la mecánica en virtud de la cual funciona este modelo. De esta manera, vemos que la continuidad pasa por una primera etapa analítica efectuada sobre el referente, de modo tal que:

...al fragmentar, el cine conquista una forma de construir un espacio, un tiempo y una acción en cuanto elementos significantes, es decir, dotados de una considerable dosis de arbitrariedad que los separa de sus referentes y los hace aptos para construir un discurso. (Sánchez-Biosca, 2010: 128).

Una vez obtenidos estos elementos discursivos independientes entre sí y del referente original, surge una segunda etapa denominada sintética que Sánchez-Biosca elabora siguiendo la propuesta de André Bazin a partir de dos aspectos principales que orientan la articulación de los fragmentos hacia la continuidad: "...el carácter analítico como sinónimo de lo artificial de la fragmentación y, acto seguido, la justificación teórica interna o naturalización del dirigismo de la mirada. En otras palabras, dirigismo y naturalización." (Sánchez-Biosca, 2010: 129).

La instancia sintética guía (dirige) la nueva unidad de tiempo-espacio-acción obtenida gracias a la instancia analítica y, simultáneamente, la vuelve natural, esto es, imperceptible. Pero, a diferencia de la justificación física del montaje basada en una hipotética y errónea psicología del espectador, la razón de esta naturalización se encuentra en el deseo del mismo de verlo todo, en el anhelo de ubicuidad que lo define y que viene motivado y orientado por la lógica interna del relato, la cual posibilita, en última instancia, dicha imperceptibilidad.

De esta manera, una vez aclarada la mecánica que da impulso a la gramática básica del cine clásico de Hollywood, surge la necesidad de preguntar: ¿para qué se fragmenta si, acto seguido, se busca conseguir la imperceptibilidad de tal fragmentación? ¿Cuál es el fin que persigue esta forma de construir un discurso? Estos interrogantes son cruciales,

no sólo porque revelan la razón última que se esconde detrás del modelo que analizamos, sino porque además nos permiten identificar las relaciones que los cineastas seleccionados establecen entre la categoría de gramática que ahora nos ocupa con otras ya estudiadas como son las de autor y representación, las cuales conforman su propia perspectiva global acerca del fenómeno cinematográfico. En este sentido, el objetivo que persigue este modelo puede ser resumido de la siguiente manera:

Este cine no parece dispuesto a abandonar las prerrogativas enunciativas de la voz narrativa para guiar el sentido, y para tal fin es consciente de que no existe solución más eficaz que la de recurrir al montaje analítico. Con todo, al mismo tiempo, desea ofrecerse a la contemplación como si una voz natural, procedente de los mismos hechos narrados, se abriera paso ante el espectador (...) Naturalizar estas convenciones significa impedir la percepción de las distintas instancias técnicas y esta primera operación proseguirá con la tentativa de tornar imperceptibles las distintas voces, los distintos puntos de vista (...) que articulan el espacio y se actualizan en cada secuencia (...) En pocas palabras, entra en juego el borrado de las huellas de enunciación. (Sánchez-Biosca, 2010: 133-134).

Esta cita explica con suma claridad en qué consiste la gramática básica defendida por los cuatro directores seleccionados y expresa cuál es la meta última que persiguen, consciente o inconscientemente, con ella. No obstante, si atendemos a los resultados obtenidos en los trabajos previos, no podemos evitar preguntar: ¿es esto realmente así? Es decir, ¿es posible inscribir a los cineastas seleccionados en lo que Sánchez-Biosca y otros llaman el cine clásico de Hollywood? Y si esto es posible, ¿cómo explicar entonces, sin salirnos de esta misma teoría, el hecho de que estos cineastas afirmen, se asienten y defiendan un modelo cuya finalidad reside en la eliminación de las huellas de la enunciación y, a la vez, sostengan ideas sobre el autor como la siguiente?: "Quienes no comprenden hasta qué punto un director es un autor no saben nada de puesta en escena." (Mann en Tirard, 2014: 126-127), o esta otra de Soderbergh:

...en mi opinión no cabe duda alguna de que el director es quien «hace» una película. Y no es casualidad que los franceses, que se toman el cine muy en serio, llegaran a esta conclusión en la época de la Nouvelle Vague. Quienquiera que haya puesto los pies en un plató sabe hasta qué punto el cineasta es, en realidad, el único jefe a bordo. (Soderbergh en Tirard, 2014: 79).

¿O cómo es posible que, mientras se ajustan a un modelo que se empeña en volver imperceptible el artificio que lleva a cabo la representación cinematográfica, tratando para ello de hacerla pasar por natural, mantengan simultáneamente posiciones como esta?:

No imaginamos cómo el cine, en tanto forma narrativa, puede afectar a la gente sino se dispone de una sólida base clásica. Y los clásicos están en el cine ruso. Si quieres comprender mediante qué mecanismo el cine afecta emocional e intelectualmente a las personas, tienes que ver a Eisenstein, porque trabajaba en la época del cine mudo. Es una experiencia decisiva, ya que más tarde el cine ha oscilado entre un enfoque puramente visual y un enfoque más regresivo, que fundamentalmente no es otro que el del teatro filmado. (Mann en Tirard, 2014: 122-123).

Sin atender a la variación de sentido que el cineasta estadounidense realiza sobre la palabra “clásica”, veamos, por último, el punto de vista expuesto por Egoyan, el cual distingue entre un modo naturalista y un modo manierista de abordar la representación para, acto seguido, inscribirse claramente en el segundo:

En la otra escuela [la manierista], por el contrario, la cámara está muy presente y eres muy consciente de la estructura narrativa y de la ubicación de los personajes. Todas las ideas formales son muy visibles, lo que puede ser exultante o insoportable, según el modo en que se domina esa alquimia. Hay algo casi perverso en el modo en que este grupo observa la vida. Está sembrado de intenciones sospechosas o voyeuristas, de las que yo mismo he sido culpable. (Egoyan en Tirard, 2014: 74-75).

Evidentemente, el alcance de la teoría expuesta por Sánchez-Biosca no es suficiente para dar respuesta a la convergencia de elementos provenientes de distintas concepciones del cine que, si no son opuestas, al menos se presentan como inconciliables para aquella, aunque los cineastas entrevistados por Tirard no lo asuman así.

El término *Modo de Representación Institucional* (M.R.I.), impulsado por Noël Burch y acogido luego por Gómez Tarín parece, en cambio, ofrecer un campo de aplicación más amplio y flexible al respecto. En orden a esto, el teórico francés explica:

...veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional (...), que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto competencia de lectura gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales. (Burch, 2011:17).

Como vemos, la definición de Burch acuerda con la de Sánchez-Biosca al caracterizar el M.R.I. como *una* forma de entender el cine que pretende convertirse en *la* forma legítima y auténtica, recurriendo para ello tanto a la enseñanza de una técnica que la define, como a la naturalización de su percepción, y enmarcándola, finalmente, en los límites del sistema industrial de producción. Pero, en lugar de hablar de cine clásico de Hollywood, esta nueva definición se distingue de la anterior por describir con mayor plasticidad un *Modo*, a diferencia *cine*; de *Representación*, en vez del restrictivo clásico; Institucional, frente al limitado – tanto espacial como temporalmente – de Hollywood. En este sentido, y siguiendo a Gómez Tarín, podemos decir que resulta:

...poco operativo confundir M.R.I. con ‘cine clásico’ porque, en tal caso, no podríamos hablar de un modelo representacional a partir de los años sesenta y nos situaríamos en un fuerte nivel de dispersión. En consecuencia, abandonando este criterio, entendemos por M.R.I. el modelo hegemónico en cada momento, coincidente en su día con el ‘clásico’ pero transformado con el paso del tiempo. (Gómez Tarín, 2003-2006: 1).

Esta nueva categoría abre entonces el juego y permite incluir en su interior a un conjunto de filmes que no se ajustan del todo a la de cine clásico de Hollywood. Eso mismo es lo que se propone Gómez Tarín al comenzar su trabajo distinguiendo entre las películas adscriptas al M.R.I. de aquellas que conforman su objeto de estudio y se anotan en lo que denomina “modernidad cinematográfica”. Según el autor, el cine contemporáneo puede dividirse en dos grandes grupos: por un lado, aquel que configura el M.R.I. actual y, por el otro, aquel que supone una ruptura radical de los parámetros que definen al primero. Si bien la falta de exactitud de esta clasificación se salva en parte con el desarrollo y caracterización posterior realizado sobre el cine moderno, no sucede lo mismo con el tipo de filmes que siguen, “grosso modo” (Gómez Tarín, 2003-2006: 2), al M.R.I. En efecto, este grosso modo es explicado un poco más adelante a partir del tratado de Bordwell, Staiger y Thompson ya citado, el cual propone, en lo esencial, lo mismo que hemos visto aquí con Sánchez-Biosca. La categoría de M.R.I., por consiguiente, si bien incluye un mayor espectro de casos que se pueden ajustar a su plataforma, deja sin explicar, por esa misma amplitud, los criterios específicos que vendrían a distinguir un modo hegemónico (el del cine clásico de Hollywood) de otro (el de nuestro supuesto caso). Aunque con mayor flexibilidad, pues, este término tampoco nos ofrece una respuesta que explique la existencia de líneas diferentes e inconciliables conviviendo de manera conjunta en el interior de las concepciones de los cineastas seleccionados. A ninguno de ellos parece importarles mucho la mezcla de supuestos y principios difíciles de encajar a nivel teórico. En este sentido, todos estos directores explican su trabajo y su obra afirmando ser sus autores, algunos de ellos preocupados por la realización de representaciones claramente discursivas, y a veces hasta autorreflexivas, declarando estar interesados en evidenciar la textura misma de cada filme, pero, acto seguido, no dudan en asentar su mismo trabajo en lo que denominan la gramática básica del cine, encargada, como vimos, de borrar o enmascarar tanto al enunciador del discurso como a las huellas que lo conforman. La gramática expuesta por nuestros cineastas, por lo tanto, no sólo es básica como vimos en el punto anterior, sino que ahora se nos aparece, además, desarraigada del modelo general en el que habitualmente funciona.

¿Cómo se explican desde las teorías a las que hemos recurrido estas – para ellas – contradicciones? No es nuestra intención dar solución a este último interrogante, sino sólo provocar y remover un aspecto que tanto el análisis como la teoría del cine suelen pasar desapercibido, pero que, en lo concreto, genera consecuencias que necesitan ser explicadas, según lo que hemos visto hasta aquí.

Conclusión

El análisis realizado nos ha permitido descubrir que los cuatro cineastas seleccionados declaran directamente la existencia de una gramática básica que identifican a su vez con la del cine clásico de Hollywood o, en un intento de mayor precisión, con la del Modo de Representación Institucional. El origen de este modo se encuentra en la definición del montaje que los dos discursos clásicos sobre el cine han elaborado. Por un lado, una definición técnica que pretende absolutizarlo como la forma de hacer cine a través del *raccord*, del centramiento del espectador por una continuidad ilusoria asentada en una fragmentación, y de una justificación física que intenta dar cuenta de aquella ilusión en virtud de una supuesta forma natural de percepción. Por otro lado, una definición histórica que postula al principio de montaje como lo específico del cine, siendo lo anterior al surgimiento de tal principio parte de la prehistoria teatral que sin embargo no da cuenta del policentrismo de influencias que recibió en los primeros tiempos, y lo posterior, la conformación de una cadena causal de referentes que no obstante ignora su misma complejidad para centrarse en la progresión y perfeccionamiento de un solo modo de abordar el montaje cimentado en la continuidad.

La finalidad que se persigue con esta batería de argumentos, a su vez, se orienta a la legitimación de una forma de entender y hacer cine que se empeña en el borrado o enmascaramiento de las huellas de la enunciación; es decir, el M.R.I. pretende naturalizar el discurso presentando los hechos como si no fuesen parte de un relato y como si nadie los relatara. El problema es que esta finalidad entra en llana contradicción con las miradas que los cineastas poseen sobre las categorías de autor y representación expuestas y analizadas por nosotros en trabajos previos, contradicción que la teoría no sólo no explica, sino que ni siquiera menciona, e incluso tampoco atiende. Esta falta de ajuste entre la

teoría y lo que dicen de la misma los cineastas encargados de aportar el material con el cual aquella trabaja, demuestra, en el fondo, la complejidad de la situación, las influencias que la teoría tiene sobre los realizadores, y la incapacidad que aquella presenta frente a lo que estos interpretan en base a su propia experiencia concreta. Un estudio basado en esta complejidad, permitiría enfocar los mismos problemas desde una perspectiva más amplia que, teniendo en cuenta la naturaleza inevitablemente esquemática en la que deriva todo modelo teórico, atiende también a los matices que surgen de las concepciones que construyen los responsables de crear el material con el cual la teoría se alimenta.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques (2004). La teoría de los cineastas. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- BORDWELL, David, Staiger, Janet Y Thompson, Kristin (1997). El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Barcelona, Paidós.
- BURCH, Noël (2011). El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. Madrid, Ediciones Cátedra.
- GÓMEZ Tarín, Francisco (2003-2006). Cine contemporáneo. Material de la asignatura “Modos de representación en el Cine Contemporáneo” de la Universidad Jaume I de Castellón, Castellón de la Plana.
- LEMA, Carlos Maximiliano (2017): La noción de autor según la perspectiva de los cineastas. Avances n° 26. Revista de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Editorial Brujas.
- REISZ, Karel (1987). Técnica del montaje cinematográfico. Madrid, Taurus Ediciones.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2010). El montaje cinematográfico. Teoría y análisis. Madrid, Paidós.
- TIRARD, Laurent (2014). Más lecciones de cine. Clases Magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Buenos Aires, Paidós.

Autoreflexividad, Visualidad Háptica y Materialidad en *Muñecos del Destino*, o El Contenido de la Forma

MGTR. MARIANA MUSSETTA*
Universidad Nacional de Villa María
marianamussetta@hotmail.com

* Mariana Mussetta es Traductora y Profesora de Inglés, Licenciada en Lengua Inglesa, Magister en Inglés con Orientación en Literatura Angloamericana por la Universidad Nacional de Río Cuarto y actualmente Doctoranda en el Programa de Doctorado en Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de Córdoba. Es Profesora Responsable de Literatura Inglesa I, Literatura Inglesa II, y Literatura Inglesa III del Profesorado en Lengua Inglesa de la Universidad Nacional de Villa María. Sus líneas de investigación de interés incluyen la novelística del siglo XXI, la ficción literaria multimodal, y los fenómenos multimodales emergentes en el cruce entre la ficción literaria y otras disciplinas artísticas.

Resumen:

Muñecos del Destino (MDD) es una telenovela tucumana realizada íntegramente con títeres de tela y entornos de cartón, que versa sobre una familia descendiente de inmigrantes libaneses y su tradicional sedería de la calle Maipú en San Miguel de Tucumán. Con todas y cada una de las convenciones del género, MDD está realizada en absoluta clave tucumana, tanto en sus protagonistas como en sus escenarios, y la forma peculiar que presenta MDD posibilita diversas estrategias auto-reflexivas. El presente trabajo se propondrá indagar sobre el aporte de

sentido a la obra por parte de la forma en que aparece, es decir, cómo contribuyen los títeres de tela en su fuerte carácter material y el género melodrama a construir una forma particular de hablar de lo tucumano y a transmitir al espectador experiencia y memoria cultural mediante operaciones hápticas, a la vez que se constituye como celebración de lo artesanal como modo de resistencia a formas hegemónicas de pensar el consumo televisivo masivo.

Palabras clave: Autoreflexividad; Visualidad Háptica; Materialidad; Melodrama.

Introducción

Mediante el fomento al sector audiovisual a través del apoyo oficial en forma de diversos programas, convocatorias, y concursos, la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2009 hizo posible la emergencia de numerosos productos audiovisuales en la Argentina, en un fenómeno de descentralización y verdadera federalización de las voces con lugar en la pantalla. Entre ellos, la producción de series televisivas de ficción realizadas en, por, y sobre diversas regiones del país propició una multiplicidad de nuevas estéticas, temáticas, y géneros para repensar nuevos territorios audiovisuales en términos de identidades regionales. Tal es el caso de *Muñecos del Destino* (en adelante MMD), cuya producción fue posible gracias a un concurso federal organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y el Ministerio de Planificación de la Televisión Digital Abierta (TDA), y cuya primera temporada,¹ que consta de ocho capítulos, se estrenó en la pantalla de la televisión pública en marzo de 2012. Se trata de una telenovela tucumana realizada íntegramente con títeres de tela y entornos de cartón, que versa sobre una familia descendiente de inmigrantes libaneses y su tradicional sedería de la calle Maipú en San Miguel de Tucumán. Con todas y cada una de las convenciones del género, la trama incluye engaños y desencuentros amorosos, un asesinato, conflictos generacionales y mandatos familiares, pero en absoluta

¹ El 18 de mayo de 2018 se produjo el lanzamiento de la segunda temporada, por el Canal 10 de Tucumán, gracias a que se les otorgó el subsidio para esta nueva producción en el marco del llamado de Series de Ficción Federal del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

clave tucumana: desde el acento de los personajes y sus regionalismos, hasta las comidas ofrecidas en los restaurantes donde comen los personajes, desde la minuciosa representación en tela y cartón de las calles de la ciudad hasta el origen familiar/cultural de sus protagonistas. El presente trabajo se propondrá indagar sobre el aporte de sentido a la obra por parte de la forma en que aparece, es decir, cómo contribuyen el género melodrama y los títeres de tela en su peculiar escenografía de papel a construir una forma particular de hablar de lo tucumano y a transmitir al espectador experiencia y memoria cultural, a la vez que se constituye como celebración del trabajo manual, de lo artesanal y local como modo de resistencia a formas hegemónicas de pensar el consumo televisivo masivo.

La presencia sirio-libanesa en Tucumán

Disputando el primer puesto a la italiana y a la española en los comienzos del siglo XX, la inmigración sirio-libanesa en la Argentina se concentró primordialmente en las provincias de Noroeste, en especial en Tucumán, donde se denominó a estos inmigrantes de manera generalizada como “turcos” por provenir de tierras que, por cuatro siglos y hasta después de terminada la primera guerra mundial, pertenecieron al Imperio Otomano. En Tucumán, se dio de manera masiva a partir de la década de 1880, donde la inauguración de ferrocarril conllevó un notable avance de la urbanización, el desarrollo y el crecimiento económico, que ofrecía numerosas posibilidades de trabajo a los recién llegados, muchos de los cuales escapaban de su lugar de origen por persecuciones políticas o religiosas, o el flagelo de la pobreza.

La cadena migratoria cumplía un papel muy importante en el asentamiento de las nuevas familias de origen árabe: al llegar, encontraban familiares y amigos que los albergaban y les daban trabajo. Se formaban cooperativas entre paisanos que comenzaban como vendedores ambulantes, y que al tiempo lograban establecer tiendas-almacenes que prosperaban gracias a la venta ambulante de otros paisanos llegados más recientemente (De Luca, 2010). En la capital provincial, con el tiempo, se transformaron en los responsables de la instalación de numerosos comercios mayoristas, entre los cuales predominan en la actualidad las grandes mercaderías, sederías, y tiendas.

El hecho de que los protagonistas de MDD sean descendientes de libaneses, entonces, no es un detalle menor, ya que la impronta inmigratoria de la cultura árabe es parte constitutiva de la identidad tucumana, en especial en la capital provincial, así como quizás no podría pensarse la idiosincrasia de la pampa gringa sin el legado de los italianos llegados a principios del siglo XX.² A lo largo de la trama, la tradición y el sistema de valores de los adultos mayores de la comunidad árabe son puestos en tensión con la forma de pensar de las nuevas generaciones. No es casual que en la primera escena del primer capítulo, Lidia, una empleada de la famosa sedería Masmud, sea despedida por burlarse de su jefe, don Masmud, en su intento de aleccionar a sus empleadas sobre la importancia del trabajo duro y el ejemplo de su padre inmigrante comenzando desde cero en la comercialización de telas. Don Masmud es exageradamente mezquino con el dinero y dedicado a su trabajo, que considera un deber supremo, y demanda la misma actitud por parte de sus empleadas y de su hijo. Su rigidez es ridiculizada por Lidia, y, de alguna manera, MDD como un todo pareciera hacer lo mismo, poniendo en ridículo a las viejas generaciones. De hecho, el melodrama en su carácter hiperbólico, y en este caso protagonizado por muñecos, pareciera caricaturizar a la sociedad tucumana en su conjunto. Sin embargo, es MDD una mera sátira de la sociedad tucumana?

Autoreflexividad

Respighi (2012) afirma que MDD no es una “sátira del género, sino que es un exponente particular de ese mismo formato,” y, por el tono halagador del resto de su artículo, esta afirmación pareciera entenderse como un elogio. Desde nuestra perspectiva, sin embargo, MDD es admirable justamente por su logro paródico. Ahora bien, no hay que olvidar que la parodia no necesariamente se inclina por el tono burlesco, sino que puede apuntar simultáneamente a un amplio arco que complejiza tributo y cuestionamiento, crítica y revaloración de un determinado género u obra, con los valores sociales que éstos presenten (Hutcheon, 1985, pp. 50-69). Por otra parte, el melodrama parodiado no deja de ser melodrama por ello, sino todo lo contrario: lo que lo transforma en parodia es una fuerte impronta auto-reflexiva.

² El nombre de uno de los productores, de apellido Salim, es un ejemplo más que evidencia esta influencia.

MDD logra la auto conciencia mediante diversos mecanismos, siendo el más evidente la forma material que adopta: obviamente, los títeres con varillas visibles y sus contextos de tela y cartón, cual casa de muñecas, constantemente llaman la atención sobre los dispositivos de construcción del melodrama en sí mismo, rompiendo la ilusión diegética y constituyendo un comentario sobre su propio devenir. Por otro lado, los diálogos de los personajes también refuerzan esta impronta auto-reflexiva, como por ejemplo cuando un policía le pide a Lidia que “se ponga los deditos en la sien, a ver si recuerda,” pedido que simultáneamente remite a los clichés del lenguaje corporal esperado en el género, y a la imperiosa necesidad de recurrir a tal lenguaje en el caso de aquellos personajes prácticamente sin rostro que pueda expresar algún sentimiento. Por otra parte, la exclamación “esto es un culebrón!” por parte de Blas, joven amigo del amor imposible del protagonista, para referirse a la historia del desencuentro amoroso de su amiga, es una evidencia más entre las numerosas instancias en que el melodrama se auto comenta humor mediante.

Lo interesante de tal autoconciencia genérica es que, en este caso al menos, lleva indefectiblemente a una autoconciencia identitaria: el cliché, los estereotipos, el melodrama en hipérbole sirven como reflexión sobre la propia representación social del ser tucumano. ¿Qué mejor que un género tan fuertemente convencionalizado y generador de estereotipos para explorar el estereotipo del ser tucumano? El mismo creador afirma:

La telenovela equivale a sobreactuación, teatralidad, pero a la vez sus actores son siempre un poco de madera: te das cuenta cuando ves muchas novelas que realmente no necesitás que el actor sea bueno o muy expresivo, porque la música, el montaje, la cámara y en muchos casos el mismo diálogo, literalmente, lo expresan todo... el mismo género de la telenovela es así, todo subrayado, sobremusicalizado, movimientos de cámara que remarcan cosas. (García, citado en Respighi, 2012).

Sumado al género melodrama, la forma en que aparece, protagonizada por títeres de tela cuyos hilos no se intenta esconder, y que se mueven en escenarios de cartón, llevan lógicamente a reformular la pregunta

retórica recién presentada: ¿qué mejor que un melodrama hecho con títeres, de movimientos limitados y rostros inexpresivos, para hacer notar, justamente a través de la ausencia de expresividad visual acompañada de grotesca y exagerada expresividad sonora en los llantos, las risas, y las exclamaciones, que hay toda una dimensión que escapa a los convencionalismos? El ser tucumano, como cualquier otra identidad cultural o de cualquier otra índole, se escurre de los moldes si se pretende explorarla en profundidad. En los hilos y varillas visibles se pone de manifiesto la artificialidad y la sobre simplificación de la representación, y nada mejor que un melodrama con muñecos para ponerlo de manifiesto.

La mirada tucumana sobre el tucumano que arroja MDD es compleja. Por un lado, pone en valor su buena disposición y amabilidad, por ejemplo en el trato de las empleadas para con los clientes, pero no sin cierto tono humorístico en relación a su dedicación al trabajo. Una de las candidatas a empleada del negocio afirma en la entrevista de trabajo que le gustaría trabajar allí porque

Yo las veo a las chicas acá que están todo el día sentadas, tomando mate cocido con tortillas...este...tá bueno...después cuando las van a atender a las clientas, dicen ‘qué va a querer mami, o qué va a llevar mi amor’...Así...la verdad...me ha parecido lindo eso.

En este sentido, la honestidad brutal de la potencial empleada, que valora positivamente el hecho de estar todo el día sin hacer nada pero a su vez resalta la dulzura y paciencia con que las empleadas atienden a sus clientes, se vuelve comentario sobre el sistema de valores del pueblo tucumano.

En el caso de Don Masmud, en cambio, se resaltan los valores del trabajo y de la palabra al intentar explicar su escala de valores mostrando la forma en que fue criado, en una infancia pobre que refracta la dura realidad de los inmigrantes en la primera mitad del siglo XX. De todas maneras, MDD amonesta ciertas tradiciones machistas retrógradas y la hipocresía que él encarna, y a esto se suma la crítica de las instituciones en sí: no es casualidad que tanto el comisario como el cura sean presentados tomando alcohol a cualquier hora del día, y que este último, en palabras de la futura suegra del protagonista, “esté medio loco,

pero necesita la plata,” lo que explica el verdadero motivo por el cual quiere darles un curso de novios a los futuros esposos. La gendarmería tampoco escapa a la crítica, ya que se la muestra como inútil: los tres gendarmes que deben custodiar a Lidia y a su amiga, por ejemplo, no se percatan que escapan hasta que es demasiado tarde, y ni siquiera tiene un celular para avisar a las autoridades.

Podríamos continuar agregando ejemplos en donde se combinan la denuncia y el elogio, la reivindicación y la crítica ácida. No obstante, creemos que lo importante no es esta enumeración, sino lo que postula MDD en su clave auto paródica, esto es, la reflexión sobre la imposibilidad de abordar la identidad sin caer en excesivas simplificaciones y estereotipos. La tela y el cartón nos recuerdan constantemente las limitaciones de cualquier intento de representación, que siempre será sesgado, parcial, incompleto.

Los títeres comparten con las caricaturas el hecho de que, aun cuando se admite que están lejos de representar fielmente a alguien, se reconoce a ese alguien en ellas. El identificar la brecha entre referente y referencia se da porque a priori se reconoce lo que los une, lo que tienen en común, no importa cuán ridiculizados, exagerados o escondidos aparezcan ciertos rasgos de aquello que es representado. Es esta diferencia lo que provoca risa o disgusto, y quizás es ésta la razón por la que con MDD no se encuentran espectadores indiferentes: o son fieles admiradores, o enérgicos detractores.

Es que el teatro de títeres es un acto altamente refinado, pero requiere de algo así como la relación de un niño, un payaso, o un loco en relación con los objetos. Y esto puede ser riesgoso.”³ (Gross, 2011:28)

Jugar a que hay vida donde racionalmente no la hay supone transgresión y voluntad de la audiencia adulta a aceptar otras reglas de verosimilitud.

En este sentido, resultan interesantes los rostros sin boca (y de nariz, a excepción del protagonista), ya que esto pareciera a prima facie deberse simplemente a una limitación técnica: si tuvieran boca, uno esperaría que se movieran al expresarse, lo que resultaría materialmente muy dificultoso en marionetas de tela. Se podría argumentar, por otra

³ Ésta y todas las traducciones subsiguientes del inglés al castellano son propias.

parte, que si tuvieran rasgos fijos, se contaría con la ventaja de reforzar el estereotipo. Sin embargo, renunciar a este recurso, fijo o móvil, lejos de quitarles potencialidad verosímil, paradójicamente la refuerza. Por un lado, la música y los cambios de ángulos y planos—rigurosamente y por momentos subrayadamente respetuosos del género— no dejan lugar a dudas sobre las emociones y actitudes de los personajes. Pero hay algo más. La ausencia de boca resulta en este caso preferible a una boca que no se mueve, o que se mueve de manera limitada, restringida por el material de los muñecos, ya que se produce una interesante conjunción entre los rostros completamente inexpresivos, que solo cuentan con un par de cuentas cosidas por ojos, y las voces con las que son dotados.

Si el cuerpo del títere con su completa falta de autonomía enfatiza la cinestesia como la condición necesaria para que los seres vivientes conscientemente tomen posesión completa de sí mismos, su mudez, compensada por la del titiritero, apunta a la voz como condición de la inmanencia a sí mismo del cuerpo humano. Sin embargo, mientras el movimiento pertenece a la naturaleza animal del hombre, el discurso le pertenece en cuanto ser racional, y la voz, que es la transmisora del discurso, parecería dar cuenta de la conjunción entre cuerpo y espíritu, no la distancia entre ellos. (Cappelletto, 2011: 44-45)

En MDD, las voces tienden un puente entre el mundo espiritual y el material: el muñeco inanimado es movido para emular un ser vivo, pero es la voz con la que se lo dota que misteriosamente le infunde vida *humana*. El espectador se distraería con movimientos torpes de la boca. El discurso, para ser creíble, debe plasmarse en una voz sin obstáculos visuales, por así decirlo.

Así, el impulso hacia la suspensión del descreimiento que se logra paradójicamente en la falta de rasgos de los títeres se enfrenta a uno opuesto de auto-reflexión en la materialidad de los muñecos. Lo que es más, la paradoja se complejiza al conjugarse una fuerza de atracción y acercamiento a la obra por la vía paródica, cuyos creadores utilizan el humor para bajar guardias y atravesar barreras en pos de seducir a la audiencia, con un proceso contrario de distanciamiento y

encapsulamiento: la historia es contada a través de títeres de tela, que a su vez aparece mediada por una pantalla en formato de serie televisiva. La combinación de estas fuerzas encontradas es lo que permite una especie de mirada desde fuera y desde dentro al mismo tiempo. Como en toda buena crítica, se requiere de cierta distancia y objetividad combinada con conocimiento de causa “desde el fenómeno mismo.”

Visualidad Háptica

Esta oscilación entre el afuera y el adentro se evidencia también en MDD gracias a la atracción háptica que ejerce la materialidad de los títeres y su entorno. Las distintas texturas de los materiales empleados, en especial la de las telas con que están hechos los muñecos, apreciadas en numerosos primeros planos, ejercen una fuerza irresistible hacia la audiencia, quien es llamada a aproximarse a la imagen de una manera particular. En su *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*, Barker (2009) se basa en el concepto de visualidad háptica desarrollado por Marks (2000) para reflexionar sobre cómo cierto fenómeno de percepción táctil del mundo se manifiesta en el arte cinematográfico enfatizando textura y materialidad. Es decir, explora cómo el cine, que es obviamente de carácter audiovisual, apela a los otros sentidos, como el del tacto, que técnicamente no podría representar. Al explicar el efecto del tacto en la relación entre el espectador y la imagen en ciertos films, Barker (2009) afirma que se produce como si fuera una caricia entre la piel del film y la piel del espectador, en donde éste “llega a la superficie de sí mismo” (p. 36) y experimenta encontrarse a ambos lados del borde en donde se tocan el cuerpo del espectador y el cuerpo del film, al mismo tiempo “aquí en la superficie del cuerpo” y “allí en la superficie del film” (p. 36).

Pero qué es exactamente visualidad háptica? Marks (2000) la define como un modo de mirar que

tiende a moverse sobre la superficie de su objeto más que a zambullirse en profundidad ilusionista, no tanto para distinguir la forma sino más bien para percibir la textura. Tiende más a moverse que a enfocar, más a rasguñar [graze] que a detener la mirada [gaze] (p. 162).

Ciertos films demandan este tipo de visualidad, invitando a que los ojos del espectador se comporten como yemas de los dedos que acarician la superficie de la película. La imagen háptica requiere, de alguna manera, que el espectador “contemple la imagen como presencia material más que como pieza representacional fácilmente identificable en la rueda narrativa” (Totaro, 2001:108). Algunas de las cualidades formales y textuales que presenta la visualidad háptica incluye, entre muchas otras,

imágenes granuladas, poco claras; imágenes sensuales que evocan la memoria de los sentidos (agua, naturaleza); posiciones de cámara cercanas al cuerpo y paneos por sobre la superficie de los objetos; imágenes densamente texturizadas; o la representación de personajes en estados agudos de actividad sensorial. (Totaro, 2002)

De esto se deduce que, si bien lo háptico en su etimología refiere específicamente al sentido del tacto, en el marco de la teoría de Marks (2000) también posibilita la evocación de la memoria sensorial en su conjunto. Por un lado, problematiza la experiencia de observación distante que postula la noción de cine como medio puramente visual, y, por otro, apela a un conocimiento no visual por parte del espectador, que no se reduce sólo a la dimensión táctil.

El objeto de estudio de Marks (2000) para desarrollar su noción de visualidad háptica es lo que ella denomina cine intercultural, entendido como aquel que “constituye un esfuerzo de representación de la experiencia de vivir entre dos o más regímenes culturales de conocimiento, o de vivir como minoría en Occidente, que aún hoy es mayoritariamente blanco, euro-americano” (p. 1). Estas obras son la expresión de aquellos que comparten desplazamiento e hibridez cultural, y el propósito de su estudio es demostrar que este cine recurre a este tipo de visión de manera de representar culturas nativas en nuevas formas de expresión. Es decir, apuntan a representar configuraciones de percepción sensorial que no son las de las sociedades modernas euro-americanas, donde la visualidad óptica goza de una supremacía única. Así, estas formas funcionan como el sentido del tacto para involucrar al espectador desde el punto de vista corporal y así transmitir experiencia y memoria cultural. De esta manera, Marks (2000) quiere probar que la

imagen háptica permite experimentar el cine como encarnación física y multisensorial de la cultura, no sólo como representación visual de la experiencia.

Afirmar que MDD puede categorizarse como manifestación de una cultura híbrida, minoritaria, desplazada, que no coincide con los cánones de occidente sería, por supuesto, desmedido. De todas maneras, sin embargo, se trata de un producto cultural que definitivamente no es mainstream en su estética, y cuyos protagonistas y escenarios no son los naturalizados por la audiencia masiva argentina, acostumbrada a la representación de “lo porteño” concebido “por porteños” desde la capital porteña. Esto es así no sólo en la producción televisiva en general, sino en especial en lo que refiere al género telenovela. Puede que los espectadores en el interior accedan, por ejemplo, a algún noticiero regional en alguna señal local, pero definitivamente no existía, hasta la aparición de MDD, ficción televisiva argentina en el género telenovela que no sea hecha en Buenos Aires. Y si algún personaje en ellas se identificaba como “del interior,” era usualmente caracterizado estereotípicamente, reforzando la representación social que se tiene de ellos en Buenos Aires.

En el primer capítulo de MDD, cuando el Sr. Masmud abre el paquete que contiene la tela para el vestido de novia de su futura nuera y consuegra, la cámara muestra en primer plano su mano (recordemos que está hecha de felpa) acariciándola, y un par de escenas después, mientras se enfoca el género nuevamente, se la muestra a su hijo, diciéndole “Ven, acércate y toca esta tela, sentí la suavidad que tiene esta tela.” Aquí claramente se combinan dos formas en que se puede activar la visualidad háptica: por un lado, hay un paneo a través de la superficie de un objeto, y, por otro, se hace foco en mostrar a los personajes en evidente “estado de actividad sensorial.” Lo que refuerza el efecto háptico es el hecho de que los mismos personajes están hechos de tela, y no sólo tocan el trozo de género sino que además, simultáneamente, hablan sobre ella. Evidentemente, es la auto conciencia de la materialidad de la puesta ofrecida por la escena lo que permite al espectador experimentar la dimensión táctil de una manera mucho más intensa que si, por ejemplo, se tratara de actores en lugar de títeres de paño.

Ahora bien, ¿qué hay de la experiencia y memoria cultural de la que habla Marks (2000)? Si seguimos su razonamiento, la generación de

experiencia sensorial en el film que va más allá de la audiovisual no obedece a un mero esfuerzo de verosimilitud, en el simple intento de acercar al espectador y atrapararlo en el mundo fílmico ofrecido. En MDD, a través del *appeal* al conocimiento encarnado, no-visual, y a otras experiencias sensoriales, se contribuye a evocar una memoria cultural determinada. Las numerosas escenas en la calle no sólo son ricas en imágenes visuales (en el detalle de las vidrieras y el puesto de diarios, por ejemplo), u auditivas, como el sonar de las campanas o el ruido de los autos, sino que muchas de ellas simultáneamente evocan el sentido del gusto o el olfato, por ejemplo, en las voces que venden panchuques y el repiquetear del caballo del *sulky*. Todos ellos se combinan con el motivo recurrente de la tela entre muchos otros elementos para darle a la película su carácter corpóreo, sensorial, en un *todo* que habla de una memoria cultural específica. “La propia historia que contábamos nos llevó a pensarla con muñecos de tela en referencia a la tela que se comercia,” comentan los creadores (García, citado en Respighi, 2012). Las sederías de la calle Maipú, cuyos dueños son mayoritariamente descendientes de inmigrantes de medio Oriente, son parte indiscutible de la historia e idiosincrasia tucumana, de esta experiencia cultural que pretende ser transmitida en pos de ser revivida a través de la forma en que aparece el melodrama. Esta fuerte atracción háptica se vincula estrechamente con lo concreto y lo material. En última instancia, la visualidad háptica como metáfora sirve para “enfatar cómo el film significa a través de su materialidad” (Marks, 2000: xi).

Materialidad

La fuerte apuesta a la materialidad y a los objetos “tangibles” en MDD puede leerse además en sintonía con una creciente tendencia que ha ido potenciándose a medida que avanzamos en el siglo XXI, y que los críticos acuerdan en denominar el *giro material*: aquel que enfatiza el rol activo de las cosas materiales en dar forma a la vida humana. Este interés emergente señala un cambio de foco en el análisis de lo que las imágenes y las cosas significan a lo que en realidad hacen, es decir, un intento por explorar los efectos sociales de lo material, al considerar a las cosas en un campo social en el que, en términos de Latour (1999) y su teoría del Actor-Red, no hay diferencia entre *actantes* humanos y no humanos. Esta reorientación concibe a la materia como

capaz de poseer agencia, y posibilita la mirada sobre la acción humana y la historia dentro de procesos activos de materialización, es decir, la concepción de la relación entre la gente y las cosas como mutuamente constitutiva, en relaciones recíprocas de influencia. Por otra parte, intenta explorar la experiencia afectiva, encarnada, de los mundos sociales y materiales, argumentando que las emociones, incluidas las de dimensión corporal, son cultural e históricamente determinadas, y no necesariamente comunes a todos los seres humanos. En otras palabras, aunque enraizadas en una base neurológica, las emociones son aprendidas y expresadas de diferentes maneras de acuerdo con el contexto social y temporal. Es desde esta perspectiva que cobra especial sentido el esfuerzo háptico de MDD, para ir más allá de la representación de una determinada realidad cultural y apunta, en cambio, a transmitir una experiencia cultural auténtica.

En este sentido, Docx (2011) asegura que puede detectarse un deseo creciente de autenticidad, y afirma que

se promociona y celebra una cultura del cuidado. Los valores son importantes una vez más: los valores que el artista pone en la fabricación de un objeto así como los valores que el consumidor toma del objeto. Y todos estos valores buscados con ahínco van por fuera de su valor comercial... Vayamos más profundo aún y podremos ver una reverencia y apreciación creciente por el hombre o mujer que es bueno para construir objetos. Notamos una celebración de la meticulosidad... objetos que son originales, informados por historias personales y de edición limitada.

En la meticulosidad de la puesta en escena y la construcción manual de los personajes, MDD pone de relieve—y no sólo metafóricamente—lo artesanal como valor. Constantemente se pone de manifiesto la profusión y el cuidado del más mínimo detalle: desde la ambientación de los interiores hasta el más pequeño objeto de utilería, hasta el vestuario de los personajes, todo apunta a una revaloración del trabajo manual. Inclusive la tipografía empleada en los diversos carteles, folletos y etiquetas ha sido cuidadosamente pensada desde su *importación discursiva* (Nørgaard, 2009) con asombrosa precisión de forma y color.

Esta meticulosidad manual en tres dimensiones parece constituirse como inclinación hacia lo material y concreto de cara al avance de la virtualidad en la vida actual (Jakubowski, 2013). En su análisis de la ficción literaria del siglo XXI, Boxall (2013) señala el surgimiento de nuevos mecanismos formales con los cuales “captar lo real,” e identifica como una de las tendencias actuales el “intento de asir la textura de lo real contemporáneo, una nueva y notable atención a la naturaleza de nuestra realidad—su materialidad, su relación con el tacto, con la narrativa y la visualidad” (p. 10). Estas narrativas ficcionales exploran las condiciones materiales del ser contemporáneo, que no han desaparecido sino que han sido puestas en tensión con aquellas nuevas formas espaciales y temporales de los entornos virtuales “en que tales condiciones se vuelven colectivamente significativas” (Boxall, 2013: 9).

Sin lugar a dudas, es el espectáculo de nuestro “mundo social en progresiva disolución,” junto con nuestra necesidad de aprender a vivir en una vida “cada vez más móvil,” que explica la aparente tendencia a reevaluar lo que puede ser verificado. Necesitamos encontrar algunos puntos fijos mediante los cuales orientarnos en el mundo posmoderno. (Sutton, Brind y McKenzie, 2007:15)

En el ámbito editorial, según Pressman (2009), existe un renovado foco fetichista sobre el libro como objeto de lectura al que llama la estética de la *bookishness*, que consiste en concebir a la amenaza de las tecnologías digitales hacia el libro como fuente de inspiración artística y experimentación formal en las páginas de la ficción del siglo xxi: una estrategia literaria en los relatos novelescos a nivel internacional que le habla a nuestro momento cultural. En este sentido, MDD también puede leerse como un proyecto que problematiza tal condición contemporánea en su estética de tela y cartón visiblemente concreta, tangible, material. En medio del poder homogeneizante y liquidizante de la globalización, la audiencia se muestra ávida de encontrar en la ficción televisiva, al igual que los lectores de libros que tematizan su corporalidad en las nuevas ficciones literarias, algún anclaje—aunque frágil, rudimentario y transitorio—con la realidad cotidiana concreta en su materialidad. La experimentación formal parece ser uno de los

derroteros en este sentido, ofreciéndose a un público cada vez más masivo que paulatinamente naturaliza lo experimental.

Por otro lado, la celebración del esfuerzo manual encarna una tendencia a reivindicar lo original, artesanal y no industrial en respuesta a la valoración de la producción en serie, lo rápido, consumible y descartable como dominante cultural. En el campo específico de la oferta televisiva de melodramas, lo “hecho en casa” que propone MDD, tanto en su sentido de artesanal y único como en su sentido geográfico (hecho en Tucumán, Argentina), no puede sino leerse como alternativa a las telenovelas extranjeras y “enlatadas”, listas para usar, que se importan del exterior para el consumo de las masas.

Conclusión

En conclusión, MDD logra en clave paródica una fuerte tendencia auto-reflexiva que va mucho más allá de una mirada fresca del género telenovela sobre sí mismo, y que permite a través de esta perspectiva una reflexión más profunda sobre los estereotipos y las identidades culturales. En este sentido, la atracción háptica se suma como estrategia fuerte a una apuesta por lo artesanal y original, logrando así no ya una mera representación sino la transmisión de experiencia cultural encarnada en lo sensorial y anclada en un evidente juego con la materialidad. En otras palabras, MDD se presenta como dispositivo de resistencia o respuesta activa a un mundo cada vez más dominado por lógicas digitales y fuerzas culturales monopólicas.

Bibliografía

- BARKER, J. M. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. Oakland: Univ of California Press.
- BOXALL, P. (2013). *Twenty-first-century fiction: A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAPPELLETTO, C. (2011). The puppet's paradox: An organic prosthesis. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 59(1), 325-336.
- DE LUCA, J. (2010) La Inmigración Sirio-Libanesa en la Argentina. Recuperado de <http://webiigg.sociales.uba.ar/pobmigra/archivos/1.pdf>
- DOCX, E. (2011). *Postmodernism is dead*. *Prospect Magazine*, 185.
- GROSS, K. (2011). *Puppet: An essay on uncanny life*. Chicago: University of Chicago Press.
- HUTCHEON, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.
- JAKUBOWSKI, Z. (2013). Exhibiting Lost Love: The Relational Realism of Things in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence* and Leanne Shapton's *Important Artifacts*. En Birke, D. y Butter S. (Eds.) *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations* (pp. 124-145). Berlín, Alemania: Walter Degruyter.
- LATOUR, B. (1999). *Pandora's hope: essays on the reality of science studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- MARKS, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. DURHAM: Duke University Press.
- NØRGAARD, N. (2009). The semiotics of typography in literary texts. A multimodal approach. *Orbis litterarum*, 64(2), 141-160.
- PRESSMAN, J. (2009). The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature. *Michigan Quarterly Review*, 48(4), 465.
- RESPIGHI, E. (2012) Títeres en manos de la pasión. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-26262-2012-08-27.html>

SUTTON, D., Brind, S., y McKenzie, R. (Eds.). (2007). *The state of the real: aesthetics in the digital age*. New York: IB Tauris.

TOTARO, D. (2001). Review of the Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses by Laura Marks. *Canadian Journal of Film Studies. Revue Canadienne D'études Cinématographiques*, 10(1), 106-127.

TOTARO, D. (2002). Deleuzian film analysis: the skin of the film. *Off Screen*. Available online: http://offscreen.com/view/skin_of_film (accessed on 2 August 2017).

La dirección de actores en las series ficcionales televisivas federales: entre búsquedas y desafíos

LIC. PUSSETTO, MARÍA ELISA *
Universidad Nacional de Villa María
elipussetto@hotmail.com

* Licenciada en Diseño y Producción de Imagen (UNVM) y Profesora de Declamación y Arte Escénico. Egresó del Posgrado en Artes Mediales (Facultad de Artes – UNC) y del Posgrado en Investigación Educativa y Evolución Institucional dictado por el Instituto Leibnitz y por la Universidad Nacional de Villa María. Es docente de las cátedras: “Técnicas de Actuación y Dirección de actores” y “Seminario optativo de profundización actoral” en la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual (UNVM). Además se desempeña como profesora titular de las cátedras “Lenguaje de los medios” y “Práctica Comunicacional III” en la Tecnicatura Superior en Comunicación Social (INESCER). Desde el año 2013, integra equipos de investigación que estudian la serialidad ficcional televisiva nacional. Se ha desarrollado profesionalmente como directora teatral y audiovisual, camarógrafa, actriz y conductora de TV.

Resumen

Los planes de fomentos para la producción audiovisual impulsados por el Estado Nacional, a partir del año 2009, marcaron el comienzo de una nueva televisión nacional. Las regiones de nuestro país comenzaron a explorar la televisualidad, equipos de realizadores más vinculados al cine que a la pantalla chica llevaron adelante la realización de

series ficcionales. La dirección de actores en estas series ficcionales se desarrolló en un proceso más cercano a la experiencia cinematográfica. Nuevos centros de producción audiovisual nacieron y tomaron impulso para contar historias. La pantalla nos mostró nuevos escenarios, otros cuerpos, rostros y otras voces que dan vida a personajes no tan lejanos a ellos mismos. Se narraban historias, su propia historia, cercana, palpable, habitable, conflictos latentes que pertenecen a su identidad y cultura, a su cosmovisión de mundo y que dan cuenta de la diversidad cultural de nuestra Argentina. Como investigadores y realizadores audiovisuales, es indispensable interrogarnos y reflexionar sobre las formas de narrar a través del cuerpo de los actores como la cartografía social de una región.

Palabras claves: Dirección; Actores; Series Ficcionales

_ ¿Pero dónde encontraré ese ligero toque de verdad?

_ En todas partes: en lo que sueña, o piensa, o supone o siente en sus emociones, deseos, pequeñas acciones internas o externas, en su humor; en las entonaciones de la voz, en algún pormenor imperceptible de la producción, en los movimientos.

(Stanislavski, 2009: 297-298)

El arte de la actuación tiene sus raíces en el teatro.

El teatro surgió en distintas sociedades alrededor del mundo a través del mito, el ritual, la narración, la imitación y la imaginación.

Actualmente, las formaciones universitarias para la actuación están enfocadas al escenario teatral, y en algunos casos, presentan una materia cuatrimestral sobre actuación audiovisual. Otra alternativa para los actores y actrices es realizar cursos y seminarios dictados por actores/actrices que han pasado por la experiencia en cine y tv.

Esto nos enfrenta a la problemática en que nos encontramos actualmente directores de cine y de televisión. Sobre todos en comunidades audiovisuales que nacieron de la mano del apoyo estatal y de las líneas de planes de fomento.

Una problemática actual que existe entre directores y actores.

En la región metropolitana o Capital Federal, principalmente, ya existe un “Star System”. Aquí, los actores, más allá que han tenido una

formación académica poseen una trayectoria en actuación frente a cámara porque el sector de la ficción audiovisual, como es sabido, se ha concentrado en esa región, lo que la experiencia en el campo tanto de equipo técnico y actoral está consolidado.

Así lo afirma la actriz española Assumpta Serna (1998) en su libro “El trabajo del actor de cine”, refiriéndose a la actuación audiovisual que *la técnica cinematográfica*, en países de habla hispana, sólo se puede aprender en los propios rodajes y por la experiencia de otros actores”. Más adelante sostiene que “*no hay escuelas de formación para actores cinematográficos. Así, pues, será necesario que el actor aprenda en solitario su propia técnica, sobre la marcha y a base de mucha intuición y observación*”. (p.17)

Desde el lado de la dirección audiovisual, en el caso de las series federales televisivas nacionales participa un elenco conformado por actores de teatro y por no actores. Algunos prefieren los primeros antes que los segundos.

El principal temor del director es que aparezca una actuación “teatral”, como se la llama a la sobreactuación, contrario a lo espontáneo. Andrei Tarkovski (2005), en su libro “Esculpir en el tiempo”, se refiere al actor como aquel que “es capaz de adentrarse con *rapidez, con naturalidad y sobre todo sin que se note esfuerzo alguno...*” “*con autenticidad vital*”. (p. 171)

En el medio audiovisual predomina la actuación realista que se instaló en Hollywood en los años 50-60 y se propagó en el mundo como la apropiada para este medio.

La irrupción del naturalismo y el realismo en la actuación a finales del siglo XIX y principios del XX- significó un cambio radical de paradigma en el arte del actor. El comportamiento cotidiano es desde ese momento el referente básico de su trabajo, y la naturalidad, la espontaneidad y la complejidad psicológica, se convirtieron en objetivos técnicos y valores estéticos que interesaron muy rápidamente al arte cinematográfico. (Casas, 2004, p 177)

Cuando nos referimos al realismo en la actuación, aludimos a reproducir la realidad sin eufemismos, el paradigma de su doctrina implicaría

la obra de arte como espejo de la realidad intentando reproducir, “imitar”, de manera fiel y exacta.

El director escénico, actor y pedagogo teatral ruso Constantín Stanislavski (1863 - 1938) se lo considera el maestro del realismo psicológico en la escena moderna (al principio del 1920). Años más tarde, Lee Strasberg basándose en el sistema Stanislavsky desarrollará el método del Actor's studio. Esta academia fue fundada en 1947 en Nueva York. Posee alto prestigio internacional y se perfeccionan muchos de los actores cinematográficos de Hollywood y de otras partes del mundo. Por allí han pasado Marlon Brandon, Marilyn Monroe, Robert de Niro, Al Pacino, Norma Aleandro, Juliette Binoche, entre otros.

En Argentina, los actores se perfeccionan a través de cursos y seminarios intensivos para la actuación frente a cámara por medio de métodos que persiguen una “actuación realista”.

El acercamiento de la cámara a los rostros (primeros planos) y el desarrollo y la práctica del montaje, hicieron que un vasto sector del cine rechace cualquier énfasis gestual en la actuación y que valore la naturalidad, incluso la neutralidad, de la expresión actoral.

Si lo que buscamos es una representación realista del comportamiento, trataremos de construir, con el actor y la cámara, planos que nos remitan a la diversidad y complejidad que las reacciones humanas poseen, en el entendido de que la reacción humana es siempre un complejo entramado que se manifiesta de manera diferente ante diferentes situaciones y de acuerdo a distintos rasgos de carácter. (Casas, 2004, p.179)

Una actuación realista equivale al libre flujo de la expresión de la vida psíquica del personaje.

Lo orgánico se revela en el hecho de que todos sus componentes (físicos, verbales, emotivos, racionales, etc) aparecen integrados y fluyen ante la cámara construyendo con ella planos que adecuadamente montados, generan en el espectador una sensación de vida presente y espontánea. (Casas, 2004, p.179)

A partir del visionado y del análisis de series ficcionales argentinas y del encuentro con directores de estos contenidos (a los que se han dado lugar en el marco de La imagen imaginada¹) podemos afirmar que los directores de estas series tienen como objetivo un método de actuación realista, principalmente al que podemos denominar como el *estilo de fusión*.

El estilo de fusión es aquel que “*el actor debe fusionarse con el personaje, debe vivir el personaje. Pero debe vivirlo a través de sí, debe encarnar el papel; el actor le da su cuerpo, su emoción, sus vivencias*”. (González, 1998, p.2)

Este sistema de fusión implica un modelo de espectador.

Y se creó para que también hubiera fusión con el público. Esta fusión significa una mimesis. Una imitación de la naturaleza que crea un encantamiento con el espectador, y hace que se olvide de que está viendo una película o una serie.

La pretensión del modelo era la de crear una *convención ilusoria*. Con ese objetivo se busca “ocultar todo rastro de artificio”. Crear en el espectador la sensación de que “espía por el ojo de la cerradura”.

Por citar algunas de las series de ficción de la pantalla nacional con este estilo de actuación, podemos nombrar las series cordobesas “La purga” (Brusa Pablo /Rosa Claudio , 2011) “La chica que limpia” (Combina, Lucas 2015), la serie santafesina “Balas perdidas” (Grosso, Hugo 2014) y “En terapia”, (Maci Alejandro, 2012) ficción realizada en Capital Federal.

También, en menor medida, encontramos el método de *actuación realista bajo el estilo de no-fusión*; como en el caso de *Muñecos del destino* (García Patricio, 2012)

El estilo o sistema de no fusión “*es el modelo al que pertenecen la tragedia griega, la comedia del arte, los bululues, el circo criollo, los capocómicos...*” (González, 1998, p.6)

Como es el caso de los titiriteros, del music hall, de los grandes cómicos, del teatro popular y de la fiesta.

El actor y el personaje no se fusionan. Se crean, se componen, se juegan.

¹ La imagen Imaginada es un espacio de encuentro y dialogo entre realizadores audiovisuales e investigadores. Estas jornadas son realizadas desde el año 2015 por nuestro equipo de investigación en la UNVM.

En este sistema de actuación entran Niní Marshall, Pepe Biondi, Alfredo Casero, Gasalla, Capusotto.

Este estilo muestra el artificio. La convención no es ilusoria. Es una convención consciente.

Se hace hincapié en la verosimilitud: no lo que es verdad sino lo que es verosímil. “*Es decir que lo que para una clase social es caricatura, para otra puede ser la realidad.*” (González, 1998, p.9)

Se observa que las series ficcionales metropolitanas y de Centro Norte (Santa Fe y Córdoba) ocupando principalmente el prime time, abordan la actuación realista de estilo fusional.

Decidimos enfocarnos en series que proponían una labor o estilo diferente desde lo actoral y su dirección. Tomamos como muestra *En terapia* (Maci Alejandro, 2012) y *Muñecos del destino* (García Patricio, 2012).

Nuestra propuesta de abordaje pretende explorar y describir la representación imagética y sonora, focalizándonos en la corporalidad de los personajes, en la palabra y los silencios como principales elementos semánticos a los que apelan las series seleccionadas.

En el caso de *En terapia*² (Maci Alejandro, 2012), los personajes narran todas sus vivencias. No se emplean Flashbacks para dar imágenes a los recuerdos significativos del personaje. La acción se desenvuelve en su mayor parte en un espacio-tiempo único sostenido por diálogos que exceden los tiempos considerados televisivos.

Ésta ficción se centra en las sesiones de psicoanálisis del licenciado Guillermo Montes (Diego Peretti) a lo largo de su semana, mostrando en cada uno de sus episodios media hora de terapia con sus diversos pacientes.

Los viernes, Montes acude al consultorio de su supervisora y antigua docente Lucía Aranda (Norma Aleandro), ya que comienza a sufrir una crisis de la mediana edad en relación con su vocación profesional, su madurez, su matrimonio que comienza a desmoronarse, el alejamiento

2 En *Terapia*, serie argentina producida por Dori Media Contenidos, en conjunto con la Tv Pública. Se hicieron 3 temporadas durante los años 2012-2013-2014. La dirección estuvo a cargo de Alejandro Maci. Es protagonizada en su primer temporada por Diego Peretti, Norma Aleandro, Julieta Cardinali, Germán Palacios, Ailín Salas, Dolores Fonzi y Leonardo Sbaraglia. La primera temporada de *En terapia*, consta de 45 capítulos de 30 minutos cada uno.

de sus tres hijos y sus sentimientos hacia la paciente Marina, que empiezan a confundirlo.

Guillermo Montes (Diego Peretti):

El personaje protagónico es un psicoanalista que tiene su consultorio en su casa. La postura corporal es siempre erguida, sólida y va transitando alturas corporales de pie, caminando y sobre todo sentado.

Su ritmo corporal es pausado y seguro. Lo vemos cuando camina por su casa. Cuando permanece sentado durante la sesión de sus pacientes, mantiene una distancia corporal que le permite observar y escuchar al paciente atentamente. Su mirada se mantiene en los ojos del paciente. Su postura corporal es de apertura; se sienta a “escuchar” al paciente desde la composición corporal; los brazos están relajados al costado del cuerpo y sus piernas nunca se cruzan. Sus intervenciones son breves. El vestuario de Guillermo se caracteriza por pantalanes de jean clásico, suéter, camisa en los tonos de los celestes, azules o beige y zapatos oscuros. Reloj plateado. Suele tener lentes recetados en sus manos. Nos connotan formalidad pero también una personalidad sensible. Su corporalidad compone un personaje tranquilo, observador, durante su trabajo.

En su vida privada o en sus sesiones como paciente aunque mantiene, su forma de caminar pausada y segura, sus gestos y ademanes cobran más protagonismo. Su respiración cambia en los momentos de crisis, haciéndose más corta y alta. Su tono de voz mantiene una intensidad media.

Su postura corporal se mantiene a la derecha del cuadro. No sólo en su casa cuando atiende a sus pacientes sino también cuando va a sus sesiones.

Se puede observar que detiene (o inhibe) sus emociones para no interferir en el paciente.

Marina Generis (Julieta Cardinali)

Es una joven de 30 años. Paciente de Guillermo de los días de lunes. Al comienzo de la serie le revela, luego de un año de terapia, que está profundamente enamorada de él.

Marina se presenta en la sesión (primer capítulo), con un vestido ajustado al cuerpo, muy corto. Al principio la vemos sentada en el consultorio, llorando, su rímel oscuro se corre por su rostro. Continuamente

lleva su cabello suelto hacia un costado y hacia el otro. Habla de que pasó mucho frío mientras esperaba su turno. Guillermo le da una manta. Por momentos su corporalidad se empequeñece y hasta observamos cierta inestabilidad de su cuerpo que complementándose con las palabras, los silencios y la mirada de Marina connotan su búsqueda de protección del analista, de atención y complacencia.

En el desarrollo de la sesión, Marina lleva su espalda hacia el sillón en una posición más relajada pero cruzando los brazos. Cubre su cuerpo desde la cintura para abajo con la manta que le ofreció su analista. Baja la mirada mientras relata lo que le sucedió pero al momento de contar “*conocí a un hombre*”, “*casi me acuesto con otro*”, su mirada se planta fija, desafiante sobre los ojos de Guillermo. El resto de su cuerpo relajado pero sus brazos cruzados subrayan su actitud desafiante pero al mismo tiempo nos indican una tensión emocional, hay algo que aún prefiere ocultar. No es casualidad el lugar que ocupa la manta de Guillermo en el cuerpo de Marina.

Hacia el final de la sesión, ella va al baño y se recoge el cabello. Vuelve a sentarse. Pero su cuerpo no se inclina hacia el sillón sino hacia adelante, hacia la dirección de Guillermo. Por momentos se muerde el labio inferior. Hasta que sostiene la mirada y le dice “¿Me vas a decir que no te diste cuenta?”... “Yo estoy enamorada de vos”.

Las palabras que confiesa ya habían sido expresadas por su corporalidad, la dirección de su torso buscando acercarse a Guillermo, el morder su labio inferior, la mirada, el recoger su cabello dejando “visible” su rostro (su identidad), el cubrir con la manta su sexualidad y ahora “descubrirla” para confesar con la palabra sus emociones y sentimientos que ya se habían hecho cuerpo en ella.

Ante esta situación Guillermo la mira serio y baja la cabeza. Mira hacia un costado, se produce un largo silencio connotando desconcierto e incomodidad. Luego, de unos instantes, sostiene “*yo soy tu analista*”, “*no soy una opción real*”... “*ese sentimiento es una opción para escaparte de tu relación con Andrés*” (su pareja)...Nuevamente observamos cómo estas palabras son sinceras desde el analista, ya que durante la sesión, su corporalidad no ha indicado otra intención de él hacia Marina. Al terminar la consulta Marina se levanta y Guillermo la acompaña hasta la salida. Ella abre la puerta y la deja abierta. Quizás esperando que él vaya detrás de ella. Guillermo la ve alejarse y cierra lentamente

la puerta. Queda de espaldas a la cámara por unos segundos. Luego camina en forma pausada hacia el sillón toma la manta y la dobla. Todas sus acciones son pausadas y seguras.

Marina permanece a la izquierda del cuadro y Guillermo a la derecha. Cuando Marina vuelve del baño y que va a confesar sus sentimientos ella aparece a la derecha y él a la izquierda; posición que se mantiene hasta el final del capítulo. La cámara cruza el eje connotando que este personaje “cruzó” un límite con su analista, el querer una relación amorosa con su analista. El psicólogo aunque mantenía una posición de dominio en la terapia ahora, luego de este doble “cruce”, aparece a la izquierda del cuadro connotando que ahora está en una situación incómoda y que a pesar de mantener su conducta como analista, Marina ha logrado al confesarle sus sentimientos, involucrándolo en su conflicto. Aparece ella a la derecha como espacio de dominio porque ha logrado desarrollar su juego. Cuando ella se va del consultorio lo hace por derecha de cuadro. Guillermo recorre el encuadre desde la izquierda a la derecha y queda en el centro del cuadro lo que indicando que retoma a su equilibrio emocional. Lo que se construye desde la corporalidad del actor se complementa con la puesta de cámara.

Es de destacar elementos-signos en la escenografía como el sillón sobre el que se sientan los pacientes. Es un sillón de cuero Chesterfield, de diseño tradicional inglés, color granate de doble cuerpo, connotando espacio para que los pacientes se expresen en sus sentimientos y emociones y problemas que lo afectan. El color rojo intenso, de emociones y situaciones límites, fuertes, de choque, traumáticas, instintivas. En cambio, para el psicoanalista, el sillón individual es de color beige, marcando una posición más neutral y analítica.

Muñecos del destino (García Patricio, 2012) (Serie de 8 capítulos de 26 min)

Ficción tucumana, ganadora del concurso federal organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de planificación de la Televisión digital abierta de Argentina (TDA). Tuvo su estreno en el canal de la Televisión pública en marzo del 2012.

En esta ficción se recrea la vida de una familia de comerciantes sirios libaneses afincados en Tucumán. Existen marcadas referencias al melodrama y a la telenovela.

La historia transcurre en la calle Maipú, en San Miguel de Tucumán, lugar de concentración de la comunidad sirio-libanesa. Naim Masmud es un joven que sueña con volar en parapente, pero debe dirigir el negocio de venta de tela de su familia una vez que su padre, Said Masmud, es asesinado por Lidia, una ex empleada. Naim está comprometido con Layla Ale Alí, una chica que fingió accidentarse para que él no la deje. La vida de Naim cambia cuando conoce a Jessica, una joven que comienza a trabajar en la tienda de los Masmud y pronto se enamorará. Naim debe decidir entre casarse con Layla y dedicarse a dirigir el negocio de su familia o huir con Jessica, el amor de su vida.

Los personajes son marionetas con varillas de metal para dar movimiento a los brazos y suele tener otra varilla para sujetar y direccionar el cuerpo.

Puede ser manejado por una o dos personas, una sujetando la parte del cuerpo y otra controlando el movimiento de los brazos.

Cerca de 40 personajes confeccionados en tela, con ojos fijos, sin boca, prácticamente no poseen pies proporcionales al resto del cuerpo y con varillas visibles al televidente. Lo que marca una clara intención realizativa de dejar al descubierto el artificio y por otro lado subrayar la idea del título “muñecos del destino”, Como la incapacidad de estos personajes de decidir por sí solos un camino propio. Se observa el acento tucumano, giros idiomáticos propios de esta provincia.

No poseen expresiones faciales ni boca. Pero si emiten voz. Una forma de connotar la incapacidad de expresión oral, de pensar y decidir. No tienen voz propia (como en el aparecido, se representa un sector social de los sin voz...) “Otros deciden por ellos”, es una voz impuesta pero que guarda relación con las características psicofísicas del personaje, las cuales se connotan por el físico del rol, la postura corporal, el vestuario, el peinado y el color de la voz (la intensidad, tono y timbre) como así también por el ritmo, los silencios.

En la televisión, se conocen antecedentes del uso de títeres de varilla conocido como *Los Muppets* programa de tv norteamericano (1977), siendo el personaje más famoso “La rana René”. Pero, a diferencia de

Muñecos del destino (García Patricio, 2012), presentan expresión gestual del rostro, boca y se ocultan las varillas.

Para *Muñecos del destino*, se diseñó y realizó más de treinta escenografías con paredes removibles y más de cuarenta muñecos con sus diferentes cambios de ropa.

Las escenografías fueron construidas con un criterio realista que busca combinar las fachadas y exteriores de San Miguel de Tucumán, como las calles del centro, o el cerro San Javier en Yerba Buena y a la vez sus interiores logran mezclarse con los ambientes de las telenovelas clásicas con una representación verosímil aunque irónica de las casas tucumanas, conservando el estilo de cada subcultura local, sobretodo la árabe.³ (Russo J. 2012)

Los diálogos fueron grabados previamente por los actores que les pusieron sus voces a los personajes. Siguiendo esta técnica de doblaje, se les entregan a los actores un story board o al menos un boceto de los personajes que se convertirá en un disparador para la creación del personaje a través de la voz.

El rodaje se realizó posteriormente, sobre una preedición del sonido disparada como referencia.

La labor actoral recae sobre la ductilidad y creatividad para caracterizar los personajes a través de la voz. Además la puesta de cámara y la musicalización intervienen en la construcción de la actuación de estos títeres. Así lo explicó el guionista y director de esta serie, Patricio García (2012)

La musicalización, el trabajo de voces en off, el montaje, el uso de la cámara cumplieron funciones esenciales en el programa: hay momentos en que los muñecos parecen poner cara de intriga, pero es sólo la cámara haciendo un zoom in a sus caras. Por otra parte, el mismo género de la telenovela es así, todo subrayado, sobremusicali-

³ Russo, J (2012) *Muñecos del destino una nueva y novedosa serie en la tv pública*. Escribiendo cine. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/noticia/0005160-muñecos-del-destino-una-nueva-y-novedosa-serie-en-la-tv-publica/>

zado, movimientos de cámara que remarcan cosas.⁴ (Patricio García citado en Respighii, E. 2012)

Crear a través de la voz

La voz posee cualidades sobre las que el actor y la actriz pueden trabajar para componer un personaje.

Las principales cualidades son: la Intensidad, la altura o tono, el ritmo y el timbre. Otros aspectos que puede modelar el actor es la articulación, la entonación y los matices.

La intensidad es el volumen de la producción oral. Es la propiedad que tiene que ver con la mayor o menor amplitud de las ondas sonoras. “En la voz, la intensidad está dada fundamentalmente por la presión aérea que, al variar, dará diferentes matices, desde el muy fuerte hasta el muy débil, dependiendo de la amplitud de las vibraciones sonoras. La intensidad es “energía””. (Neira, 2013, p. 41) La intensidad de la voz abarca desde el grito al susurro.

El actor debe ser capaz de dar a su personaje todos los matices que este necesita, efectos de luz y sombra, de blancos, grises, negros, claroscuros, colores fuertes, suaves, pudiendo manejar esta amplia gama de intensidades sonoras, así como de entonaciones. Esta infinidad de intensidades deben jugarse, amalgamarse, combinarse de manera de realzar las palabras, las pausas, los silencios. (Neira, 2013, p. 37)

Altura o Tono: Es la cualidad verbal y no verbal de la voz, fundamental en la comunicación, ya que con él, además de obtener información de la *altura musical* que puede alcanzar y sus cualidades (agudo, central o grave), nos informa mucho sobre su expresión, sobre las emociones que le acompaña, sobre lo que quiere o intenta expresar. Es evocador e informador. “La altura de los sonidos se clasifica en grave o baja, media y aguda o alta.” (Neira, 2013, p. 42)

⁴ Respighii, E (2012) Titeres en manos de la pasión. Página 12 Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-26262-2012-08-27.html>

Ritmo: es el producto de la velocidad con la que suceden las palabras y la duración de las pausas y silencios. El manejo del ritmo influye directamente en la construcción del sentido en el mensaje.

El timbre: es el sonido peculiar y característico de cada fuente de sonido; lo que nos hace distinguir a una persona por su voz. Es la “huella digital de la voz”, no hay dos iguales. Difícilmente se puede modificar o cambiar, pero si potenciar o mejorar. “El timbre es el carácter especial y propio de los sonidos de cada instrumento musical, incluida la laringe humana.” (Neira, 2013, p. 42)

La articulación: es el movimiento de la boca que modifica la voz. La articulación produce las letras, las sílabas y las palabras. Las vocales y las consonantes se producen por medio de la articulación de los distintos elementos de la boca, garganta, lengua, dientes, labios y paladar.

La entonación y matices: Es la modulación de la voz que acompaña a la secuencia de sonidos del habla y que puede reflejar diferencias de sentido, de intención, de emoción y de origen del hablante (acento).

El tema de las intensidades, así como también el de los tonos, adquiere una importancia radical en cuanto a la posibilidad de matizar. El actor debe ser capaz de dar a su personaje todos los matices que este necesita, efectos de luz y sombra, de blancos, grises, negros, claroscuros, colores fuertes, suaves, pudiendo manejar esta amplia gama de intensidades sonoras, así como de entonaciones. Esta infinidad de intensidades deben jugarse, amalgamarse, combinarse de manera de realzar las palabras, las pausas, los silencios. (Neira, 2013, p. 37)

En esta ficción, cada personaje posee una voz orgánica, es decir la voz del títere resulta verosímil y crea la ilusión de que proviene de ese personaje y no resulta impuesta o artificiosa.

Es importante aclarar, que se parte de las voces grabadas para rodar las escenas con las marionetas. Por esta razón, el marionetista debe captar el ritmo y la melodía de la frase que le permitirán sensorializar lo que se ha interpretado en el audio.

Las voces deben inmiscuirse en las acciones y reacciones y en los sentimientos y emociones que se locutan.

El marionetista al escuchar la voz grabada, se impulsa a dar la organicidad necesaria al personaje, por medio de la postura y puntos de apoyo corporales, sus ademanes, los movimientos de cabeza, brazos, torso y piernas y el ritmo de desplazamiento por el espacio-encuadre.

El títere refleja, en su cuerpo, la dinámica de movimiento del texto.

El marionetista dota de vida a través de esa energía que circula entre él y su títere: su propia sinergia. Conexión entre el cuerpo vivo y el objeto inerte.

En *Muñecos del destino* (García Patricio, 2012), podemos identificar a cada personaje no sólo por el timbre de la voz sino también por la intensidad, el tono y el ritmo del habla. A través de la plasticidad de los aspectos materiales (modulación, pronunciación, etc) constitutivos de la voz se crean los diversos estados emocionales por los que atraviesa el personaje en cada escena.

Los personajes de esta serie presentan los acentos y giros idiomáticos de la provincia de Tucumán. Además se puede reconocer el acento sirio libanés en la familia Masmud.

En el capítulo 1, en la escena donde Naim Masmud debe hacer las entrevistas a las aspirantes a empleada para la tienda, podemos observar la organicidad entre la voz y sus matices con el lenguaje corporal de cada personaje.

En esta escena, Naim entra a la oficina de Said, su padre, quien le ha pedido que se encargue de seleccionar una nueva empleada.

Naim preferiría estar en otro lugar, andar en moto o volar en parapente. Siente la obligación de obedecer los pedidos de su padre, un hombre autoritario y conservador.

El ingreso de este personaje a la oficina es como si fuera “empujado” a desplazarse por ese espacio y sentarse. Es importante señalar que en otras escenas vemos a los personajes, incluso a Naim desplazarse con pequeños saltitos o movimientos pequeños para crear el desplazamiento de la caminata. En esta escena su desplazamiento nos connota la idea de que es un personaje que no es dueño de su destino, es “empujado”, “dirigido” por otra fuerza que no es la propia, que lo lleva a sentarse y tomar el lugar impuesto por el mandato familiar.

Luego, van ingresando las candidatas, una por vez. Podemos observar como en pocos segundos se caracteriza a cada uno de los personajes con la interpretación de la voz apoyado por la acción física, el

vestuario, el peinado y los accesorios. La musicalización y el montaje complementan y enriquecen la actuación.

Naim se encuentra sentado y su cabeza se apoya sobre una mano, su mirada está sobre unos papeles mientras pregunta y escucha a la candidata.

Su voz es de intensidad baja, ritmo lento, que junto al tono crean un matiz que nos transmite su desgano y falta de motivación.

Cuando entra Jessica, una joven de pelo azul, Naim enseguida se siente atraído por ella.

Esta atracción se construye a partir de primeros planos y de plano/contraplano, música romántica, los matices de la voz y las acciones físicas de Naim. Él hace contacto visual con Jessica, inclina su cabeza como signo de observación y embebecamiento. Ella baja un poco la cabeza como signo de vergüenza.

El protagonista la invita a sentarse y le dice que él cerrará la puerta. La intensidad de su voz es más alta, tiene un ritmo más ágil y su modulación genera la idea de que le habla con una sonrisa. Su desplazamiento hasta la puerta ya no es como el que vimos al principio de la escena, sino que se desplaza con pequeños saltitos y se detiene en el trayecto para mirarla y luego cierra la puerta. Hay más contacto visual que en las anteriores candidatas.

Naim cuando vuelve a sentarse, su cuerpo se inclina levemente hacia un costado como contemplándola, luego apoya su cabeza sobre sus dos manos connotando una escucha atenta por parte de él. Permanece en planos medios y primeros planos para reforzar el sentimiento de deslumbramiento y atracción creado desde el cuerpo y la voz.

El habla de estos personajes responde a una fuerza o impulso y la mirada a una intención determinada.

En el rodaje de esta serie, el titiritero se ha encontrado con un audio locutado con una interpretación rica y elaborada y cuando esto sucede abre la posibilidad de encontrar el “leitmotiv” de la escena y tener claros los objetivos y los superobjetivos de su personaje, de la puesta en escena y de la realización.

Lo que brindará la posibilidad de que llegue al espectador un buen nivel de las actuaciones que sumarán a la calidad realizativa audiovisual.

A modo de cierre

Para un actor/actriz existen claras diferencias al componer la corporalidad de un personaje para el teatro, para el cine o la televisión ya que marcan procesos de construcción tallados por el ritmo de producción y el lenguaje de cada medio.

El medio televisivo es un desafío para el actor. En la televisión su corporalidad es fragmentada, editada, elíptica.

Reconocemos que el ritmo vertiginoso de la producción de ficción televisiva muchas veces se convierte en una desventaja para componer personajes complejos, por lo que el recurso de la edición de planos y una banda sonora compuesta de una música empática connotará el momento emocional que transita el personaje prescindiendo muchas veces de un profundo trabajo actoral.

Pero, cuando en una ficción televisiva se propone dar el papel principal a los actores, acercándose a modos de trabajo del teatro o del cine, resultan personajes profundos y complejos como se observan en la serie *En terapia* (Maci Alejandro, 2012).

En las series ficcionales estudiadas podemos señalar que a pesar de que hay un estilo de actuación fusional dominante, se permiten la convivencia de otros estilos para construir otros realismos en la pantalla televisiva federal.

Un aspecto a tener en cuenta en este contexto es lo que señaló el director santafesino Atilio Perín en el marco de las jornadas de La imagen Imaginada 3 (26/10/17) organizadas por el equipo de investigación “*Imágenes y pantallas en la ficción televisiva argentina: territorios imaginables, trayectorias e intercambios*” de la UNVM, Villa María. En esa oportunidad, Perín, realizador de “*Olimpia, camino a la gloria*”, serie ganadora de los concursos de promoción para la Televisión Digital Abierta (TDA) sostuvo que como realizadores regionales se encontraron con el asesoramiento de tutores de vasta experiencia en televisión que pretendían aplicar mecanismos de producción metropolitanos, colonizando la dinámica de realización audiovisual regional al imponer un ritmo y “modo de hacer” a contranatura.

Lo que, en ocasiones, ponía en tensión el proceso creativo del rodaje, tanto para el director, camarógrafos y actores.

Cada comunidad imprime su cosmovisión de tiempo y espacio, sus conflictos, su concepción y mirada sobre la realidad social. Cosmovisión que esculpe un ritmo e intensidad expresiva de los cuerpos actuantes fragmentados en el espacio del lenguaje audiovisual.

En las regiones en el NOA y NEA, principalmente, dónde la cultura está arraigada a lo mitológico se encuentran narrativas que tienen la necesidad de una actuación que se despliega entre la convergencia de un estilo fusional con lo no-fusional, que se amalgama, se funden, para la construcción de verosimilitud a nivel diegético. Es decir, estas intersecciones de estilos de actuación no se presentan como un cruce forzado sino como una necesidad narrativa.

Es el caso de la serie salteña *El aparecido* (Rosa Mariano, 2013) donde convergen estilos de actuación de fusión y de no-fusión⁵. Como se manifiesta en el capítulo final al aparecer el personaje del “cura sin rostro”. Un personaje donde se oculta el familiar, el diablo. Un personaje mitológico de la región salteña. Allí distinguimos un estilo de actuación no-fusional, lo vemos en sus acciones, en la gestualidad y principalmente en su voz que recorre distintas intensidades y ritmos pero siempre teñida de una fuerte tensión agresiva. Su voz y sus variaciones se intercalan con ciertos sonidos que emite connotando la “bestia” o el “diablo” que se esconde en ese cuerpo. El familiar, es el diablo que se ha encarnado en un cura. En esta actuación hay un estilo diferente a la de los otros personajes de la serie pero que funciona orgánicamente con las características del personaje.

En cuanto a *Muñecos del destino* (García Patricio, 2012) se apuesta a crear personajes de tela en un registro de actuación que subraya el artificio pero que funciona desde lo verosímil. La dirección de actores (títeres) y las actuaciones están pensadas principalmente desde el manejo de la voz que connotan los estados de ánimo, los rasgos tanto de carácter como cultural y hasta étnicos. Realizar una ficción de estas características es un desafío para la pantalla televisiva nacional. Además es oportuno señalar que se transmitió por la Tv Pública con

5 Su análisis se encuentra desarrollado en Pussetto, M. E. (2016). «Cuerpos y corporalidades en la pantalla regional». En Siragusa, C. (Compiladora.) *La imagen imaginada...*, (pp. 91-100). Villa María, Argentina. Editorial. ISBN 978-987-1697-99-1. Marzo 2017. Recuperado de https://issuu.com/laimagenimaginada/docs/la_imagen_imaginada_i

una buena respuesta del televidente y que se está realizando una nueva temporada.

De acuerdo a esta exploración podemos decir que existe en las ficciones televisivas un modelo de actuación impuesto por la industria cinematográfica pero que en ocasiones se apuesta a otros estilos de actuación para la construcción de nuevas narrativas.

Las provincias de nuestro país que lograron llevar adelante las diversas producciones audiovisuales, debieron realizar sus propios caminos de búsquedas, exploración y aprendizaje.

Hoy, el desafío es continuar desarrollando contenidos de ficción en otro contexto de política estatal que no favorece la continuidad de una industria que recién empezaba a esbozarse. Un escenario complejo, que sin apoyo del Estado, la producción federal está en jaque.

El proyecto de ley para “*El incentivo, fomento y difusión de la actividad televisiva nacional, contenidos audiovisuales y nuevas plataformas audiovisuales*”, llevado adelante por la multisectorial prometería otra realidad para la ficción federal.

El desarrollo de nuevos centros de producción es necesario para que se fortalezca la industria con contenidos federales y se visibilicen otras historias como expresión de la diversidad cultural.

Bibliografía

- BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz editores.
- BRAUN, Edgard. (1992). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires. Galerna.
- CASAS, Armando, Rivera Miguel Ángel (2004). *Dirección de actores*. México. Ed. Cuadernos de Estudios Cinematográficos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- EINES, Jorge. (2012). *Hacer, Actuar. Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona. Ed. Gedisa.
- GONZÁLEZ, María de los Ángeles. (1999) *Sistemas de representación*. Buenos Aires. UBA.
- LECOR, Jacques. (1990). *El cuerpo poético*. Madrid. Ed. Alba
- NEIRA, Laura (2013) *Teoría y técnica de la voz*. Bs. As. Editorial: Akadia
- SERNA, Assumpta (1999) *El trabajo del actor de cine*. Madrid. Ed. Cátedra S.A
- TARKOVSKI, Andrei. (2005) *Esculpir en el tiempo*. (7º Edición). Madrid. Ed. Rialp, S.A.

Páginas web

- RESPIGHII, E (2012) Títeres en manos de la pasión. *Página 12* Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-26262-2012-08-27.html>
- RUSO, J (2012) *Muñecos del destino una nueva y novedosa serie en la tv pública*. Escribiendo cine. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/noticia/0005160-munecos-del-destino-una-nueva-y-novedosa-serie-en-la-tv-publica/>

Series de televisión

- ÁLVAREZ, V y Villamagna G. (2012). *En terapia* Bs. As. Argentina. Productora. Dori Media Contenidos, y la Tv Pública.
- MIRABELLA, R y García, P. (2012) *Muñecos del destino*. Tucumán. Argentina. Productora Anarcovisión
- ROSA, M (2013) *El aparecido*. Salta. Argentina. Productora: Chulo productora audiovisual.

Estudiar la ópera como performance vocal desde la perspectiva del cantante: una propuesta metodológica

MGTER. MANUELA REYES*
Universidad Nacional de Villa María
manuelareyes85@hotmail.com

*Cantante, docente, investigadora y gestora cultural, es Magister en Humanidades y Ciencias por la Universidad Nacional de Villa María. Desarrolla su carrera artística en el campo de la música no amplificada, en particular como cantante de ópera, a la vez que participa en proyectos de Investigación acreditados dentro del sistema universitario argentino en temáticas referidas al arte, la gestión institucional y la educación. Está a cargo de los espacios curriculares Instrumento Canto I, II, III y IV de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.

Resumen

El presente trabajo explicita las distintas fases del proceso vivido por la autora al momento de diseñar una metodología para su Tesis de Maestría, titulado “*I Capuleti ed I Montecchi* en el sudeste cordobés entre 2007 y 2009: ópera como performance vocal desde la perspectiva del cantante”, una investigación referida al fenómeno mismo del canto en ópera, abordada desde la perspectiva de la propia investigadora/cantante. El aspecto metodológico presenta numerosas características particulares que apuntan a responder a demandas de los teóricos del campo en cuanto a lo performático en el género. Se describen modos

de sistematización de datos de archivo y repertorio y estructura de la investigación para componer desde la vivencia artística un objeto de análisis que participe de los códigos de la academia, y haga posibles abordajes críticos desde otras disciplinas.

Palabras clave: Ópera; Performance Vocal; Investigación

A la hora de definir concretamente los aspectos principales de mi Tesis de Maestría, cuyo tema es una performance operística particular en la cual participé como cantante y gestora cultural, descubrí luego de una revisión bibliográfica preliminar que el punto de contacto entre las vacancias del campo y mis intereses individuales podía ser un estudio de caso en el cual, sin desbordar a campos científicos que me son ajenos, yo pudiera proporcionar a la comunidad académica un material que participe cabalmente de sus códigos (es decir que sea sistemático, fundado, explicitado teórica - metodológica e ideológicamente) y sea a la vez fiel

- a mi anclaje en el terreno de la investigación en artes (no soy antropóloga, ni musicóloga, ni historiadora, ni socióloga, ni filósofa...)
- a mi interés por la música en cuanto acontecimiento en vivo experimentado por unas personas determinadas – corporalidad incluida – en un espacio tiempo determinado, es decir en cuanto performance.

Muy directo en cuanto a las necesidades del campo, el estudioso Clemens Risi afirma en un artículo de 2012

En debates referidos a música contemporánea o instalaciones sonoras este enfoque [el performático] ya es por completo familiar. Pero es todavía en gran medida extraño en debates acerca de música clásica o repertorio operístico tradicional. Aquí, los aspectos performáticos de la realización normalmente no son considerados importantes y son barridos bajo de la alfombra (Risi, 2012: 283 - 284)

El problema metodológico

Una vez recogido el guante de abordar lo performático en ópera, o sea el acontecimiento en sí, surge de inmediato la pregunta metodológica que el mismo Risi plantea “Basándose en la premisa de que la

dimensión performática de la ópera debe ser entendida como el proceso transicional, efímero y recíproco entre cantantes/actores en acción y receptores, este artículo pregunta cómo este proceso puede ser teorizado y analizado” (Risi 2012: 283 - 284)

Intentando responder esa pregunta, ese “cómo”, descubrí que antes incluso de “teorizar y analizar”, tarea que quizás correspondiese a investigadores con otra formación o a equipos interdisciplinarios, era preciso formular concretamente ese proceso en términos compartidos con el resto de la Academia (lenguaje matemático o verbal, básicamente). Siguiendo a Diana Taylor (2011), trabajar con el “archivo”, para definir el continente material de la performance: reunir y sistematizar los datos que son huella tangible de su existencia histórica, quiénes, dónde, con qué recursos económicos etc, desde la perspectiva derivada del recorte temático de un investigador en artes. Por ejemplo, sistematizar cuánto tiempo del total de la performance transcurre en bambalinas para cada performer, las diferencias de proporción entre solistas y coro etc, algo no menor si se apunta a considerar en etapas siguientes lo perceptivo y corporal en la performance vocal. Obvio para los cantantes, fácilmente pasado por alto para un observador externo.

En forma complementaria, y primordialmente, establecer un corpus de “repertorio” (Taylor, 2011: 20 - 21), es decir el conocimiento almacenado en la memoria – también corporal - de los sujetos que participaron de la performance, algo que los artistas investigadores estamos en condiciones privilegiadas de aportar: verter al lenguaje verbal, y en modos aceptables para la Academia, mucha experiencia y conocimiento de los fenómenos y procesos que en la praxis resultan obvios, cotidianos, pero suelen estar ausentes en las miradas científicas, con la consiguiente pérdida de rigor epistemológico.

Siguiendo con el ejemplo anterior, realizar entrevistas y producir relatos de las vivencias propias acerca de los tiempos de espera en bambalinas, materiales escritos y sistematizados en su historicidad (tal cantante tal día a tal hora dijo que la noche de la función en el lugar tal hizo y sintió esto y lo otro). Textos que sirvan como fuente, también orientados en función del recorte temático.

Por supuesto que los materiales escritos resultantes no son lo mismo que la experiencia de la música, el fenómeno del canto, el proceso de crear y vivir una función de ópera. Pero tampoco los estudios

geográficos acerca del Océano Atlántico mojan, ni quemar los trabajos de química referidos a la combustión: es, en todo caso, inherente al modo de conocimiento que llamamos ciencia esta renuncia a algún tipo de plenitud, que es propia de la entrega personal a la experiencia vital, en aras de poner los objetos a disposición de una comunidad de otros.

Manos a la obra

1 – El caso

Comparto una síntesis descriptiva del caso: Una producción de ópera italiana de la cual se realizaron entre 2007 y 2009 cinco funciones en cuatro ciudades del sudeste cordobés: Villa María, Las Varillas, General Deheza y La Carlota. Se trata de una versión de *I Capuleti ed I Montecchi* (Capuletos y Montescos) de Vincenzo Bellini (1801 – 1835), título firmemente anclado en el canon europeo, con presencia ininterrumpida en las temporadas de los principales teatros y compañías dedicados al género desde su estreno en Venecia en 1830. En la producción de referencia, en la cual canté el papel principal y participé como gestora cultural, la ópera se presentó completa en forma tradicional, es decir interpretada sin amplificación eléctrica de las voces ni de los instrumentos, en su lengua original (italiano), con puesta en escena, solistas, coro y pequeño conjunto instrumental, y sobretitulado en castellano. Fue la primera función de ópera en 40 años en Villa María, y la primera absolutamente con participación de artistas locales. En las otras tres localidades fue la primera ópera completa de la historia.

La ópera en cuanto género performático en vivo apareció por primera vez en comunidades sin ninguna tradición operística, ante un público cuya sensibilidad estaba totalmente formada en el cultivo de géneros mediatizados. A lo largo de las cinco presentaciones participaron setenta artistas vocales, once solistas y cincuenta y nueve coreutas, muchos de ellos oriundos de la propia región y cantando ópera por primera vez.

2 – Recortes

Ante la diversidad de posibilidades de investigación que el caso admitía, decidí realizar el siguiente recorte temático, lo más ceñido posible a mi propio campo artístico : hacer foco en el fenómeno del canto

operístico sin amplificación eléctrica en el contexto cultural contemporáneo, indagando acerca del proceso de encuentro de los sujetos cantantes con esta forma específica de arte musical teatral y teniendo en cuenta, de modo secundario, la recepción que esta tuvo por parte de las comunidades en general. Es decir, un fenómeno y un proceso.

Acoté más el tema adoptando la perspectiva del cantante, mediante un abordaje teórico basado directamente en la performance artística para enfocar desde dentro aspectos del canto que son distintivos del género.

El objeto principal de estudio quedó reducido entonces a la performance vocal operística tal como sucedió en esas presentaciones concretas de *I Capuleti ed I Montecchi*, considerada desde la perspectiva de los propios sujetos cantantes, apelando al marco teórico y los recursos metodológicos de los estudios de performance.

3 – Método

Me referiré aquí a lo metodológico en su dimensión más estructural, cuál fue el camino para, a partir de mi experiencia del caso, diseñar y construir un estudio de caso, que tiene intención de ser a su vez una fuente para “teorizar y analizar” lo performático en ópera, “el proceso transicional, efímero y recíproco entre cantantes/actores en acción y receptores” (Risi, 2012: 283 - 284)

I - Para empezar, realicé una sistematización conceptual. Dedicé un capítulo de 50 páginas a la construcción del concepto de Performance Vocal Operística sin amplificación eléctrica para explicitar el recorte temático y la perspectiva resultante.

II - A continuación, más cercano al trabajo de archivo, realicé un Análisis MACRO del caso adaptando al género ópera modelos propuestos por Richard Schechner para el teatro de prosa, siempre en la perspectiva derivada de mi recorte temático (es decir, no me ocupé de la iluminación, el maquillaje, el vestuario, las coreografías de las partes danzadas, la instrumentación de la orquesta, etc). Resultó en una recolección y sistematización exhaustiva de muchos datos, 124 páginas de la Tesis organizadas en cuatro capítulos

III - Como tercer elemento importante realicé un análisis MICRO de la experiencia misma del canto, más cercano al trabajo con el “repertorio” (Taylor, 2011: 20 - 21) recortando tres secciones de la ópera que son representativas del total. Un capítulo de 36 páginas. Para esto elaboré un

modelo propio a partir de preguntas muy específicas de la estudiosa de las teorías de la performatividad Michelle Duncan, en un artículo ya clásico de 2004 “El escándalo operístico del cuerpo cantante: voz, presencia, performatividad”. El análisis no responde las preguntas, pero constituye en sí mismo un material que podría servir de base para que estudiosos de ese u otros campos intenten hacerlo. “[...] Felman está en lo cierto al denominar al cuerpo ‘instrumento’ del habla, pero ¿cuál es la agencia de la voz como parte de ese instrumento?”

Vertí en mi relato y en las entrevistas de modo explícito todo lo referente al plano emocional de la performance en su dimensión más teatral, tanto del performer como del personaje, tal como los cantantes de ópera lo trabajamos habitualmente Busqué y encontré en estudios médicos y de ciencias cognitivas referidos a lo vocal el concepto de “perfil acústico emocional”, que me permitió fundar científicamente mis referencias a este aspecto del tema en el análisis.

Cuáles son los efectos de la voz, como contenidos dentro u opuestos a los efectos de la categoría genérica ‘cuerpo’, y cómo son mensurables esos efectos? De qué manera, por ejemplo, son tono, altura y entonación a su propio modo ‘escandalosos’?

Realicé una descripción minuciosa de las fricciones entre lenguajes contenidas en el propio *texto* y cómo aparecen en la performance estudiada, sistematizada como relaciones entre los planos: palabra – lenguaje musical – vocalidad – corporalidad dramaturgica “Cómo actúa la voz performativamente, además de ser el (silencioso) vehículo de la expresión [utterance]? Como cualquiera que haya alguna vez escuchado ópera sabe, la voz cantada tiene momentos en los que despedaza el lenguaje.”

Ya que encontré en los estudios teóricos un interés muy marcado en esto que los cantantes de ópera trabajamos desde la primera clase de nuestras vidas (qué tan inteligible debe ser el texto en un momento dado, cómo se administra la tensión inteligibilidad-cualidades del sonido vocal), realicé una identificación y descripción minuciosa de pasajes puntuales.

Epílogo

Con la tesis en etapa de imprenta, sólo resta dar circulación al trabajo y poner a prueba su utilidad para la comunidad científica. Como artista docente que integra un Instituto Académico - Pedagógico de Ciencias Humanas en una joven Universidad Pública, siento la responsabilidad de contribuir a que la articulación arte – ciencia a la cual he sido convocada por la sociedad que me contiene, y que está en proceso de construirse y afianzarse, no implique un ejercicio de taxidermia de mi arte ni una actitud de falta de respeto adolescente a un espacio de larguísima tradición como el científico, al cual somos, por así decir, recién llegados. Encuentro que lo metodológico, el “cómo” de la Investigación en Artes, es un elemento central para que la articulación arte – ciencia sea una entidad realmente viva, que vaya creciendo con madurez y respeto mutuos.

Bibliografía

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York. Routledge. 2008 “Ontology vs. History: Making Distinctions between the Live and the Mediatized”. En *Actas. 3rd Annual Performance Studies Conference*. Atlanta. [S/E].1997. [S/p]
- DE NORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge. Cambridge University Press. 2000
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Paidós. Barcelona. 2008.
- DUNCAN, Michelle. “The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity”. En *Cambridge Opera Journal*. Vol. 16. No. 3. Cambridge, Ma. Cambridge University Press. 2004. p. 283-306
- FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires. Paidós. 2004. *La música del siglo XX*. Buenos Aires. Paidós. 1998.
- FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1996.
- KAWULICH, Barbara B. “La observación participante como método de recolección de datos”. En *Forum: Qualitative Social Research*. Volumen 6. No. 2. Art. 43. [S/D] Mayo 2005.
- MERLEAU – PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Madrid. Planeta. 1994.
- REYES, Manuela. *I Capuleti ed i Montecchi en el sudeste cordobés entre 2007 y 2009: ópera como performance vocal desde la perspectiva del cantante*. Tesis de Maestría en Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional de Villa María. Villa María: El Mensú Ediciones, 2015. (en imprenta)
- REYES, Manuela. “Personalidad y subjetividad artística en el cantante que aprende”. En ABALLAY, Silvia Irene et al (Compiladora). *Confluencia de saberes Villa María*. Eduvim. 2015.
- RISI, Clemens. “Opera in Performance—In Search of New Analytical Approaches”. En *The Opera Quarterly*. Vol. 27, No. 2–3. Oxford. Oxford University Press. 2012. p 283–295
- SCHECHNER, Richard. *Over, Under, and Around: Essays in Performance and Culture*. [S/L]. Seagull Books. 2004.

- Performance Studies: An Introduction*. New York. Routledge. 2002.
- Performance Theory*. New York. Routledge. 2002.
- Performance*. Buenos Aires. Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires. 2000.
- Environmental Theater*, New York, Applause, 1994.
- The Future of Ritual: writings on culture and performance*, New York Routledge, 1995.
- Between Theater and Anthropology*. [S/L]. University of Pennsylvania Press, 1985.
- TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham. Duke University Press. 2003.
- THIONG'O, Ngũgĩ Wa. "Notes towards a Performance Theory of Orature". En *Performance Research*, Volume 12, Issue 3. [S/D] September 2007. p 4 – 7

Punctum en la investigación: visualidad háptica y animación por encargo

DRA. CRISTINA SIRAGUSA *
 Universidad Nacional de Villa María
 siragusasociologia@yahoo.com.ar

* Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Villa María cuyos trabajos se orientan al campo de las metodologías de la investigación audiovisual, la ficción seriada y la animación argentina. Es Doctora en Semiótica (UNC) y Magister en Ciencias Sociales (UNC)

Resumen.

La delimitación del corpus de la investigación, y en contra de su apariencia de simplicidad, presupone un complejo proceso de recortes y aproximaciones inserto en un movimiento general de *apertura / clausura*. Recortes que implican identificar y escoger fragmentos del mundo discursivo, que se consideran relevantes para aumentar la confianza en la interpretación de los procesos de sentido, enclavados en particulares situaciones socio-culturales. *Aproximaciones* que llevan a ajustar los criterios de acercamiento a la materialidad discursiva de la animación argentina por encargo, entendida como una construcción en la que se exhiben marcas que revelan las huellas de un proceso técnico-artístico y simbólico-comercial con rasgos heterogéneos.

Parafraseando a Magariños (2005) el analista podría interrogarse inicialmente, para construir su corpus, acerca de qué conjuntos de textos de una misma característica semiótica construyen el significado que un sector social específicamente identificable atribuye en un momento determinado a un fenómeno concreto. Para cuya respuesta, y atendiendo al planteo de problemas y objetivos, se delimitaron entre otros a los fines de esta presentación unos textos que comparten como similitudes el tipo de técnica de animación (stop motion) y que fueron desarrollados por dos productoras argentinas (Can Can Club – Buenos Aires; El Birque – Córdoba) especializadas en dicha práctica y con antecedentes en el campo de la animación artístico-independiente.

Palabras clave: Animación; Visualidad; Corpus; Cultura Háptica.

Introducción

El campo de la *publicidad* (como una de las formas de la comunicación mediática) y la animación (como lenguaje) se han vinculado históricamente instituyendo una zona de convergencia de experiencias profesionales y prácticas expresivas heterogéneas. En ese cruce, además, se puede incluir a la animación con la producción de video-clips, estos últimos considerados modalidades audiovisuales que remiten a la difusión de material discográfico con impacto en el dispositivo televisivo y de la industria musical¹. La exploración estética en los spots audiovisuales y en los videoclips ha posibilitado la concreción de plurales manifestaciones; en particular se han considerado para el análisis un conjunto de trabajos de dos productoras de animación especializadas en stop motion: Can Can Club (CABA) y El Birque (Unquillo – Córdoba). Es importante destacar que esta presentación se inscribe en los resultados alcanzados en el marco del proyecto PICT-UNVM (2016-2017)

1 “Institucionalizado gracias a MTV, el video musical ha sido la más radical y al mismo tiempo financieramente rentable de las innovaciones de la historia de la televisión. Su aparición desde la interconexión de cultura pop, historia del arte y economía del marketing es la encarnación del discurso postmoderno tras la muerte de la vanguardia o su versión más populista. Incorporando elementos del video experimental, el videoarte y la animación dentro de un formato comercialmente viable, el videoclip ha hecho fácilmente más por popularizar y promocionar experimentos con visualización y narratividad que todos los esfuerzos previos que combinaron arte y medios de comunicación” (Sedeño, 2007).

titulado *La forma audiovisual animada: lenguaje, industria, arte*. Como parte de los objetivos del estudio se propuso distinguir y comparar las experiencias de creación animada en una serie de productoras especializadas contemplando los distintos momentos del proceso de producción y exhibición, al tiempo que se buscaba reconocer las poéticas que se desplegaron. Una de las dimensiones de análisis para abordar las experiencias de distintas productoras de animación respondía al *qué se produce* lo cual implicaba considerar, hacia el interior de cada una de ellas, las técnicas de animación empleadas y los aspectos narrativos y expresivos que se desplegaron bajo la asunción de que siempre el arte “involucra algún grado del hacer” por lo que “la aplicación de unas técnicas particulares le es indisociable” (Kozak, 2011:55).

Otra cuestión que pareció oportuno enfocar en la revisión de los casos estuvo ligada a la inclusión del trabajo comercial. Empíricamente es observable que en la manera de producir en nuestro país, en consonancia con una tendencia reconocible a nivel latinoamericano, irrumpen exploraciones formales no sólo en el mundo de las obras identificables como de *animación de autor* sino también en la industria de la *animación por encargo*. Este trabajo indaga concretamente sobre spots y videoclips pertenecientes a esta última alternativa, seleccionando dos productoras legitimadas (en el campo de la animación argentina) que se han destacado por sus trabajos en base al stop motion.

El stop motion, o animación corpórea como la define Sáenz Valiente (2006), se destaca en particular por cierta recurrencia en su elección a diversos proyectos gestados por animadores-artistas que poseen *distinción* (Bourdieu, 1997) y *legitimación* en Argentina. Esta modalidad pertenece taxonómicamente al conjunto de técnicas de animación con dispositivo cinematográfico², y en particular aquella con “imagen resultante de tipo fotográfica/fotorealista”; además el proceso de producción tiene más similitudes con el cine de acción en vivo dado que implica una puesta en escena en la que se requiere la aplicación de criterios ligados a iluminación, dirección de arte, entre otros. En términos generales, como parte del artificio del dispositivo, se destacan

2 González diferencia tres alternativas: a) Técnicas directas pre-cinematográficas; b) Técnicas directas con dispositivo cinematográfico únicamente en la reproducción; c) Técnicas de animación con dispositivo cinematográfico.

rasgos como su carácter artesanal y la no fluidez de la generación del movimiento.

Por otro lado, en las prácticas creativas de ambas productoras (Can-Can y El Birque) se observa un tipo de expresividad que podría encuadrarse dentro un tipo de modalidad escópica que se asienta en imágenes visual-táctiles propias de lo que algunos autores denominan *visualidad háptica*. Cabe preguntarse, entonces, si la especificidad del tipo de material que distingue a los objetos sujetos a manipulación, combinado al uso de una técnica de animación con dispositivo cinematográfico [imagen fotorrealista], facilitarían el despliegue de una visualidad multisensorial. La *visualidad háptica* busca explorar y experimentar el cine como encarnación física de la cultura, trastocando al ojo como dispositivo lo cual transforma la relación corporal entre el espectador y la imagen de video.

La percepción háptica se define generalmente como la combinación de funciones táctiles, cinestésicas y propioceptivas, la forma en que experimentamos el contacto tanto en la superficie como dentro de nuestros cuerpos. En la visualidad háptica, los ojos mismos funcionan como órganos del tacto. La visualidad háptica, término que contrasta con la visualidad óptica, se basa en otras formas de experiencia sensorial, principalmente táctiles y cinestésicos. Debido a que la visualidad háptica se basa en otros sentidos, el cuerpo del espectador está más claramente involucrado en el proceso de ver que en el caso de la visualidad óptica. La diferencia entre la visualidad háptica y la óptica es una cuestión de grado, sin embargo. En la mayoría de los procesos de ver ambas están involucradas, en un movimiento dialéctico de lejos a cerca, de solamente visual a multisensorial. El tacto es un sentido situado en la superficie del cuerpo: pensar en el cine como háptico es sólo un paso hacia la consideración de las formas en que el cine apela al cuerpo como un todo” (Marks, 1998:332 – Traducción propia)

Para Marks, esa vinculación entre el espectador y la pantalla tiene implicancias eróticas en un doble nivel: uno que está ligado al quiebre de la *ilusión de representación de lo real* en función de orientar (o empujar metafóricamente y literalmente) la mirada del espectador hacia la superficie

de la imagen; otro que alude a esa capacidad de habilitar una percepción encarnada donde “el espectador responde al video como a otro cuerpo, y a la pantalla como a otra piel” (1998:333).

Resulta interesante, en ese marco, reconocer analíticamente algunos casos para avanzar en la comprensión del fenómeno en su manifestación local. En ese sentido, la cualidad fundante, en términos de Magariños (2005), del haz de textos escogidos para la conformación del corpus es aquél que permite la explicación del “significado problemático de un fenómeno al que estos textos se refieren”.

A modo exploratorio, se ha seleccionado un conjunto en el que se advierten configuraciones que instauran otra experiencia *espectatorial* y *sensorial*, la cual podría ubicarse como ejemplos de visualidad háptica (aquella que trastoca el ojo como dispositivo). La operación a partir de la cual esos casos emergieron en la indagación recuerda a la noción de *punctum* (Barthes) porque refiere a ese “detalle” en la imagen (metáfora del objeto de estudio en este caso) que hiere e incomoda al analista al punto de conmoverlo y atraerlo hacia una “lectura corta y activa, recogida como una fiera” (2006:87).

En el caso específico de la animación por encargo que se ha escogido para el análisis, se conjetura que las singularidades [en tanto rasgos ligados a la materialidad] de los tipos de objetos seleccionados y manipulados, junto con el empleo de técnicas de animación con dispositivo cinematográfico [imagen fotorrealista] suministran unas condiciones de posibilidad para el despliegue de una visualidad multisensorial que afectaría modalidades espectatoriales.

Artificios: rasgos de la cultura háptica en la animación por encargo

El estudio cordobés *El Birque Animaciones* ha desarrollado dos proyectos de relevancia en el campo de la promoción discográfica, nos referimos a *Doña Ubenza* (2015) y a *Caníbal* (2016), en los que convergen una búsqueda expresiva basada en la textura visual y una musicalidad vinculada a figuras femeninas con proyección y reconocimiento en el campo artístico (Mariana Carrizo e ile – Ileana Cabra, respectivamente). Ambas son obras artísticas en formato de video-clip en las que se evidencia la preeminencia de un *efecto artesanal* que acompaña la narrativa, es importante destacar que el stop motion es una técnica que

asume y exhibe el propio acto-de-creación artesanal evidenciando sus operaciones de composición plástica.

En el campo artístico se acepta que la elección de una técnica implica una toma de posición (explícita en diferentes grados) en cuanto a las inscripciones estéticas (búsquedas experimentales, innovación), orientaciones ético-políticas, formación, accesibilidad tecnológica, entre otras. Lo que destaca en todos los casos aquí mencionados es que también en el terreno del trabajo por encargo, es decir con una voluntad comercial, se despliegan procedimientos estéticos que contribuyen a fortalecer la expansión de una visualidad háptica.

Doña Ubenza (3.29 minutos) expone un trabajo de tipo envolvente a partir de la animación con muñecos confeccionados con materiales que destacan por su textura, especialmente en el uso del algodón, lana, vellón y fieltro. Los muñecos (de estilo figurativo) y los fondos interpelan al ojo (como dispositivo) a partir de la exploración de las texturas del material textil empleado lo que permite construir una perspectiva atmosférica con recursos no habituales debido a la dificultad que implica la manipulación de elementos que contienen pelaje (Figura N°1). La artificialidad

del constructo pone en evidencia el dispositivo, pero, al mismo tiempo, el *m a t e r i a l* sostiene el *artificio* habilitando la exploración



Figura n° 1

y la experimentación con las imágenes: las montañas se mueven, laten, están vivas, con la mujer en comunión con el ambiente. Por otro lado, el personaje (Ubenza) es tejedora por lo que la elección de materiales que remiten a esa tarea como base plástica para la elaboración de fondos y figuras no resulta indiferente, por lo contrario, fortalecen la dimensión comunicativa de la pieza audiovisual en la que se configura

a la mujer puneña, ancestral, que desarrolla oficios ligados al hilado, el tejido, como los más destacados.

En *Canibal* (4.21 minutos) convergen imágenes de acción real e imágenes animadas a partir de la pixilación lo cual implica el empleo de una técnica en la que la manipulación se ejerce sobre el cuerpo humano concebido como

objeto, *lo humano* se transforma en una suerte de “marioneta” (Figura N°2). Este ejercicio, de enorme exigencia para el actor/la actriz por el tiempo y esfuerzo físico que requiere la duración del registro de las tomas, permite



Figura n° 2

quebrar la ilusión referencial en función del trabajo cuadro a cuadro del lenguaje animado. En este videoclip se expande la sexualidad femenina desde el erotismo: la experiencia del cuerpo irrumpe exponiendo el [propio] cuerpo devorado. Las imágenes de los objetos (frutas, verduras, alhajas, entre otros) que transfiguran a partir de operaciones de metamorfosis, como las más destacadas, se conciben desde el artificio que las hacen posibles ubicando la “mirada” en la aprehensión de las formas. De este modo el ojo recorre el movimiento surrealista de las imágenes a partir del cual la materia transmuta ofreciendo texturas detalladas, especialmente de los alimentos, en una canción que refiere al acto de auto-comer(se) desplazando un imaginario del canibalismo como acto primitivo y violento contra Otro hacia un modo de volverse hacia sí misma para re-inventarse. Se observa una puesta en escena que recuerda al universo iconográfico de Frida Kahlo, en el que se establece desde un movimiento envolvente a elementos como las frutas, las verduras, las nueces, entre otras.

El *Birque Animaciones*, en sus orígenes, fue una productora caracterizada por abordar, desde una visión humanista, la relación entre el hombre y la naturaleza (en cortometrajes como *La Ollera* o *El Birque*,

la génesis), remitiendo a corporalidades que se vuelven “mágicas” en su capacidad de instituir (artesanalmente) vida a partir de la música o del fuego (Siragusa, 2015). Su trayectoria, posteriormente, fue afianzándose con el manejo de distintas técnicas de animación para distintos medios y públicos, sin embargo ese gesto de recuperación de rasgos expresivos identitarios de Latinoamérica se encuentran vigentes hallándose explícitamente destacados en los videos-clips analizados.

Por otro lado, la productora de animación *Can Can Club* (especializada en la técnica de stop motion en Argentina) ha participado en dos producciones que, desde su concepción, han implicado instituir al objeto/alimento como objeto-sujeto-a/de-la animación: *Bowl of Sunshine* (Tronco para Kellogg's, 2014) y *Creación / Elementos* (JPZtudio para Tecnópolis, 2011). Ambos casos han representado una búsqueda por generar una interpelación sensorio-espectatorial en el destinatario de estas piezas de comunicación articulando en su devenir imágenes gestadas por la animación de partículas sólidas, de elementos fluidos, entre otras variantes.

El spot *Bowl of Sunshine* (2014) es un trabajo realizado por la productora Tronco³ para Kellogg's (anunciante) y Leo Burnett London (agencia de publicidad). Tronco, responsable del proyecto, es una organización especializada en *mixed media*, es decir en el desarrollo de una audiovisualidad (anuncios comerciales, series web, cortos y largometrajes) que se destaca por su orientación hacia la experimentación formal lo cual es posible por la puesta en ejecución de procesos técnicos – artísticos que abordan la acción en vivo y la animación (desde el stop motion hasta el 3D HD) de manera libre y creativa. El anuncio de 30 segundos de duración exhibe, desde un estilo bucólico, un espacio rural: el mensaje destaca el carácter “natural” de la materia prima que se cultiva y cosecha, subrayando este aspecto desde el diseño sonoro a partir de una música alegre con remisión al folk/country (Figura N°3). *Bowl of Sunshine* subraya la fragilidad del material animado dado que las figuras, tanto de los granjeros como de los animales (el gallo, las aves,

3 El cliente de este publicidad fue Kellogg's, y se realizó para la agencia Leo Burnett (Londres) y para la productora Tronco. Ben Steiger Levine fue el director del anuncio y la animación fue desarrollada por Mab & Becho de Can Can Club. La productora Tronco tiene sede en Buenos Aires y es representada por 1stAveMachine para mercados internacionales (Estados Unidos, Reino Unido y Canadá); fue fundada en 2014 resultando de la fusión de *Punga* y *Gazz* (estudios de animación de Argentina).

el perro, entre otros), fueron elaboradas con distintos tipos de cereales que caracterizan a la marca: hojuelas de maíz de los *Corn Flakes*, granos de arroz inflado de Choco Krispis y trigo. Una fragilidad vinculada al acto



Figura n° 3

de manipulación de unos materiales (cereales) de alto grado inestabilidad con un importante riesgo de quiebre. De ese modo, la pieza publicitaria exhibe diversas texturas de manera ostensible por el empleo, también, de componentes líquidos (ríos generados con fluidos) y un clean-up vinculado a las características de la maqueta.

Elementos / Creación (2011) es una animación por encargo⁴ en la que se alude a la relación entre la naturaleza y las tecnologías proponiendo un modo narrativo que utiliza elementos de comida (semillas, golosinas, anclado en la comida. Esta pieza es parte de una serie de cinco spots; en este caso se recorre la historia de los inventos del hombre utilizando objetos alimentarios como forma expresiva (Figura N°4). Galletas, nueces, semillas, frutas, verduras, se



Figura n° 4

4 El spot realizado en stop motion fue una producción desarrollada entre Can Can Club y JPZtudio para la feria Tecnópolis, a través del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

sucedan en pantalla exhibidas desde el detalle, con una exuberancia de la presentación mimética que resulta táctil de tal modo que se “pone en duda la ilusión del cine de representar la realidad al empujar la mirada del espectador hacia la superficie de la imagen” (Marks, 1998:333 – Traducción propia). Texturas y protuberancias, sensaciones de “lo duro”, “lo suave”, “lo húmedo”, entre otras, son capaces de ser presentadas ante-el-ojo “como si” lo fuera tocara.

Notas (a modo de cierre)

Este recorrido permite contemplar el espacio de frontera en el que las imágenes animadas hacen posible la construcción de experiencias de sentido de manera compleja incluso, aún, en casos ligados a la animación por encargo. Estas prácticas se inscriben en un complejo sistema que hace posible la experimentación con los materiales y la construcción de formas animadas de amplia aceptación popular. Dentro de los casos abordados se encuentran dos videos-clips que constituyen piezas propias de las industrias culturales pero que, al mismo tiempo, responden a requerimientos de innovación y creatividad expresiva.

En el campo de la animación es difícil lograr una separación absoluta, al menos en nuestro país, entre producción artística y producción comercial (o lo que se suele llamar animación por encargo) por cuestiones ligadas al modo de desarrollo y a la sustentabilidad del trabajo creativo. Sin embargo las experiencias contempladas permiten observar las zonas de cruce en las que se expanden modos de hacer artísticos que aportan y enriquecen la percepción y la sensibilidad del público.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (2006). *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas*. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Editorial Anagrama.
- GONZÁLEZ, A. (2013). La invisible indefinición de animación. En González Alejandro y Siragusa Cristina (ed.) *Poéticas de la Animación Argentina 1960-2010 Córdoba, Rosario y Buenos Aires*. Córdoba: Editorial La Barbarie.
- KOZAK, C. (2011). Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento. En *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.
- SÁENZ Valiente, R. (2006). *Arte y técnica de la animación. Clásica, corpórea, computada, para juegos o interactiva*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.
- MARKS, L. (1998). Video haptics and erotics. *Screen* 39:4; Winter 1998.
- MAGARIÑOS de Moretin, J. (2005). *Sobre el corpus*. Mimeo.
- SEDEÑO, A. (2007). El videoclip como mercanarrativa. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 16; 2007.
- SIRAGUSA, C. (1999). Poéticas en stop motion: una lectura de los dispositivos estético-narrativos de la animación argentina contemporánea. En Cristina Siragusa y Alejandro González (comp.) *Memorias del I Ateneo Internacional de Investigadores de la Red Latinoamericana de Estudios de Animación Sur a Sur*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

Candombe Mediterráneo Composiciones basadas en el género del Candombe Canción

LIC. MARCELO MANUEL SUÁREZ
Universidad Nacional de Villa María
marcelo.suarez81@gmail.com

*Percusionista, cantante y director. Licenciado en Composición Musical con Orientación en Música Popular (UNVM, 2013). Docente de la cátedra Percusión Latinoamericana ISFD, en el Conservatorio Superior de Música *Gilardo Gilardi*, Bell Ville. Profesor Auxiliar de *Formación Instrumental III y IV* en el Profesorado de Música del IFDC, Villa Mercedes, San Luis. Director musical de la banda de vientos *Agrupación Filomusical Félix Frutos*, Gral. Deheza y percusionista del grupo vocal Yacumenza.

Resumen

En este artículo se exponen los procedimientos llevados a cabo para la composición de las obras musicales comprendidas en el Trabajo Final de Grado “Candombe Mediterráneo. Composiciones basadas en el género del Candombe Canción”, de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María.

El objetivo del mencionado TFG fue generar una propuesta musical que refleje el carácter visceral del candombe fuera de su territorio de origen y a la vez resignificar su esencia rítmica como espacio de ejecución colectiva y de introspección individual.

Esto es, a través de las propias composiciones representar dos aspectos opuestos pero complementarios del candombe: por un lado la visceralidad presente en la ejecución de los tambores y por otro lado, la introspección, la reflexión y la indagación interior a través de las letras. El resultado se plasmó en siete canciones materializadas en formato de CD, que son un punto de encuentro entre lo visceral y lo introspectivo. Se conjugan por un lado los sentimientos del africano que fue forzado a la esclavitud, desarraigado de su tierra, su cultura y sus costumbres, y por otro lado las poesías, que reflejan el deseo de una evolución interior, proponiendo la indagación sobre uno mismo como proceso necesario para la superación personal.

Palabras clave: Candombe; Canción; Tambores; Uruguay; Afro

Introducción

El presente artículo aborda el proceso de investigación llevado a cabo para la concreción del Trabajo Final de Grado titulado *Candombe Mediterráneo. Composiciones basadas en el género del Candombe Canción* (2013), correspondiente a la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular, de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM).

Candombe Mediterráneo tuvo como objetivos el generar una propuesta musical que reflejara el carácter visceral del candombe fuera de su territorio de origen (Montevideo, Uruguay), a la vez que resignificar su esencia rítmica como espacio de ejecución colectiva y de introspección individual.

Con estos objetivos se buscó plasmar dos aspectos opuestos pero complementarios del candombe: por un lado, la visceralidad presente en la ejecución de los tambores y por otro lado, la introspección, la reflexión y la indagación interior a través de las letras que formaron parte del producto final.

Las motivaciones que guiaron el desarrollo de dicha propuesta encuentran su anclaje en la formación del autor del trabajo como percusionista, en el estudio de diferentes ritmos y sus instrumentos típicos, la participación en diferentes agrupaciones musicales de música argentina y latinoamericana y en experiencias personales vinculadas a

la escucha de diferentes artistas uruguayos durante la niñez y la adolescencia principalmente.

La metodología aplicada para el desarrollo del TFG contempló la recopilación de materiales y documentos diversos sobre la temática, el contacto e intercambio con dos percusionistas expertos en modalidad presencial y el contacto directo con el fenómeno candombe, a partir de la realización de una estancia académica en la ciudad de Montevideo.

Luego de un proceso de clasificación, análisis y estudio de la información obtenida se establecieron parámetros y características del candombe que luego se vertieron en la música compuesta en pos de los objetivos planteados previamente. De esta manera se asociaron los conceptos visceralidad e introspección a los diferentes estilos de candombe y a determinados parámetros musicales como intensidad, tempo, estructuras armónicas, timbre, entre otros.

Para las letras de las canciones se recurrió a poesías previamente escritas por Romina Álvarez y otras escritas por el compositor. Algunas de las mencionadas debieron ser modificadas al momento de la musicalización por cuestiones referidas a la métrica y al fraseo melódico.

Como resultado se compusieron siete canciones originales, que luego se grabaron, mezclaron y masterizaron para materializarse en formato de CD.

En este artículo se presentan las canciones “Indeleble” y “Ensueño”, que reflejan visceralidad e introspección respectivamente como ejemplos de candombe canción.

Objetivos

La propuesta de Candombe Mediterráneo planteó dos objetivos:

- generar una propuesta musical que refleje el carácter visceral del candombe fuera de su territorio de origen,
- resignificar la esencia rítmica del candombe como espacio de ejecución colectiva y de introspección individual.

Para esta presentación, se recuperan los aspectos relativos a los conceptos *visceralidad e introspección*, dado que el foco del TFG está orientado a la conjugación de ambos en una propuesta musical basada en el ritmo del candombe, pero generada desde alguien ajeno al contexto social y geográfico del mismo.

Marco teórico

Desde el punto de vista teórico, el desarrollo de este trabajo de investigación se fundamentó en el concepto de candombe canción. Puesto que en él confluyen los conceptos de *candombe*, con su impronta rítmica, y de *canción*, con su estructura literaria, se detallan a continuación algunas características de este ritmo tanto en lo organológico como en sus implicaciones territoriales y sociales.

1. Candombe

Por *candombe* se entiende a un conjunto de prácticas musicales surgidas del proceso de transculturación (Picún, 2006: p. 1), que se sustenta en supervivencias del acervo ancestral africano a través del sincretismo entre las religiones bantú y católica (Carámbula, 2005: p. 13) y que se desarrolló a través del culto a las divinidades que desarrollaban los esclavos africanos en fiestas profanas y procesiones (Ferreira, 2001: p. 24).

Desde el punto de vista musical, se interpreta ejecutando el tamboril: “un tambor abarrilado unimembranófono liviano, abierto en el extremo opuesto al parche: es de fabricación artesanal a partir de duelas de madera” (Ferreira, 2001: p. 63), que se clasifica en *chico*, *repique* y *piano*, de menor a mayor tamaño y de registro agudo al grave respectivamente. Son interpretados con palo y mano por un percusionista cada uno y la formación mínima requerida es de uno de cada clase, conformando así una *cuerda de candombe*, que en su versión completa incluye un chico, un repique y un piano (Carámbula, 2005: p. 131). Cada tambor cumple un rol específico dentro del ritmo: el chico repite el mismo patrón rítmico invariablemente haciendo las veces de metrónomo, el piano sostiene la base y el repique adorna improvisando (Ferreira, 2001: p. 122). Sin embargo hay una dinámica de diálogo entre ellos a través de preguntas y respuestas rítmicas, especialmente entre los *repiques* y los *pianos*.

1.1 Los personajes típicos

El candombe contempla, además de los tambores, a determinados personajes típicos que acompañan a la comparsa. Estos son supervivencias

de las celebraciones del tiempo colonial, que han perdurado hasta el presente y que simbolizan determinadas personalidades de la tribu.

El Gramillero es la representación del curandero de la tribu, un viejo de barba blanca con un maletín lleno de yuyos o gramillas que le da su nombre. Baila con movimientos espasmódicos por la edad acompañando a la Mama Vieja. (Carámbula, 2005: p. 42)

La Mama Vieja es una mujer de edad avanzada que baila cadenciosamente junto al Gramillero. Lleva un abanico y una sombrilla, como símbolo de realeza. (Carámbula, 2005: p. 47)

El Escobero o Escobillero es la derivación del juez que dirigía y animaba el baile con un bastón en la época de la colonia. Actualmente lleva un cabo o palo de escoba decorado, con el que realiza malabares y destrezas de equilibrio y agilidad. (Carámbula, 2005: p. 42)

Además están presentes bailarinas, bailarines y la vedette, un personaje foráneo que se incorporó en la década del 1950.

1.2. Los estilos de candombe

En cuanto a los estilos de candombe, debido a su origen se reconoce asociado a tres barrios de la ciudad de Montevideo, Uruguay. En el barrio Sur se encontraba el conventillo denominado “Mediomundo” sobre la calle Cuareim; en barrio Palermo las casas de inquilinato de la calle Ansina y en barrio Cordón el conventillo de la calle Gaboto. De ahí que se denomina a los tres estilos de candombe como Cuareim, Ansina y Cordón respectivamente.

Las diferencias entre estos son principalmente de velocidad o tempo, pero también de los detalles de ejecución de los tambores: Cuareim es más cadencioso, el chico se toca generalmente con tres golpes de palo o “chico repicado”, los pianos son más sencillos con repicados cortos y secos y el repique improvisa más espaciadamente utilizando mucho el golpe de mano o “galleta”; Ansina es un estilo más rápido y agresivo, el chico se toca con dos golpes de palo o “chico liso”, el piano repica más y los repiques intervienen más seguido; Cordón es el más rápido de los tres, con los pianos muy repicados.

1.3. La llamada

Una de las expresiones más genuinas del candombe es la denominada *llamada*. Este término se aplica cuando un grupo de personas caminan

por la calle tocando los tambores. Los ejecutantes y algún personaje típico o bailarina ocasional recorren el barrio en “(...) una tradición de hacer música colectivamente con los tambores en marcha, ceremonialmente y con una alta exigencia de concentración para su ejecución (...)” (Ferreira, 2001: p. 41).

Un aspecto importante de esta manifestación es el carácter comunitario que se evidencia ya desde el templado o afinación de los tambores antes de salir a la *llamada*: los músicos se reúnen en torno a una pequeña fogata hecha en la calle con papel de diario y colocan los instrumentos hacia el fuego con el parche y con la *culata* alternativamente. Pero no solo participan los percusionistas, también se suman bailarinas y bailarines; personajes típicos; los vecinos del barrio que acompañan haciendo palmas, bailando y caminando, en ocasiones incluso con niños y niñas. Todos son partícipes del fenómeno.

En la llamada se puede observar además el *carácter visceral* de este ritmo: cuando los tamborileros salen a la calle a tocar, ejecutan el ritmo con fuerza y agresividad provocando muchas veces que las manos sangren debido al esfuerzo y al repetido impacto sobre el parche del tambor. No obstante lo cual, siguen tocando hasta que la persona encargada marca el final del toque.

1.4. Los Concursos

Cabe destacar que durante el mes de febrero tienen lugar dos concursos en los que participan las comparsas de candombe. Uno es el Desfile de Llamadas, que se realiza en la calle Isla de Flores y en el que participan únicamente comparsas, que desfilan sucesivamente presentando a bailarines y bailarinas, vedettes, los personajes típicos antes mencionados y una cuerda de tambores de entre 40 y 70 integrantes.

El otro evento es el Concurso Oficial de Carnaval, que se desarrolla en el Teatro de Verano “Ramón Collazo”- y en el que participan murgas, parodistas, revistas y además comparsas. Para concursar cada agrupación debe presentar un espectáculo integral que es evaluado por un jurado idóneo, que otorgando puntajes a rubros específicos determina el ganador de cada categoría.

2. *Candombe Canción*

El término *candombe* hace referencia a un ritmo en particular, surgido en cierto espacio geográfico, en el núcleo de una raza específica, que se ejecuta con determinados patrones rítmicos interpretados por un conjunto de tambores característicos.

Por ello para que una obra pueda considerarse dentro del género *candombe canción* es necesario la presencia de las particularidades rítmicas del *candombe*.

Entonces se puede decir que una composición del género *canción*, entendido como “género vocal y vocal instrumental con una amplia diversidad de formas musicales, interpretativas, de contenido y de construcción literaria” (Celsa, 1999: p. 1), elaborada sobre el ritmo que resulta de la interacción de los tambores chico, repique y piano es un *candombe – canción* (Picún, 2006: p 73).

Cabe aclarar que es esencial la utilización de los patrones rítmicos que caracterizan a cada tambor de *candombe* para garantizar que la *canción* esté en estilo. Es decir, se puede interpretar *candombe* en otros instrumentos, inclusive que no sean de percusión, siempre y cuando se respeten los ritmos y acentos típicos del mismo.

Esto es válido tanto para las obras que interpretan las comparsas en el concurso de carnaval como para la música popular uruguaya.

Metodología

Tal como se anticipó en la introducción, la metodología seguida para el desarrollo de *Candombe Mediterráneo* focalizó en la indagación de los conceptos *visceralidad e introspección* a partir del desarrollo de una serie de técnicas e instrumentos cualitativos de investigación.

Entre éstas, se realizó una estancia académica en la ciudad de Montevideo, Uruguay, entendida como vía de acceso al conocimiento del fenómeno in situ y su relevancia en la aplicación de los conocimientos obtenidos al producto final. La misma se desarrolló en el mes de febrero de 2011, durante el Concurso Oficial de Carnaval que tiene lugar cada año en el Teatro de Verano. Se eligió esta época puesto que ya se había realizado el Desfile de Llamadas, con lo cual los tamborileros se encontraban con mayor disponibilidad de tiempo para el dictado de clases, pero al mismo tiempo las comparsas se estaban preparando

para el concurso mencionado. Esto permitió observar de cerca algunos ensayos y vivenciar la presentación en el certamen.

El objetivo principal fue el estudio del fenómeno *candombe* en su contexto de origen. Más concretamente la profundización en el estilo Ansina del barrio Palermo por un lado, y por el otro el aprendizaje de algunas variantes del *candombe* para acompañamiento de canciones. Para ello, además de la garantizar la permanencia en dicho barrio durante toda la estancia, se realizaron las siguientes actividades: recopilación de material discográfico, audiovisual y bibliográfico, entrevistas a referentes, clases individuales de percusión con especialistas y la asistencia a ensayos donde se realizó una observación.

Para la recopilación de material discográfico y audiovisual se recurrió a fuentes especializadas en la temática que permitieron el acceso a material de audio descatalogado. Este aporte fue de gran valor al desarrollo de *Candombe Mediterráneo*, por tratarse de obras fuera de comercialización que resultan inaccesibles. Por ejemplo se accedió a la fonoteca del Servicio Oficial de Difusión Representaciones y Espectáculos (SODRE), lo que permitió recopilar gran cantidad de audio en formato mp3, sobre todo discos de las décadas del '60, '70 y '80 de autores como Eduardo Mateo, El Kinto, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Labarinois & Carrero, entre otros.

También se adquirieron álbumes de diversos autores e intérpretes de relevancia como *Siempre son las cuatro y Mediocampo* de Jaime Roos, *Candombe Liso* de Mike Dogliotti, *Candombe de Romeo Gavioli*, y otros en formato vinilo y CD en la feria Tristán Narvaja.

En lo referente a libros y material impreso se realizó una visita a la Organización Mundo Afro, donde se accedió a la Declaración del *Candombe* como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO También en la Biblioteca Nacional de Uruguay, se consultó *La música en el Uruguay. Tomo I* (Sodre, 1953) de Lauro Ayestarán. En el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) se obtuvieron diversos cancioneros sobre *candombe*, *murga*, y de los compositores Eduardo Mateo y Jaime Roos. Finalmente en la feria *Tristán Narvaja* se adquirieron ejemplares de libros tales como *El folklore musical uruguayo* (Ayestarán, 1997), *El tamboril y la comparsa* (Ayestarán, 1990) y *El candombe* (Carámbula, 2005). Es de resaltar que este material de autores especializados no se encuentra disponible en Argentina, e incluso en

Montevideo es difícil de conseguir debido al escaso número de ejemplares por tirada de edición.

Para las entrevistas con referentes se contactó a Juan Carlos Rodríguez, afrodescendiente, luthier y músico, con quien se abordaron cuestiones relacionadas al ámbito del Candombe en su expresión urbana. Sobre las diferencias entre las llamadas que se realizaban a finales del S. xx y las actuales, en cómo los mismos participantes y asistentes fueron cambiando ciertos aspectos para crear un ambiente más familiar y desterrar ciertas estigmatizaciones de esas expresiones populares.

Otra entrevista se realizó a Carlos Ariel Rodríguez, músico, compositor y arreglador de la comparsa Mi Morena. En la misma se le consultó sobre sus estrategias y recursos para la composición de canciones con ritmo de candombe, en lo referido a la armonía, melodía, forma e instrumentación, siendo esta información de gran relevancia al momento de elaborar las propias composiciones.

Con el propósito de incrementar y profundizar los conocimientos acerca de la ejecución de este ritmo con instrumentos de percusión, se contactó a los profesores Mario Suárez García y Daniel “Tatita” Márquez. Con el primero se abordaron los aspectos referidos al candombe de comparsa, es decir al que se ejecuta en la calle, sobre todo los patrones rítmicos de tambor chico y piano en el estilo de Ansina. Fueron diez clases de una hora de duración aproximadamente donde se trabajó la técnica del instrumento, las bases y variaciones que comunes al toque de barrio Palermo. También el diálogo que se establece entre los tamborileros, quienes a través de ciertas fórmulas rítmicas generan preguntas y respuestas con sus tambores. Las clases fueron grabadas en audio para dejar registro y generar material de consulta posterior. La motivación de elegir a este docente en particular se sustenta en el carácter visceral que caracteriza al estilo de Ansina, sobre todo en los repicados utilizados en los tambores repique y piano.

Con Daniel “Tatita” Márquez se pactó cuatro clases, para trabajar sobre cómo acompañar canciones con los tambores de candombe, y cómo trasladar el ritmo a otros instrumentos de percusión, como por ejemplo cajón peruano o congas. En el caso del acompañamiento, el enfoque incluyó el trabajo con tres percusionistas, uno por cada tambor, pero también las diversas formas de generar síntesis que puedan ser ejecutadas por una sola persona en uno, dos o tres tambores, con las

manos y con palo y mano. Para el caso de la adaptación en otros instrumentos, el énfasis estuvo puesto en las acentuaciones, en las correspondencias tímbricas entre agudos y graves y en cómo recrear las variaciones y diálogos. Las clases fueron registradas en audio y en video, de modo que al momento de la composición se pudo volver sobre este material para aplicarlo a la composición del repertorio de *Candombe Mediterráneo*. Lo aquí trabajado tuvo gran impacto en las obras que requerían un carácter introspectivo, donde la sobriedad y la diversidad tímbrica fueron relevantes.

Finalmente, es de destacar la asistencia a los ensayos del espectáculo “Buscando la identidad y los orígenes de Mi Morena” de la comparsa Mi morena de barrio Cordón. La observación desarrollada más que focalizar en el estilo musical, permitió el acercamiento in situ al espíritu comunitario, un aspecto fundamental del fenómeno *candombe*.

Este espíritu quedó registrado de manera audiovisual y fotográfica y su análisis permitió constatar que son pocas/os las/os participantes de la comparsa que se desempeñan profesionalmente en la actividad artística. La mayoría de sus integrantes son personas de diversas ocupaciones y oficios, que dedican horas y recursos económicos a esta actividad sin más objetivo que defender y representar a su comparsa y a su barrio. Este espíritu comunitario y el orgullo por su patrimonio cultural son los que motivan el esfuerzo, que implica no sólo el ensayo del espectáculo, sino además la confección del vestuario, escenografía y demás elementos necesarios. Esta vivencia fue de vital significado en la comprensión de las implicancias que conlleva el candombe como estilo de vida para gran parte de la población montevideana, especialmente lxs afrodescendientes.

Resultados

El resultado de todo este proceso se plasmó en siete canciones materializadas en formato de CD, que son un punto de encuentro entre lo visceral y lo introspectivo. A modo de ejemplo se analizarán dos obras: *Ensueño*, con una impronta introspectiva tanto desde la letra como desde lo musical; e *Indeleble*, musicalmente visceral pero con una letra de contenido reflexivo.

1. Ensueño

Descripción.

La obra tiene una duración de 5:53 minutos y consta de las secciones de introducción, estrofa, estribillo y una sección C con la que finaliza. En el gráfico siguiente se puede apreciar la estructura y las texturas respectivas.

FIGURA 1

La tonalidad elegida fue La menor. Tanto la introducción, como la estrofa y el interludio están contruidos sobre la secuencia armónica de Im79 – bIIImaj79 – Vm7 – Ivm7, y en el estribillo se armonizó la melodía con la técnica de aproximación diatónica. Por otra parte la sección C ofrece un contraste al modular a la relativa mayor, recurriendo a la secuencia Imaj7 – bVIImaj7.

El orgánico instrumental se compone de guitarra cuerdas de nylon (GN), guitarra eléctrica (GE), bajo, clarinete, cuerda de tambores, voz principal y coros.

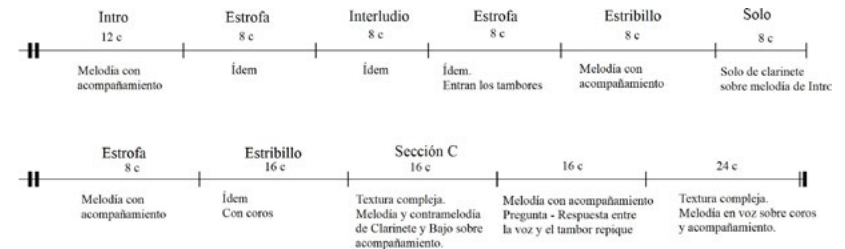
Proceso Compositivo.

Cuando abrí los ojos
Sólo quedaba una pequeña hendija
Quiero esa luz
Quiero ese sol (x2)
Tengo los pies mojados
Y ni recuerdos de mi voz
Quiero esa luz
Quiero ese sol (x4)
Un solo paso es
Y se desgarrar la piel

Esta canción es una de las primeras compuestas para el presente trabajo. La idea disparadora fue una melodía sobre la frase “Quiero esa luz, quiero ese sol” que luego se convertiría en el estribillo.

La intención musical fue resaltar el carácter marcadamente introspectivo de la letra, que expresa en primera persona el anhelo de una transición, de un cambio de estado desde la oscuridad hacia una luz lejana pero cierta. Tal transformación requiere sin embargo de un sacrificio, de un esfuerzo para despojarse de las ataduras aunque implique

el dolor de un nuevo comienzo. Así mismo, el título hace referencia a la fase intermedia entre el sueño y la vigilia, continuando con el concepto transitivo del poema. Para representar esto, se trabajó desde la armonía conservando el modo menor del dominante de la tonalidad, evitando así la tensión inherente a esta función. De esta forma, al no generar un clímax musical evidente se conserva la coherencia con el título y la letra.



También se lo reforzó desde la dinámica y el tempo, manteniendo planos moderados en ambos aspectos. La sección C se armonizó en tono mayor, otorgando un matiz de esperanza a la connotación padeciente de “Un solo paso es / y se desgarrar la piel”, y se superpuso un coro masculino con el verso “Quiero esa luz / quiero ese sol” para contrastar el deseo de superación con el proceso del mismo. A pesar de que la melodía está escrita en registro de tenor/contralto, se dispuso que fuera cantada por una soprano con el objetivo de que el timbre sonara forzado e incómodo y así intensificar la imagen de una persona aletargada que intenta de a poco despertar.

En el aspecto instrumental la GN rasguea llevando la base, la GE hace plaqués y melodías secundarias y el clarinete ejecuta la melodía en la introducción, el solo y dobla a los coros masculinos en el estribillo. Los tambores se grabaron según el estilo de Cuareim, ya que su toque cadencioso era el más apropiado para el carácter introspectivo de la obra. Esto implicó recurrir al *chico repicado*, a fórmulas rítmicas de tambor piano típicas de ese estilo y a un repique sobrio con primacía de golpes de mano.

2. Indeleble

Descripción.

La canción tiene una duración de 6:18 minutos, y se estructura según el siguiente esquema:

FIGURA 2

Respecto a la armonía, la introducción y las estrofas se elaboraron sobre la progresión Im7 – BIIImaj7 de la tonalidad Fa# menor y el pre – estribillo en cambio, se articuló con los grados IVm7 – Vm7 – bIIImaj7 – VIIIm7 (b5) (acorde cromático de paso) – V7 (de Am7). Finalmente el estribillo está construido sobre los grados Im7 – bIII – bVII – bVI – maj7 de La menor.

Para este tema el orgánico elegido fue: guitarra con cuerdas de nylon (GN), guitarra eléctrica (GE), bajo, batería, cuerda de tambores y voz principal.

Proceso compositivo.

A continuación se transcribe la letra de la obra, los versos en cursiva corresponden al estribillo de la misma.

Quisiera en las gotas
Que retumban en los techos
Tatuar cada letra de mi mensaje
Que su música resuene
En los oídos dormidos
Para despertar con el amanecer
Y cómo enviar un mensaje en el agua
En cada trueno que retumba, en cada gota que muere
¿Podría un corazón acorazado oír?
Y cómo enviar un mensaje en el agua
En cada trueno que retumba, en cada gota que muere
¿Podría un corazón acorazado oír? (x2)
Ojalá que el fluir de mi magia logre una luz
Que ilumine la tierra y el cielo
Y quizás pueda verte volando cerca de mí
Y te pida que no me abandones
Quisiera en las gotas
Que retumban en los techos
Tatuar cada letra de mi mensaje

Y cómo enviar un mensaje en el agua

En cada trueno que retumba, en cada gota que muere

¿Podría un corazón acorazado oír? (x2)

¿Podría un corazón...?

Estribillo (x2)



Los versos de las estrofas y pre – estribillos fueron escritos por Romina Álvarez y el estribillo de la canción es de autoría propia. El poema expresa el deseo de contribuir a un mundo mejor a través del arte, y de despertar la conciencia y sensibilidad de aquellas personas indiferentes a lo que sucede a su alrededor mediante un mensaje que, como el agua de lluvia, llegue a todos los rincones. El título “Indeleble” surge a partir de la mención del tatuaje en una de las estrofas: “quisiera en las gotas / que retumban en los techos / tatuar cada letra de mi mensaje”, y hace referencia justamente a esta característica distintiva del mismo, como metáfora de un legado perdurable en el tiempo.

Musicalmente se trabajó un carácter visceral para esta obra, acentuando así el deseo y compromiso expresado desde la letra. Para ello se utilizaron elementos tales como ostinatos rítmicos basados en la clave antigua de guitarra eléctrica agregando el efecto de overdrive, que genera un timbre más estridente, y una base rasgueada de GN ejecutada con ímpetu. Desde la percusión se eligió el estilo de Ansina, más veloz y agresivo, sumando densidad sonora con el agregado de la batería a la cuerda de tambores. Durante el pre – estribillo se disminuyó la dinámica para representar el diálogo que mantiene consigo mismo el protagonista y en el estribillo se prefirieron acordes tríadas para acentuar la sensación de lo primitivo.

De esta manera se puede apreciar la aplicación de los conocimientos adquiridos sobre el ritmo del candombe en dos de las siete obras que conforman *Candombe Mediterráneo*, y de qué forma se utilizaron para caracterizar estas canciones en función de la visceralidad e introspección. Cabe destacar que las fórmulas rítmicas también se trasladaron a los otros instrumentos, respetando lo mejor posible las características propias de los estilos Cuareim y Ansina.

De esta manera se expusieron los lineamientos generales para la composición en dos de las siete canciones que integran *Candombe Mediterráneo*, explicitando la temática de las letras, los instrumentos que se utilizaron y de qué manera, como también se abordó el modo en que se plasmaron los ejes temáticos propuestos en las canciones elaboradas. A través de estos procesos se logró otorgar unidad conceptual y musical al trabajo realizado, obteniendo un resultado sonoro uniforme y coherente aún dentro de la diversidad de obras compuestas.

A lo anteriormente mencionado se agregó el análisis del ritmo de candombe, sus estilos y variantes características. A partir de esto se trasladaron las particularidades de los toques de Cuareim y Ansina tanto a los tambores como a la voz y al resto de los instrumentos, teniendo siempre presente la correspondencia necesaria entre el carácter de la obra y el estilo elegido.

Finalmente se realizó un análisis detallado de cada obra desde lo técnico y lo compositivo, especificando la duración, forma, orgánico instrumental, el significado de cada letra y cómo se plasmó musicalmente, entre otros aspectos.

Consideraciones Finales

Candombe Mediterráneo constituyó un primer paso en el camino de la composición a través de la profundización de los conocimientos musicales sobre el candombe. Se inició investigando las formas de ejecución de los distintos tambores, realizando escuchas analíticas de los músicos que cultivan el género y recopilando distintas fuentes bibliográficas, discográficas y audiovisuales. También asistiendo a clases con músicos candomberos y recorriendo la ciudad de origen del mismo. Fue así que se internalizó su esencia como ritmo, herencia y espacio cultural de una sociedad en general y de una raza en particular.

Este proceso fue necesario debido a que abordó una música no naturalizada, proveniente de un país, un contexto social, una geografía y una raza diferentes. Generar las condiciones necesarias para componer obras originales dentro de este género implicó un intenso trabajo de exploración, investigación, estudio y aprendizaje que permitió trasladar esa esencia a la propia música. Esto se evidencia tanto en lo que refiere a los arreglos para los instrumentos como al carácter que se imprimió en las canciones materializadas en formato de CD con el título *Candombe Mediterráneo*, que expresa un producto artístico elaborado a partir de un género musical portuario por alguien que nació y creció en una ciudad enclavada en el corazón geográfico de la Argentina.

El candombe fue creciendo y evolucionando, de ser una práctica comunitaria de los esclavos africanos en Montevideo llegó convertirse en Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El proceso que derivó en esto implicó una lucha y una resistencia al ocultamiento, a la dispersión, a la discriminación y a la banalización del mero espectáculo de carnaval. A través del tiempo, los tambores fueron el instrumento para combatir injusticias pero también para festejar y celebrar alegrías, siempre en comunidad y con el otro, evidenciando el espíritu comunitario que lo caracteriza desde el momento en que para ejecutarlo se necesitan por lo menos tres personas. Todo esto configuró un ritmo aguerrido y visceral, con una identidad propia y un sonido inconfundible, marca registrada no sólo de Montevideo sino del Uruguay. Para su trascendencia fue vital el trabajo de los músicos que lo incorporaron a su repertorio de elementos compositivos e incluyeron en sus formaciones instrumentales a la cuerda de tambores, otorgándole así una nueva dimensión artística.

La obra musical condensada en este Trabajo Final de Grado se dividió en dos aspectos principales: El primero comprendió las etapas de preparación de las canciones: composición, arreglo y ensayo. Esta instancia representó un desafío importante en lo personal, ya que por primera vez se llevó adelante un producto de esta magnitud con todo lo que ello requiere. Desde el surgimiento de una idea disparadora, el trabajo artesanal de su desarrollo; la prueba, el error y la prueba nuevamente y las horas y los días dedicados hasta conseguir una mínima estructura sobre la cual empezar realmente a trabajar. Y volver a comenzar el proceso. Cuidando cada detalle, retomando una y otra vez lo hecho,

buscando alternativas y probando cada una, gestionando ensayos y coordinando horarios.

El segundo aspecto de este trabajo está relacionado con el registro físico de las composiciones integrando la grabación, mezcla y masterización. Las dos primeras instancias se realizaron en dos espacios diferentes: para la batería y percusión se recurrió al estudio de la Universidad Nacional de Villa María, con la calidad de equipamiento que ofrece y la asistencia de un técnico profesional. El resto de los instrumentos, las voces y los coros fueron registrados en el domicilio particular del compositor, retomando así el concepto del trabajo artesanal sobre el material sonoro. La mezcla y masterización se llevaron a cabo en el estudio Chau Naranjo de la ciudad de Villa Nueva debido a la necesidad de un equipamiento específico para estos procedimientos, especialmente en lo referido a monitoreo. Se trabajó sobre las propiedades acústicas de cada instrumento, con la intención de resaltar las características distintivas de cada uno. También se panearon, otorgándole un lugar específico dentro de la globalidad sonora, y se ajustaron los volúmenes para garantizar la correcta audición de los arreglos.

Candombe Mediterráneo es un punto de encuentro que representa la convivencia de lo visceral y lo introspectivo. Conjuga por un lado los sentimientos del africano que fue forzado a la esclavitud, desarraigado de su tierra, su cultura y sus costumbres, para terminar inserto en una sociedad que no solo lo degradó sino que luego, una vez libre, lo discriminó tratando de ocultarlo y dispersarlo, sometiéndolo a un nuevo desarraigo. Y por otro lado las poesías, que reflejan el deseo de una evolución interior, proponiendo la indagación sobre uno mismo como proceso necesario para la superación personal. Las mismas tratan sobre el amor, la búsqueda, la meditación y los caminos espirituales propios de cada persona. Esta temática introspectiva se relaciona a su vez con las sensaciones que vivencia el tamborilero durante la “llamada”, donde entra en un estado de trance y queda ajeno a todo lo que no sea el fenómeno que lo rodea, incluso llegando a veces a hacer sangrar sus manos en el frenesí del toque.

A modo de cierre, es posible afirmar que la propuesta *Candombe Mediterráneo* refleja los aspectos principales propuestos en los objetivos del TFG ya que en ella confluyen la esencia rítmica del candombe, una música visceral esencialmente de tambores; la ejecución colectiva,

que supone el hecho de que son necesarios al menos tres personas para tocarlo y la introspección individual, reflejada en las poesías que aportan el sustento lírico para las canciones que la integran.

Bibliografía

- AYESTARÁN, L. (1997). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo, Uruguay: Ed. Arca.
- AYESTARÁN, L. (1990). *El tamboril y la comparsa*. Montevideo, Uruguay: Ed. Arca.
- CARÁMBULA, R. (2005). *El candombe*. Bs. As., Argentina: Ediciones del Sol.
- CELSA, A. (1999) “Canción” en Diccionario de la música Española e Hispanoamericana. Madrid. España. SGAE. //3, Pág. 1
- FERREIRA, Luis. (2001). *Los tambores del candombe*. Montevideo, Uruguay: Colihue-Sepé.
- GONZÁLEZ, J.P. (Enero de 2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En *Revista Musical Chilena*. V. 55 N° 195, Sgo. De Chile. Chile. Pág. 1.
- JURE, L. y Picún, O. *Los cortes de los tambores*. Montevideo. (1992). En <http://www.eumus.edu.uy/docentes/jure/cortes/cortes.html>
- MÁRQUEZ, D. (2006). *Maestros del Candombe*. Montevideo, Uruguay: Producción Independiente.
- MÁRQUEZ, D. (2002). Sí, es así... Transcripción de los toques tradicionales: Cuareim – Ansina – Cordón. Adaptación de los toques para tumbadoras. Montevideo. Uruguay. Edición del autor.
- MÁRQUEZ, Daniel. *Mi vida es un tambor*. (2003). Montevideo. Uruguay. Edición del autor.
- PICÚN, O. “El candombe y la música popular uruguaya” (2006). En *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Vol. 1. En <http://cibernetica.ccadet.unam.mx/pim/archivos/08.PDF>
- PICÚN, O. (2002). “Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor” en *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. México. . En <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/picun.pdf>
- REGLAMENTO del Concurso Oficial de Carnaval 2018 en <http://www.montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/res95-18reglamentogeneralconcursodesfileoficialcarnaval2018.pdf>

