



...ca desque
...paces deapaces
...neianeida neianeida
...nealicar Inealicar In
...desqueda desqueda des
...eapaces deapaces de
...neianeida neianeida
...alicar Inealicar
...eda desqued

...nótico
...más in c
...nalización de
...con la búsqueda de
...ariantes capaces de
...neianeida e
...licalicar Ip
...sie siste a
...acente di
...ción neces
...unta de sisi
...movillar e
...po la com
...Se trata de
...oto del arm
...otro que e
...pone com
...sa clasific
...nos una no
...nabilidad e
...cuada a roc
...aprendersen

...erente surge una exlo diteren
...cable e interpretabexplicabl

ARTE E INVESTIGACION

Revista científica de la Facultad de Bellas Artes.

Año 1 - Número 1 - Precio: \$ 10



Universidad Nacional
de La Plata



Universidad Nacional de La Plata

Autoridades

Presidente:

Ing. Luis Lima

Vicepresidente:

Med. Vet. Alberto Dibbern

Secretario de Ciencia y Técnica:

Dr. Aníbal Bibiloni

Facultad de Bellas Artes

Decano:

Prof. Raúl Moneta

Vicedecano:

Prof. Carlos Zanatta

Secretaria de Asuntos Académicos:

Lic. María Mónica Caballero

Secretario de Ciencia y Técnica:

Lic. Daniel Belinche

Secretario de Postgrado:

Lic Inés Costa

Secretario de Extensión:

D.I. Heraldo De Rose

Jefe del Departamento de Plástica:

Prof. Daniel Añón Suárez

Jefe del Departamento de Música:

Lic. Susana Gorostidi

Jefe del Departamento de Diseño en Comunicación Visual:

D.C.V. Mercedes Filpe

Jefe del Departamento de Diseño Industrial:

D.I. Rubén Peluso

Jefe del Departamento de Comunicación Audiovisual:

Lic Jorge Zanada.

Jefe de División de Materias Interdepartamentales:

Lic. Ernesto Castillo.

Director:

Lic. Daniel Belinche

Secretario de Redacción:

Mariel Ciafardo

Comité Editorial

Raúl Moneta

Carlos Zanatta

María Rosa Ravera

María Mónica Caballero

Juan Samaja

Augusto Cardich

Fernando Gandolfi

Silvia Malbrán

Rubén Peluso

Comité Asesor

Heraldo De Rose

Luciano Sanguinetti

Walter Miceli

Alejandro Montoro

Nidia Landi

Inés Costa

Colaboradores

Silvina Cañoni

Teresa Comoglio

María Elena Larregle

Virginia San Román

Albertina Sabastiao

Andrea Aguerre

Editorial

Arte e Investigación

El desarrollo de la investigación es una de las condiciones básicas para garantizar la calidad educativa.

En este sentido la tensión ciencia / arte transita una etapa de redefinición.

El crecimiento evidenciado en este campo en todas las Facultades de Arte del país, ha permitido avanzar hacia una comprensión de sus alcances como totalidad compleja. En trabajos recientes, colegas de diferentes universidades caracterizan la investigación artística atendiendo a su dimensión histórica, cultural y comunicacional, su significatividad representativa, sus modelos pedagógicos, y sus relaciones con otras formas del conocimiento.

Concretar una publicación es siempre una tarea que demanda la competencia de aportes colectivos. En este caso, se trata del resultado de un proceso institucional de años que comienza a traducir hacia la comunidad las diferentes miradas desde las que artistas, diseñadores y colegas de disciplinas conexas, producen nuevos conocimientos.

La investigación sistemática contribuye a superar la disociación habitual entre razón/intuición, conflicto en el que el arte ha quedado relegado con frecuencia ante la falta de un marco teórico capaz de evaluar sus aportes desde la comprensión profunda de sus rasgos singulares. Estos aportes exceden con holgura el modelo del artista recluido en su propia subjetividad, ajeno a las demandas del contexto social.

Como una paradoja, los artistas y diseñadores que utilizan como lenguaje propio la metáfora y la representación, a partir de la producción de discursos no verbales, dan cuenta en este caso de sus conclusiones en un lenguaje técnico

abordado con el mismo rigor profesional. Este compromiso permite emprender nuevos desafíos.

La realización de publicaciones específicas responde, simultáneamente, a la necesidad de dar a conocer los avances en el campo científico disciplinar y de generar espacios capaces de instalarse de manera permanente como vehículos para su validación.

Pero ésta no es una iniciativa aislada. Otras Universidades y Facultades de Arte se orientan en el mismo sentido enriqueciendo de ese modo la posibilidad de construir escenarios cada vez más ricos y complejos.

Con esa expectativa la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata publica el primer número de "Arte e Investigación".

Los artículos son producto de investigaciones en curso o que han finalizado en el marco del Programa de Incentivos. Representan sólo una parte de los proyectos acreditados que se darán a conocer en los números siguientes.

Se incluyen también trabajos inéditos de especialistas de probada capacidad en el campo de la ciencia que han colaborado con esta publicación.

El artículo de José Jiménez fue presentado por su autor en ocasión de las Jornadas "Modernidad, después ..." que se llevaron a cabo en 1994 en esta Unidad Académica. La vigencia y profundidad conceptual que allí se evidencian justifican largamente su presentación.

El entusiasmo y la alta participación con que se ha concretado este trabajo permiten suponer que será sólo un punto de partida. Con esa confianza realizamos esta primera entrega.

El Arte entre lo comunicable y lo inconmensurable: Dos Tiempos	5
Rosa María Ravera	
La modernidad como estética	13
José, Jimenez	
La bolsa o la especie!	21
Juan, Samaja	
La enseñanza de la estética en las Facultades de Arte	36
Monica, Caballero - Mariel Ciafardo -Marta Lombardelli	
Reflexiones sobre el lenguaje gráfico; del grabado y arte impreso.	41
Cátedra de grabado y arte impreso	
Una gramática generativa de la superficie musical	47
Pablo Fessel	
Aportes al conocimiento de las culturas Ciénaga, Condorhuasi y Aguada.	54
Sempé - Grassi - Dillon - Tedeschi	
Las transformaciones culturales en los barrios de La Plata	60
Finquelievich - Castillo - Bautista - Koldobsky Silva - Del Valle - Espesir - Marincoff	
Aproximaciones al Pathos barroco	65
Adriana Rogliano	
Hacia un esquema conceptual para la guía del docente de arte en la construcción de imágenes plásticas figurativas de los estudiantes	69
María Beatriz Wagner	
El pensamiento Cultural y el Diseño	74
Mario Amisano	
El apoggio en el canto: un estudio preliminar sobre posibles formas de medición.	80
Silvia Fumó - Claudia Mauleón	
El tiempo interno de los objetos	86
María del Rosario Bernatene	
Grotesco - Proyecciones del género en las producciones icónicas; de Discépolo a Breccia.	94
María de los Angeles de Rueda	
Secretaría Académica	99
Secretaría de Ciencia y Técnica	100
Secretaría de Postgrado	101
Secretaría de Extensión y Vinculación al medio ambiente	102

Rosa María Ravera

El arte
entre lo comunicable
y lo incommensurable:
DOS TIEMPOS

De tanto en tanto una controversia de antigua memoria suele movilizar y perturbar a través del tiempo la comprensión de lo estético. Se trata del antagonismo entre un concepto del arte concebido racionalmente y otro que es ajeno a la razón y se le contrapone como factor extralógico de imprecisa clasificación. Si por un lado detectamos una noción comunicable, referida a habilidades, técnicas y conocimientos, adecuada a reglas que pueden enseñarse y aprenderse, desde un ángulo diferente surge una experiencia no explicable e interpretable intelectualmente, apta para la introducción de algo ignoto e incommensurable. A través de claves muy diferenciadas se tendrán presentes, en tiempos diversos, algunos aspectos de tal contraposición.

En nuestros días el enfoque semiótico constituyó, sin duda, uno de los más importantes intentos de racionalización de la producción del arte con la búsqueda de regularidades e invariantes capaces de mediatizar la expresiva espontaneidad estética. Si la posibilidad de explicar la comunicación artística mediante sistemas de reglas a nivel subyacente dio cuenta asimismo, como condición necesaria, de la consideración conjunta de sistemas y procesos, es un hecho que determinadas líneas actuales de investigación hoy

Datos del autor:

Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.
Presidente de la Asociación Argentina de Estética. Prof. Titular de la
Cátedra de Estética de la Fac. de Bellas Artes de U.N.L.P.

han procedido a evolucionar de una semiolinguística a perspectivas pragmáticas capaces de recuperar para el texto las condiciones que posibilitan su producción e interpretación. Entendemos que la complementación del concepto peirceano de semiosis ilimitada, con los resultados de recientes elaboraciones de la lingüística, la semiótica y la filosofía del lenguaje tendientes a situar al texto en contexto, en dimensión pragmática, da cuenta de sus aspectos intra y extratextuales, y a través de la convergencia de orientaciones e intereses aporta un amplio desarrollo de estudios que, por lo pronto, ha superado la noción de signo saussu-reana y con ella una semiología heredera de la lingüística y dependiente de ésta.

A la vez, en oposición a las indagaciones de una semiótica que en su momento pudo ser tachada de imperialista, no ha pasado inadvertida la reacción de quienes se preocuparon por acentuar el carácter no reducible de la producción artística. Se intentó, de este modo, eludir una racionalización frecuentemente sospechada de proyecciones metafísicas, con la posible ontologización de la estructura, la búsqueda de una estructura idéntica, la reducción a la transparencia comunicativa y, en definitiva, la sujeción a un sentido pleno al que el arte ha sabido sustraerse permanentemente, siendo lugar por excelencia de indeterminación y ambigüedad, así como de rupturas y desfasajes imprevistos, discontinuidades y desvíos, transgresiones constantes y permanentes. El modelo de las vanguardias ha alimentado este concepto estético. La filosofía, sin permanecer insensible a esas solicitaciones ha recogido prontamente la incitación a rechazar todo orden normativo, rebelándose contra el dominio lógico discursivo. En filósofos como J.F. Lyotard o J. Derrida algo inconmensurable crece y desborda más allá de las exigencias de los sistemas de signos.

Cabe reflexionar en "lo desconocido" de Lyotard, convocado en la palabra que cierra el afortunado escrito *La condición postmoderna*. Derrida, por su parte, prefiere eludir semejante "apertura" y rebasar el sistema desde dentro con habilísimas estrategias. Es-

tas indagaciones nos invitan a recordar y reeditar una contraposición ya actuante en la vieja disputa librada en los albores del pensamiento clásico entre filosofía y poesía, entre la razón y algo otro que, concebido en aquel tiempo como sagrado delirio, era una instancia prerreflexiva que escapaba a la legislación del logos. Frente a ese peligro, la razón supo elaborar propuestas tendientes a neutralizar a un adversario cuya fuerza provenía de un origen divino.

Primer tiempo: las estrategias de la razón

En la querrela de la antigua Grecia, los que se llamarían a sí mismos filósofos enfrentaron a quienes se hallaban empenados en retener los privilegios de la sabiduría. Según es sabido, desde la época arcaica la poesía era considerada actividad expresiva y "mimética" (de mímica), manifestación de sentimientos y emociones en los que la palabra, la música y la danza se unían en la "*choréia* una y trina". En la medida en que la experiencia comunitaria dionisíaca atenúa y disminuye su significación subversiva de gran alcance socio-cultural y político, se abre el espacio de la dimensión poética que habrá de asumir el estatuto autónomo de la ficción. Presa de divina manía y posesión sagrada, la inspiración del poeta lo comunicaba en delirante arrebatado con los dioses. No consideradas artísticas, las *mousiké* se distinguían de las *téchnai* (pintura, escultura y arquitectura compartían con las manualidades ese estatuto): actividades productivas tendientes a fin, racionalmente regladas y comunicables conceptualmente, que se enseñaban y aprendían. Teniendo presente la progresiva fijación lógico metafísica del discurso, queremos destacar aquí determinados aspectos de la reflexión de Gorgias, Platón y Aristóteles. En el primer y segundo caso, en concepciones por lo demás antagonicas, subrayamos sin embargo una experiencia extralógica, sea amor, deseo, emociones o imaginación que queda preservada en su originariedad y mantenida en su diferencia, mientras que en la visión intelectualista de Aristóteles lo otro de la razón desaparece, dado que ésta ha logrado domesticar al inquieto adversario desactivando su prepotente alteridad.

A veces considerada escéptica, nihilista e irracionalista, señalamos en la sofística la posibilidad de eludir la subordinación de la palabra al enunciado correcto que luego impondrán las categorías metafísicas. Con ductilidad notable Gorgias comprende la flexibili-

dad de la palabra, delimitándose para el arte una esfera propia e ilusoria ajena aún a los valores de verdad y falsedad que habrán de regir de modo excluyente para todo discurso.

A la potencia y exaltación de lo visible, de lo bello resplandeciente presente en la reflexión presocrática, sucede el descubrimiento de la extraordinaria potencia de la palabra.

Al desestimar el alcance cognoscitivo, ético y místico de la música pitagórica, los sofistas descalificaron asimismo la separación entre el *afanés*, armonía invisible, y la armonía visible o *fanerè*. Se volvía así a una concepción cara a los presocráticos, no sin cambios decisivos propios de la vida de la polis. Si ante lo real y lo bello podían manifestarse en la propia universalidad autónoma, otro orden de realidad se propone e impone ya en situación pragmática, aviniéndose a las condiciones siempre circunstanciales de lo conveniente. Es el universo del lenguaje el que ahora importa, donde la palabra oportuna capta la ocasión del *kairós*, visto por Protágoras como el momento justo que posibilita la emergencia del decir fascinante y persuasivo.

La conveniencia y coherencia del lenguaje será ya siempre la de la palabra en situación; no la conveniencia moral de los pitagóricos sino la de un campo de atracción y seducción, de perturbante agradabilidad desplegada en una esfera cuya irrealidad se reconoce, afirma y declara. El encantamiento poético (*epodè goeteia*) es placentero engaño, según pone en evidencia la teoría del *apate*, provocando el arte "dulce enfermedad", y siendo más sabio quien se deja engañar que quien no lo hace. El extravío resulta superior a la normalidad emotiva y lo que cuenta es ser sensibles, capaces de sentir y de ser afectados por las pasiones fluctuantes y contradictorias del alma. Es bien claro que son las emociones las que aseguran la vía de la comunicación. Gorgias, al defender la extraordinaria capacidad expresiva de la palabra, su eficacia y mágico encantamiento, preserva su estatuto originario de valor extralógico. En una retórica que dista mucho de ser mera técnica instrumental, la palabra, "potente soberano", halla reconocimiento propio.

Frente a la confesa irrealidad del arte, frente a la perturbación de lo no racional y la excitación emotiva que expone a los hombres a una peligrosa discontinuidad de la existencia, Platón ensaya el supremo intento de asegurar a lo esencial un estatuto inamovible, el de la idea. Pero la gran condena platónica del arte ha de verse con matices. Si bien el valor intemporal de la belleza determina al artista a orientarse indefectiblemente a lo que no cambia -lo cual nos resulta inaceptable y contradice abiertamente nuestra experiencia contemporánea de las artes - otras facetas del filósofo no siempre tenidas en cuenta, resultan de excepcional interés. La belleza era principio de comunicación universal, de circulación simbólica, según han contribuido a demostrar los estudios de Gadamer. No solo era una idea particular sino la luminosidad y perfección común a todos los entes ideales.

Término último de la aspiración del hombre hacia la meta trascendente, era también la única entre las ideas cuya traza se percibía en el mundo sensible. En éste, observamos que el eros era asimismo principio de mediación universal, capaz de circular entre los hombres impulsándolos con vehemencia hacia el objetivo supremo. Tal estética es una erótica, con un daimon cuya pasión prerreflexiva irrumpe en el alma sin supeditarse al logos. Si vemos en el *Sofista* la aplicación, por vez primera, del binarismo platónico al análisis del lenguaje, queremos puntualizar la clara terceridad que se desprende de diálogos como el *Banquete* y el *Fedro*. Término intermedio, el eros o deseo se sitúa *entre* la carencia y la plenitud, hijo de la abundancia y de la falta (a diferencia de Lacan, para quien es solo falta). La inquietud y desasosiego del deseo, captado con perspicacia insuperable, tendiendo siempre a lo que no posee, en agitación perpetua entre lo sensible y lo inteligible, con dinamismo insatisfecho escala una estructura de reenvío en dirección a lo que perennemente desborda la experiencia humana. Ahora bien, no dudamos que este mecanismo se halle muy presente y actuante en la productividad del artista, con resortes que pueden ser estudiados con prove-

cho en los enfoques psicoanalíticos (véase, por ejemplo, la irrupción pulsional de lo semiótico en lo simbólico, en el semanálisis de J. Kristeva).

Por otra parte, si este mediador que asegura la comunicación universal, según lo hemos planteado, revela ser filósofo, finalmente, esto nos hace saber que el filósofo es un ser deseante, entre otras cosas. Con las fértiles ambigüedades de un pensamiento en oscilación permanente, esencialmente dialógico, Platón termina valorizando en el *Fedro* también el delirio poético, impulso irreductible fuente de conocimiento supraracional, energía esencial para calibrar el fenómeno de la creatividad más allá de normas y reglas, esto es, de las codificaciones culturales garantizadas por el conocimiento, la ciencia y la técnica.

Son éstas en cambio las que interesan a Aristóteles quien habría pronunciado la primera palabra racional en estética. Apreciación justa, pero diversamente evaluable. El Estagirita, que considera una noción general del arte unificando las *téchnai* y las *mousiké*, con su formidable aporte posibilita la comprensión de la tragedia como producto técnico imitativo, esclareciendo su carácter racionalmente reglado, productivo y catártico. En tal sentido echa luz sobre aspectos básicos y fundamentales de la creación artística, pero algo esencial entra en cono de sombra. Lo que había emergido como principio propulsor, el impulso erótico, desaparece, si bien no se olvidan por cierto las facetas emocionales de la poiesis, la emoción del arte, integrada a la estructura de la acción trágica como ha demostrado G. Else, y también efecto suscitado en el espectador según las teorías más clásicas.

Para H. Jauss, interesado en los principios de la comunicación literaria, en Aristóteles el goce circula por las experiencias de la poiesis, de la aisthesis y de la catharsis. Se puede captar la idea del gozar reconociendo y del reconocer gozando, pero no sin definidos acentos intelectualistas que, queremos subrayarlo, domestican la afectividad.

La naturaleza de la fruición estética no solo ha sido analizada en diferentes escritos sino también en diversos niveles. Por lo que respecta a un placer estético más general, Aristóteles lo parangona a los placeres más altos de la vida contemplativa. No únicamente en la *Política* en ocasión de la música y del dibujo sino en las *Éticas* Eudemia y Nicomachea. Observación no casual dado que en la *Poética* el placer de las artes miméticas, que integra a la vez aspectos sensibles e intelec-

tuales, es considerado un modo de aprender. La visión del producto imitativo, en efecto, promueve un acto de razonamiento, una deducción (*sylogizesthai*) presente en el reconocimiento de formas que aún cuando no nos gusten en la realidad, agradan en la reproducción correcta. Por último, también en la emoción trágica se reencuentran procesos cognitivos. Sin entrar aquí en los detalles de las innumerables interpretaciones a que ha dado lugar a través del tiempo, es indudable que Aristóteles nos hace saber que la tragedia permite conocer el mundo como debiera o pudiera ser según verosimilitud y necesidad, según una totalidad de sentido a la vez uno y múltiple, de acuerdo con un ideal lógico dotado de coherencia y ejemplaridad. Y esto nos permite gozar, aún en el terror y la piedad. Fruición que, conviene remarcar, no es previa al saber, no es fuerza originaria sino efecto armónicamente engarzado con el reflexivo operar de la construcción poética, lúcidamente estudiada. En esos conceptos filosóficos, que por otra parte abren un interesante horizonte pragmático ligado a la perspectiva de los usuarios, algo se ha desdibujado: la potencia extralógica cuya base pulsional, creemos, alimenta constantemente la producción artística y toda búsqueda de verdad y desentido. Neutralizado el eros, lo otro de la razón, el resto inconmensurable del que era depositaria la poesía y la divina manía se diluye y deja paso a una fruición que se complace en el reconocimiento, coordinada con la razón y conciliada a ella, sin resto.

Segundo tiempo: tiempo de interpretación

En nuestros días semiótica y deconstruccionismo han solido oponerse. La semiótica procura explicar la comunicabilidad del texto artístico, en ocasiones desde orientaciones de método no sólo analíticas y científicas si-

no ampliamente filosóficas. Entre esos aportes cobra hoy excepcional interés -propicio al diálogo filosófico, particularmente con la hermenéutica - la renovada racionalidad de una reflexión que ha formulado la noción de signo en clave peirceana, con la postulación de la semiosis ilimitada, la misma vida del pensamiento. Importa tematizar el signo como semiosis -como relación sgnica implicando un entero proceso sin término- pero también el signo como unidad delimitada. No por cierto la unidad mínima de los años 60, con la ya archivada polémica de la doble articulación, sino como unidad textual. El texto como resultado, como un producto objetivado capaz de retener, sin embargo, la dinámica de la semiosis en los procesos de su producción e interpretación. Un objeto teórico para cuya comprensión son ya imprescindibles los conceptos elaborados por la lingüística textual y pragmática.

La indagación de la obra de arte puede cobrar precisión con su consideración como texto, siempre a la luz de enfoques que se propongan conjugar sistemas y procesos. Sin omitir la transacción de múltiples operaciones, la intervención de reglas u códigos, de grandes dispositivos que cruzan y entrecruzan el texto sin reducirlo ni determinarlo. Comprobando, por el contrario, mediante tales mecanismos la emergencia de un topos oscilante librado a su esencial indeterminación.

El deconstruccionismo, en cambio, acentúa la incomunicabilidad del texto artístico, su carácter indecible. Niega la noción de signo por considerarla ineludiblemente viciada de logocentrismo, e introduce un resto, una diferencia inobjetivable que subvierte la ley de lo idéntico. En realidad, es posible comprobar que ambas empresas, semiótica y deconstruccionismo, escapan al orden de lo Mismo. En el deconstruccionismo, lo que se diferencia y tenazmente perturba hasta pro-

vocar la disolución del signo, puede encontrar clarificación en la potencia del símbolo, tal como lo han precisado los estudios de U.Eco. Al referirse a la hermenéutica deconstruccionista, Eco, en efecto, la encuadra en el modo simbólico, que considera fenómeno semiótico en el que determinada expresión se vincula con significados vagos, con nebulosas de contenido de interpretación incierta, nunca completamente describibles de una vez por todas. El símbolo no sería entonces un modo particular de signo, sino "una modalidad textual, una manera de producir e interpretar los aspectos de un texto". Se trata de una expresión que, correlacionada a un contenido codificado, se asocia a un nuevo contenido esta vez máximamente indeterminado, donde no hay verdad final sino permanente desplazamiento. Eco ve la hermenéutica derridana como la última epifanía del modo simbólico, radicalmente secularizada, donde la verdad no reside en lo Otro, en otra parte, no es el lugar de la voz del ser (como en la hermenéutica heideggeriana) sino puro juego de diferencias y desplazamientos en los que la expresión se fractura definitivamente y expande en dispersión infinita errida, en simpatía y estrecho contacto con vanguardias artísticas y prácticas literarias simbolistas, procura despojar al texto de lo que entiende es presencialidad metafísica; desequilibrando el centro, acentuando la inestabilidad y fragilidad de un sentido alusivo que ofrece posibilidades de lectura no solo ilimitadas sino incontrolables. En tal forma se desprende del texto una intraducibilidad última, una profunda incomunicabilidad. Esto implica combatir la dialéctica, desechar las síntesis y, fundamentalmente, eludir ese tercer término que en definitiva podrá garantizar el despliegue del signo, su comunicabilidad. Lo entendió Kant, al pretender colmar el abismo entre lo sensible e inteligible en la tercera Crítica (si

bien en la finalidad sin fin de lo bello pueda atisbarse el resto) o que en cambio busca la lectura deconstruccionista no es cicatrizar sino desencadenar el abismo (*Abgrund*), alimentando el despertar de lo que no se deja captar a partir de las oposiciones dado que las instaure. (Cree preciso descolocarlas porque han nutrido el modo tradicional de pensar y concebir el arte, y el ente en general). Y es en la escritura donde se vislumbra aquella diferencia que las precede, capaz de desequilibrarlas en la medida en que desarticula un orden interno tanto como la conexión de lo interno/externo. Por lo mismo, no hay superación de la metafísica ni exterioridad radical, pero sí la presión de un exceso que jaquea el signo a modo de sobrante suplementar, con el dinamismo metonímico de incansables desplazamientos, injertos que se reinscriben en permanencia sin admitir la clausura del código, el cierre del contexto. La proliferación de ese engendramiento infinito impide la consumación del sentido, y toda eventual aspiración a la unidad o totalidad. Eliminada la fijación del significado, el texto se abre a su afuera, se dilata, multiplica relaciones y, a través de un hiato ya incolmable entre el significante y el significado (el del símbolo), propone espacios cada vez más inalcanzables. El diferir sin término despliega un juego de presencia y ausencia donde el resorte de aquella es ésta. La significación de lo colosal y de lo sublime se aproxima a esta aventura de dispersión infinita donde el texto se rebela contra la palabra y no se deja aferrar por ella. Queda por ver si lo que se entiende por presencia, sentido pleno, univocidad significativa-lo que Derrida incita a promover el estallido del signo- se halla en campo semiótico, en sus procedimientos y métodos.

Claramente, tales significados son ajenos a una semiótica *interpretativa*. El concepto de signo que aquí se asume difiere de la noción saussureana, a la que se le ha criticado, con justicia, ser una relación de equivalencia

entre significado y significante, esto es, una sustitución de lo idéntico por lo idéntico, en la perfecta correlación biunívoca de los dos niveles. La referencia a algo otro que está en la base del signo, como remisión y reenvío (*aliquid stat pro aliquo*) se convierte en verdadera alteridad capaz realmente de abrir el signo a su afuera, sólo con la mediación de un tercer término, el interpretante. Este asegura la comunicación, la significación, el sentido. Un sentido que no es, por cierto, el Significado trascendental, puesto que su identidad se ve diferida en permanencia. En la relación derridiana lo otro de la razón es un exceso inclasificable que la deconstruye a fin de socavar la hegemonía de la ratio; en la semiósis ilimitada, el pensamiento mismo en su necesaria alteridad, sin la cual el signo no es sí mismo, reproponer en permanencia la relación signica, la reconstruye indefinidamente con la lógica de la inferencia. La semiótica ha encontrado el modo de abrir el sentido, de quebrar la univocidad instalando la alteridad en el corazón del signo, alojándola constitutivamente sin hacerlo estallar sino más bien amplificándolo ilimitadamente con desplazamientos que en la cadena de reenvíos requieren continuas interpretaciones e hipótesis.

Para ser, el pensamiento necesita trascender poniendo no solo un segundo sino un tercero. El signo vive en la relación, es sí mismo en otro. Esto ya acontece en la intertextualidad bachtiniana, en el dialoguismo donde asumen concreta relación de alteridad las relaciones puramente diferenciales, abstractas, de la lingüística saussureana. Y acontece en la semiósis ilimitada donde el signo no solo es sustitución sino interpretación. Ya no se abre para disolverse y diseminarse, perderse, sino para adquirir una nunca completa identidad. El signo se realiza en una multiplicidad de relaciones que no lo condicionan y determinan sino que lo constituyen en profundidad (ontológicamente en la búsqueda de C. Sini). Básicamente, aquí nos importa la constitución de ese proceso en dos sentidos, en la interminable dinámica de la semiósis, y en la producción de un texto que en primera instancia habrá de poner los problemas de su unidad y coherencia.

Ahora bien, en torno a lo dicho la experiencia estética manifiesta una ejemplaridad muy particular. El universo significativo de una obra, lo sabemos, es inagotable, dado que de ningún modo puede ser comprendido o aprehendido en totalidad, exigiendo en cambio ardua tarea

interpretativa, lecturas interminables que actualizan sucesivas potencialidades significativas siempre renovadas y también diferentes según los tiempos y espacios en que se concretizan. Presentando tal apertura capaz de activar poderosamente los mecanismos de la interpretación, el texto estético (cuyo espesor u opacidad siempre lo proveerán, admitámoslo, de cierta indecidibilidad) es al mismo tiempo, no cabe olvidarlo, algo ya producido en el tiempo y, como tal, jugado de una vez por todas, según ha observado la semiótica filológica de C. Segre. Un producto que logró detener en cierto modo el devenir de la semiosis en la concreción de la obra, punto firme como una roca. Firmeza que, a poco de analizarla, denuncia improntas curiosas, oscilaciones imprevistas y fugas imparables que nutren el vaho de sentido desprendido del significante mudo. Significante que invita a indagar no solo los procesos que desencadena sino las estructuras que lo articulan: los nexos y el pasaje de una semiótica estructural a una semiótica pragmática garantizan la complementariedad de esas indagaciones, que posibilitan la efectiva inserción de un texto en contexto, en situación pragmática.

Esa dimensión comienza a obtenerse cuando el texto supera la inmanencia textual -propia de una perspectiva taxonómica- y se torna dinámico. Y lo es por lo pronto cuando incluye el acto en el producto, la enunciación en el enunciado. Es éste un momento clave en la constitución de la trama de relaciones requerida por tal evento. Se trata del dispositivo que posibilita a nivel abstracto la articulación de personas, lugares y tiempos, o sea el Ego, hic et nunc. Por medio de esas marcas que surgen en la interioridad textual, la subjetividad emerge como una apropiación de la lengua a partir de sus virtualidades. Según Greimas, la enunciación es asumida tanto como pura instancia de mediación, de la lengua al habla, como el acto que garantiza la producción del discurso, y es esto último lo que

nos importa particularmente. Es en el plano pragmático donde el texto entabla la trama de relaciones requerida por lo que es el acontecimiento y evento. Allí el texto ha dejado de ser algo dado y concluido de una vez por todas, una cosa. Marcado desde dentro por la ambigüedad de sus trazas, ofrece (entre otros) el juego de la interacción comunicativa que preve múltiples deslizamientos de sentido, desfasajes que contribuyen a disolver toda posible univocidad (subrayando que se trata sólo de *uno* de los juegos jugados).

Es la tarea infinita de la interpretación la que posibilita el despliegue de tales significaciones, en un proceso que no se limita a descubrir en el texto lo ya existente, dado que interpretar es también innovar y crear. Elaborar estrategias inventivas que, por cierto, nos son muy conocidas desde el campo del arte. Aquí se quiere destacar esto: si significar es interpretar (entendemos que son lo mismo), y si interpretar es siempre en cierta medida inventar- con procesos de abducción, en gradaciones que pueden intensificarse muy fuertemente-, será preciso contar con un sujeto capaz de esto. El estatuto de ese sujeto queda por precisarse. La emergencia de la subjetividad en la enunciación puede muy bien ser, en definitiva, una emergencia de la lengua misma, en el sentido de una apropiación del sujeto a partir del lenguaje. O, en cambio, y es esto lo que nos interesa, una apropiación de la lengua a partir de un sujeto que quizás no sea totalmente identificable con el lenguaje, si bien, como ha señalado Gadamer, el ser que puede ser comprendido es lenguaje.

En suma, queda por elaborar una teoría de la subjetividad, a primera vista imprescindible por lo menos desde dos ángulos del comportamiento humano, el ético y el estético.

Sin olvidar, sino por el contrario, teniendo muy presentes las críticas decisivas llevadas a cabo por prestigiosos representantes del pensamiento contemporáneo (frecuentemen-

te, tras la reflexión heideggeriana). Pero una vez conocidas y calibradas las argumentaciones en contra de la *ratio* metafísica - no siempre ecuanímes y a veces simplistas- queda pendiente una reformulación de la noción de sujeto y de pensamiento. Nos parece que van por ese camino algunos aspectos del "pensiero debole" de Gianni Vattimo y de la "razonabilidad" de U.Eco, acorde con una teoría semántica de base enciclopédica.

Parecería que el aspecto inventivo de la teoría y de la praxis humana requiere recuperar una vez más la reflexión sobre el hombre y sus capacidades mentales. Capacidades que no son únicamente cognitivas, por otra parte. La razón puede encontrarse todavía ante la tentación de desconocer al delirante adversario que los filósofos enfrentaron cuando comenzaron a andar el largo camino de la búsqueda de la verdad. Cabría reconocer entonces, en el comportamiento humano en general y artístico en especial, la intervención de emociones y sentimientos fundados en una esfera precategorial que ha sido percibida por Heidegger, por el Kant de la tercera crítica, (véanse las posiciones de Garroni) y también por los estudios psicoanalíticos. El inquieto dinamismo del eros platónico invita a sondear, en efecto, un territorio vedado, el del inconsciente, cuya fuerza subterránea permanentemente interfiere e invade los procesos conscientes alimentando aquellos estados de imaginación y fantasía reconocidos por la estética. Es decir, el proceso de la semiosis al que nos hemos referido debería contemplar el encuentro de estrategias provenientes de dos ámbitos que se contaminan perennemente con pactos secretos, si es cierto que el arte se sitúa a mitad camino, entre lo consciente e inconsciente.

La MODERNIDAD como ESTÉTICA

José Jiménez

1. Estilización de la experiencia

Siempre he considerado que una de las mejores caracterizaciones del sentimiento moderno de la experiencia es la que encontramos en los dos versos finales de **burnt norton**, el último de los **cuatro cuartetos**, de T. S. Eliot: "ridículo el baldío tiempo triste/ extendiéndose antes y después" (ridiculous the waste sad time/stretching before and after).

Y es que la **idea de modernidad** lleva en su núcleo más profundo una referencia central a la **experiencia del tiempo**, una consideración de **nuestra época**, nuestra situación cultural, como diferente respecto a otras épocas y situaciones.

Hay una gran diversidad de aproximaciones al significado de "modernidad", pero el término conlleva, ya desde su etimología, una referencia directa a la **experiencia humana, cultural del tiempo**. Quizás no sea, sin embargo, demasiado sabido que el término "modernus", empleado a la vez como nombre y demasiado sabido que el término

Datos del autor:

Filósofo Español. Investigador y Docente Universitario. Autor de **Imágenes del Hombre, Fundamentos de Estética**, entre otras numerosas publicaciones. Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de La Plata.

"modernus", empleado a la vez como nombre y adjetivo, se forjó en la época medieval a partir del adverbio "modo", que significaba "recientemente", "ahora mismo". Modernus se empleaba para designar la "actualidad", "nuestro tiempo", el presente.

Pero el concepto de "Modernidad" alcanza su importancia filosófica cuando se utiliza para delimitar **una época** de la historia. Y ya aquí me gustaría hacer una precisión importante: no de cualquier historia, sino de "la historia de Occidente", del proceso de nuestra tradición de cultura.

Es, en efecto, en torno al siglo XVIII cuando, en Europa, se alcanza una conciencia del tiempo presente como **diferencia**, como un período distinto a los anteriores. Es ese el siglo en que se consolidan, como formaciones políticas, los Estados nacionales. En el que aparece, también, una dinámica económica expansiva y con un impulso universalista en su seno. Y en el que comienza a afirmarse un pensamiento laico, que tiene su máximo soporte en la idea de "ilustración", de "las luces".

Es verdad, no obstante, que esa conciencia de vivir en una época diferente de los tiempos anteriores despuntaba ya antes, en el Renacimiento. Fue entonces cuando se estableció la tipología de las "tres edades": Edad Antigua, Edad Media y Modernidad que, con unos u otros matices, ha seguido vigente hasta nuestros días.

La intensa **determinación temporal** de la categoría **modernidad** es uno de los ejes básicos, si no el central, de la asociación de Estética y Modernidad, de la profunda interrelación de sus procesos respectivos. Que es, justamente, lo que quiero expresar, en síntesis, con la fórmula LA MODERNIDAD COMO ESTÉTICA.

La constitución y desarrollo de la cultura moderna estarían íntimamente ligados a la expansividad de la experiencia estética, a la creciente omnipresencia de una "esteticidad," difusa. Y, en consecuencia, la reflexión teórica sobre esa experiencia estética, que nace en paralelo a la idea de modernidad, es inevitablemente interrogación sobre el perfil

y destino de ese período cultural, filosofía de los tiempos modernos.

El despliegue de una cultura y de un universo de valores que tiende a la secularización, a lo que Max Weber llamaba "desencantamiento" (**Entzauberrung**) del mundo, presenta como uno de sus componentes fundamentales la **estetización o estilización** de la experiencia. Cuando hablamos, por lo tanto, de la "experiencia moderna" nos estamos refiriendo también, implícitamente, a esa experiencia de estetización.

Un antecedente, previo a la época específicamente moderna, en esa dirección de la estilización de la experiencia es lo que representa todo el universo estético del Barroco. Y es en ese marco donde se produce la reflexión de Baltasar Gracián, cuyos conceptos de "agudeza" y "arte ingenio" son al la vez, puntos de referencia para el análisis de los fenómenos estéticos y guía para el comportamiento mundano, ante el carácter crecientemente intrincado de la experiencia que ya se iba verificando en el siglo XVII.

La influencia de Gracián para el desarrollo del concepto de ingenio, de la categoría filosófica del **wit**, fue decisiva, así como lo fue su proyección en la estética filosófica del idealismo alemán.

Por otra parte, lo estético, como estilización de la experiencia, va contribuyendo a ese sentido de diferenciación de los tiempos que es específico de la idea de Modernidad. Y a la vez que se da esa situación tiene lugar también, en pleno siglo XVIII, la constitución de la Estética como una disciplina teórica autónoma.

En síntesis, cuando hablo de LA MODERNIDAD COMO ESTÉTICA me estoy refiriendo a tres planos conceptuales integrados: el desarrollo de la modernidad como conciencia de un tiempo diferente, el proceso de estilización de la experiencia y el surgimiento de una nueva disciplina que hasta ese momento no había alcanzado una configuración autónoma en la tradición filosófica.

La aparición de la Estética como disciplina teórica se suele poner en relación con la for-

mulación del rótulo de la misma "Aesthetica", por el filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten. Primero en sus **Meditaciones filosóficas sobre algunos aspectos del poema**, de 1735. Y luego, en 1750, con la obra que lleva ese título: **Aesthetica**.

Pero bastantes años antes, en Italia, Giambattista Vico había desarrollado ya, en torno a la idea de una **Scienza Nuova**, la propuesta de una lógica de la imaginación alternativa, aunque confluyente, respecto a la lógica racional. También en Vico pensar lo estético supone abrirse a una consideración del proceso temporal. En su caso con una concepción cíclica del tiempo, su teoría de los *corsi* y *ricorsi* históricos, que no deja de tener posibilidades de aplicación en nuestro cambiante mundo actual.

Además de Vico y Baumgarten, un tercer aspecto que surge en ámbito francés: la consideración de las artes como "un sistema", el establecimiento de un nexo conceptual profundo entre los conceptos de "arte" y "belleza", desempeña un papel decisivo en el nacimiento de la Estética. Los escritos del abate Charles Batteux y de su adversario Denis Diderot presentan a las "bellas artes" como un conjunto espiritual e institucional integrado y escindido respecto a otros planos de la experiencia humana.

Pero, ¿qué es lo que supone la aparición de esa nueva disciplina teórica, el nacimiento de la Estética? Ante todo la plasmación **icónica**, la configuración **en el universo de la representación**, del **ideal de humanidad** que ocupa el espacio central de las diversas filosofías de la ilustración, del horizonte mental de las Luces.

Si ese ideal de humanidad está inscrito en el núcleo mismo del pensamiento de Lessing o de Kant, por ejemplo, tanto los avatares de la experiencia como los del propio pensamiento irían dando cada vez más importancia a la configuración específicamente **estética** de dicho ideal.

Una de las manifestaciones más intensas de lo que acabo de señalar son las reflexiones en las que el gran poeta Friedrich Schiller proyecta su lectura de la **Crítica de la facultad de juzgar**, de Kant, sobre la convulsa situación de su época. Me refiero, en particular, a sus **Cartas sobre la educación estética de la humanidad** (1795).

El texto de Schiller está escrito bajo una gran decepción, producida por la desviación de los ideales de emancipación y libertad de la Revolución francesa, que había desembocado, en 1793, en la etapa del Terror. En ese momento, Schiller vive una dramática experiencia: la propuesta ilustrada de una sociedad libre y feliz, el

acceso a un ideal de justicia, no había tenido lugar.

Pero en lugar de renunciar a él lo que plantea es la necesidad del paso por la estética para llegar a ese ideal de humanidad: "no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible que el hacerlo previamente estético". (Schiller, 1795, 305). La estética se convierte, así, en una **pre-condición** de la sociedad libre o racional que se propugna en el ideal ilustrado.

La propuesta de Schiller es eminentemente **formal**. Si, desde su punto de vista, "el hombre debe imponer ya a sus inclinaciones la ley de su voluntad", esto se consigue "por medio de la cultura estética, la cual somete a las leyes de la belleza todos aquellos actos en los que el libre albedrío escapa tanto a las leyes naturales como a las racionales y, **por la forma que da a la existencia exterior, abre ya el camino a la existencia interior**". (Schiller, 1795, 315/317).

Lo que quiero destacar, a partir de Schiller, es no sólo que lo estético es **pre-condición** del acceso a la libertad y a la verdad, sino sobre todo que si lo estético es pre-condición de lo ético y del conocimiento ello se debe a que nos introduce en la **experiencia de la forma**, gracias a la cual lo que está fuera; la experiencia exterior, se articula, se **estiliza**, como experiencia interior. Y conviene advertir que el planteamiento schilleriano reaparecerá en los componentes utópicos y también formalistas de las vanguardias artísticas de comienzos de nuestro siglo.

Pero esa estilización formal del ideal de humanidad suponía un olvido de los aspectos materiales de la vida y de la existencia. Una de las primeras críticas de ese proceso de idealización de la forma estética la encontramos en Nietzsche. Me refiero a su conocida distinción entre el "mundo verdadero" y el "mundo aparente", expuesta en **El crepúsculo de los ídolos**.

A ella volverá a referirse en **Ecce Homo**: "El mundo verdadero" y el "mundo aparente" -dicho con claridad: el mundo **fingido** y la realidad... Hasta ahora la **mentira** del ideal ha constituido la maldición contra la realidad, la humanidad misma ha sido engañada y falseada por tal mentira hasta en sus instintos más básicos- hasta llegar a adorar los valores **inversos** de aquellos solos que habrían garantizado el florecimiento, el futuro, el elevado **derecho** al futuro.. Nietzsche, 1888, 16).

Se trata de un texto al que se ha referido, en diversas ocasiones, Gianni Vattimo (ver, por ejemplo, 1989, 107) para indicar que su

cumplimiento más intenso habría tenido lugar con el advenimiento de la sociedad de los medios masivos de comunicación. En efecto, si Nietzsche podía hablar de cómo "la mentira del idealismo" supone una inversión respecto a los instintos y a las necesidades de la vida, nosotros experimentamos hoy nada menos que la realización efectiva del idealismo: **lo virtual, la forma, se convierte en experiencia material.**

Y eso es un efecto estético, el resultado de la estética **omnipresente**, de la estética **envolvente**, que estructura y canaliza todos los procesos comunicativos y representacionales de nuestra cultura. El proceso de estilización de la experiencia, que hemos situado en paralelo al desarrollo de la modernidad, llegaría pues a su plasmación más intensa en la **esquemización formal** impuesta por los medios de comunicación de masas.

2. Crítica del esteticismo

Nuestro **final de siglo** alienta el mito del carácter volátil, evanescente, de la experiencia. Todo gira o cambia, nada permanece. Las ideas se vacían de densidad para poder hacerse presentes en los canales simplistas y repetitivos de la comunicación masiva, que basan su eficacia y poder de persuasión precisamente en esa simplicidad y repetición que constituye el núcleo de su técnica. Entiéndase bien: los mensajes deben ser simples, esquemáticos, pero tanto su entramado como sus consecuencias son de **gran complejidad**. Las necesidades humanas, los universos de valor, los ideales individuales y sociales, son sometidos al **dominio del estereotipo** y articulados por el signo de la **fugacidad**.

Todo ello conlleva una serie de paradojas, bien conocidas, en el terreno de la reflexión estética. Por ejemplo, ¿dónde podemos situar ahora la diferencia entre representación y re-

alidad? La experiencia de la guerra del Golfo constituye una de las mejores constataciones del nuevo **trasfondo ético** que presenta la estética. De esa guerra sólo "conocimos" **una representación altamente estilizada**, una representación eminentemente estética, que hacía más fácilmente digerible la aventura militar, dotándola a la vez de una dimensión de distanciamiento, de lejanía. Fue como "ver una película". Cuando como es obvio, como en toda guerra, el crimen, el dolor y la destrucción expandieron el negro velo de su dominio.

Pero es también cierto, no obstante, que a pesar de la visión simplista y estética que grandes masas de población tuvieron de aquellos sucesos, podemos tomar conciencia del carácter encubridor, persuasivo, de esa **cortina icónica** tendida ante nuestra mente. Se dibuja así un nuevo horizonte conceptual y filosófico: la crítica de los modelos de representación de lo real tiene como primer peldaño el de la **crítica estética**, el descubrimiento del carácter gnoseológica y éticamente reductivo, **alienante**, del esteticismo de masas.

Lo que significa, por otra parte, un nuevo "retorno" del pensamiento de Platón: de su crítica de la mimesis como empobrecimiento esquemático, como alejamiento de la verdad. Ahora más que nunca, y sin tener que aceptar todas las implicaciones ontológicas de la fe platónica de las ideas -formas, somos prisioneros en una **caverna universal**, en una cueva icónica, en la que confundimos sombras con cuerpos, proximidad con distancia, instantaneidad con fugacidad.

Pero hablo de un platonismo "invertido", ya que la crítica estética que propongo implica el rechazo de la identificación de experiencia y simulacro, pero también la reivindicación de la **primacía del cuerpo**: sensaciones e ideas, en su dimensión tanto individual como social, en todo desarrollo de la vida hu-

mana. El cuerpo es la raíz de toda experiencia estética, y por ello la clave de todas las formas de ocultamiento o simulación que inevitablemente acaban por negarlo. De ahí la coincidencia del idealismo y la cortina icónica.

Las paradojas a que me referí antes no acaban aquí. Otra de las más importantes está constituida por el desdibujamiento de los límites tradicionales del arte. Si "el Arte" se había configurado, a partir de la tradición renacentista, como un **universo institucional privilegiado** de la experiencia estética, el proceso de formalización inserto en la propia vida, en el nervio mismo de la cultura moderna, habría llevado progresivamente a un desbordamiento de ese carácter privilegiado de manifestación de lo estético en el arte, y a una presencia de lo estético **en la vida de cada día**, en la vida cotidiana.

Podemos remontarnos, en este punto, a lo que significa el desarrollo del **diseño industrial** moderno, e incluso al importante antecedente del intento de William Morris, en el siglo XIX, de unir las llamadas "bellas artes" con las "artes decorativas" u ornamentales. La fundación de la **Bauhaus** por Walter Gropius en 1919, con su programa de **integración vital** de todos los planos de la experiencia estética, implica, de un modo ya definitivo, el despuntar de un horizonte en el que culturalmente "el Arte" tiende a dejar de ser el espacio principal o privilegiado de manifestación de la experiencia estética.

La excepcionalidad e irrepitibilidad de las obras, que constituían uno de los rasgos más intensos de legitimación de la pretendida "eternidad del arte", dio paso a la producción de **objetos estéticos en serie**, con lo que la **contingencia** y la **fugacidad** entraban a formar parte, de manera central, de un nuevo entramado estético, inevitablemente **convulso** y **aceleradamente cambiante**. Algo que podemos constatar en el impulso a unir arte y vida y en el profundo desgarramiento con que nacieron las vanguardias artísticas de nuestro siglo.

No podemos dejar de advertir que la idea tradicional de "Arte" suponía una **escisión**, un corte entre un plano estético espiritual, superior, y otro meramente sensible, inferior. Cuando el desarrollo de la industria y de la vida urbana dan lugar a la formación de las sociedades de masas, la aparición de una demanda de consumo estético masivo supone, implícitamente la voluntad de negación de esa escisión.

Todos nos sentimos depositarios de "los títulos" que legitiman el acceso "al Arte". Y

más aún, todos buscamos rodear nuestra vida cotidiana con el máximo confort y bienestar, hacer tangible cada día el halo otrora inalcanzable de "la belleza". Gracias a la técnica, el **prototipo** se opone a la obra irrepitible como depósito de un segmento más amplio de esteticidad. Y así, en definitiva, la vieja escisión resulta, de modo inevitable, fuertemente problematizada.

Así llegamos a paradojas presentes en todas nuestras mentes: ¿qué tiene más **fuerza estética**, cualquier ejemplo de diseño industrial que nos sale al encuentro en la calle: un nuevo modelo de coche, pongamos por caso, o las viejas formas tradicionales del arte ya con una existencia secular?

O, en otro sentido, ¿qué tiene más fuerza, el lenguaje **hiperestetizado** de la publicidad o el lenguaje tradicional del arte? A veces, esta paradoja se ha resuelto asumiendo por parte de los propios artistas la función de publicista, del publicitario. El primero en hacerlo fue Andy Warhol, y por ello refleja tanto su perspicacia como su consciencia de la nivelación **a la baja** de la expresión estética, en un plano de homogeneidad técnica. Su formación era del publicista. Y lo que su actitud supuso es una de las formas más radicales de impugnación del mito del artista genial. Cualquiera con suficientes conocimientos de la técnica de la comunicación podía reclamar para sí el estatus otorgado en otro tiempo a los artistas. El hombre común se nivelaba con Leonardo o Miguel Ángel. Y como la historia se repite como farsa, pensemos en Jeff Koons, en quien es muy difícil discernir si estamos ante propuestas que buscan el puro **impacto público**, publicitario, en lugar de las que tienen que ver con la experiencia artística.

Esta peculiar derivación del "sueño americano", con el indudable impulso igualitarista y democrático que encierra, supone la constatación de una verdad poco grata a los espíritus elitistas: **el arte ha perdido la batalla con las comunicaciones de masas y sus técnicas**. Y si quiere seguir manteniendo su

vigor estético, conceptual, poético, sensible ... ha de ser capaz de abrir nuevos espacios antropológicos, fuera del privilegio secular de la escisión espiritualista sobre la que ha fundamentado su legitimación hasta nuestros días.

3. La nueva porosidad del tiempo

¿De dónde brota esta situación de **males-tar** inmanente al arte por el desdibujamiento de sus límites tradicionales y ante la expansividad de lo estético en la vida cotidiana? Lo diré una vez más: el propio proceso de la cultura moderna conlleva, estructuralmente, esa expansividad de lo estético en la vida de cada día, como pura **estilización** de la experiencia.

Pero en este punto avanzaría una nueva hipótesis filosófica: si la modernidad supone un proceso cada vez más intenso de formalización de la experiencia, ello tiene que ver, sobre todo, con la importancia que alcanza en las sociedades modernas la idea de **novedad**. La categoría de **lo nuevo** está inscrita en el núcleo del proceso mercantil de producción, de donde deriva y se expande por todas las dimensiones del universo social. La necesidad de la innovación tecnológica como forma de incremento de los beneficios mercantiles segrega un sedimento mental en el que "lo nuevo" o "lo último", en cualquier plano de la experiencia, es "superior" a todo lo anterior, que de modo inevitable tiende a verse como obsoleto en lo que se refiere a la **percepción cultural del tiempo**, uno de los aspectos claves en el arte y la experiencia estética, el resultado es el **incremento vertiginoso de su velocidad, del ritmo temporal** que está en la raíz de la profundización en el sentimiento de desarraigo del hombre moderno.

Siguiendo la estala de Baudelaire y en sus intentos de reconstrucción de la genealogía de lo moderno, Walter Benjamin, señaló el papel central de **la novedad** en nuestra época, contrastándolo con el papel que en la época inmediatamente anterior, en el tiempo del

barroco, desempeñaba **la alegoría**. Benjamin (1935, 186) indica que "lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía". Y lo caracteriza con las siguientes palabras: "Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa consciencia cuyo incansable agente es la moda".

El halo de lo nuevo sobrevuela, en efecto, todos los espacios de la mente y la sensibilidad modernas. Implica un proceso, cada vez más intenso, de **aceleración** del devenir temporal y de la experiencia, y simultáneamente también un proceso de **vaciamiento** de los mismos: vivimos un tiempo y una experiencia cada vez más vacíos.

Nietzsche (1873, 73) había indicado ya que "los modernos no tenemos absolutamente nada propio; sólo llenándonos con exceso, de épocas, costumbres, artes, filosofías, religiones y conocimientos ajenos llegamos a ser algo digno de atención, esto es, enciclopedias andantes". Cómo no reconocerse en ese talante meramente acumulativo, meramente acumulativo, meramente cuantitativo, de la experiencia moderna, tan intensamente ligado al predominio de la novedad!

De este modo, según Nietzsche (1873, 72), "el rasgo más característico del hombre moderno" sería como un juego de espejos, el contraste entre el vacío de la vida interior y la pretensión puramente interna de la acumulación: "**el singular contraste entre un interior al que no corresponde ningún exterior y un exterior al que no corresponde ningún interior**, contraste que los pueblos antiguos no reconocieron".

De aquí derivarían una serie de consecuencias muy importantes para nuestro problema. En primer lugar, la tendencia moderna a **disimular** el vacío interior, la ausencia o fragilidad de valores sobre los que sustentar la vida, con la **apariencia** puramente exterior, con la simple acumulación **formal** de fragmentos y retículas, superpuestos y tomados de los más heterogéneos universos culturales.

La disolución en el **anonimato** del hombre-masa es la plasmación más intensa de ese intento formal de recubrimiento del vacío, que no puede evitar a una visión crítica el desvelamiento de **la dureza de las condiciones de vida y existencia** del individuo moderno.

Frente a esa dureza de la existencia, el individuo puede oponer el gesto radical del suicidio (de nuevo estamos situados en la vertiente de la forma, del **estilo**), que conlleva la negación del anonimato y le eleva a la pasión de un **heroísmo específicamente moderno**.

Walter Benjamin (1938, 93), también en este caso a partir de Baudelaire, señaló el alcance heroico del suicidio moderno en contraste con la **huida hacia la muerte** que implica la disolución en el anonimato, en sí misma una forma de muerte: "Las resistencias que lo moderno opone al natural impulso productivo del hombre están en una mala relación para con sus fuerzas. Es comprensible, si el hombre se va paralizando y huye hacia la muerte. Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Este suicidio no es renuncia, sino pasión heroica".

La cuestión es importante porque la dureza de las condiciones de existencia en la Modernidad está, lógicamente, también presente en el mundo del arte. Y ello explica el surgimiento de un **heroísmo artístico**, también específicamente moderno, y vigente hasta el período de entreguerras en nuestro siglo. Si el vacío y la fugacidad están en la raíz de la dureza de la existencia, el artista, que trata de ir más allá, de amalgamar "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente", específicamente modernos, con lo eterno e inmutable, según el programa de Baudelaire, se convierte en una nueva especie de "héroe civilizatorio", en un nuevo Prometeo.

Pero aún más: el artista moderno no sólo se sitúa en la **vanguardia** de la humanidad, sino que entrega su obra y su vida como "ofrenda". Este aspecto supone la formación de lo que he llamado **el mito del artista moderno**, una variante de la leyenda secular que presenta a los artistas, como personajes con rasgos y características distintos a los de los otros seres humanos.

El artista moderno se ve comprometido con una difícil tarea de rescate de lo eterno, en el trasiego vertiginoso de lo puramente transitorio. Esa es la raíz, por ejemplo, de la actitud sacrificial de Vincent Van Gogh, de ese darse a sí mismo, para que la humanidad pueda alcanzar un más allá del proceso metamórfico de lo moderno. La misma actitud que podemos encontrar en Antonin Artaud. O que fue perfilada literariamente en los tres

prototipos de "artista" fundamentales que aparecen en la obra de Thomas Mann: Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach y Adrian Leverkühn.

Pero volvamos a Baudelaire. En él encontramos ya que esa difícil tarea de rescate del artista que se sacrifica está ligada, en grado sumo, con la asunción de la **contingencia** de su actividad, de su pertenencia a ese **tiempo vertiginoso y vacío** que caracteriza a la modernidad. Así plantea la cuestión: "En una palabra, para que toda **modernidad** sea digna de convertirse en antigüedad es preciso que la belleza misteriosa que en ella pone involuntariamente la vida humana haya sido extraída... Desdichado aquel que estudia en lo antiguo algo distinto del arte puro, la lógica, el método general. Por arrojarse demasiado en ello pierde la memoria del presente: abdica del valor y los privilegios suministrados por la circunstancia: pues casi toda nuestra originalidad viene del sello que el **tiempo** imprime a nuestras sensaciones". (Baudelaire, 1863, 695).

En este texto verdaderamente crucial encontramos el núcleo del profundo **desasosiego** que agita al arte moderno. La actividad artística ha supuesto siempre una apropiación cualificada del flujo temporal, una proyección más allá del pasado y del futuro de los **instantes de plenitud**, que el amor, la religión o la experiencia estética hacen posibles en la vida humana. Pero cuando el propio tiempo se ha hecho más vacía e inaprehensible que nunca, la búsqueda se complica y puede concluir en tortura o tragedia. Tampoco vale la mirada nostálgica al pasado: lo único vivo que el artista puede extraer de allí es la **lógica formal**. El compromiso con la propia época es la única vía para la **trascendencia estética del devenir temporal**.

Por otra parte, si el desarrollo de la modernidad es ante todo, según vengo diciendo, un proceso de intensificación de la **formalización de la experiencia**, ello conlleva en muy buena medida también una experiencia de contingencia acelerada, de intensificación del sentimiento de caducidad de la vida y del tránsito del tiempo que nos hace perder pie.

El arte, que ocupa espacios antropológicos de sentido en otro tiempo ocupados por la religión, busca ir más allá de la dureza acerada de esa contingencia desnuda, pero puede hacerlo sólo actuando sobre el presente metamórfico.

En este punto, sin embargo, nos encontramos con un nuevo problema. En alguna medida el proceso cada vez más intenso de formalización de la experiencia inscrito en el desarrollo de la modernidad ha llevado últimamente a una importante **variación cualitativa** en la experiencia y la representación del tiempo. Me refiero, fundamentalmente, a la **quiebra de los sentidos lineales** del devenir, que considero una quiebra eminentemente **estética**. Pues en mi opinión deriva del modo **envolvente** y **circular** con el que un intenso esteticismo generalizado y difuso ha ido configurando todos los espacios de nuestra vida. Los sueños y emociones del individuo, los ideales políticos y sociales, se han visto confrontados con un universo frontal, hiperestetizado, donde el antes y el después se diluyen en la pura instantaneidad.

Algo que hay que poner en relación con dos aspectos de la tecnología de la cultura de masas que resultan decisivos. La capacidad

para **fixar, detener o congelar** el tiempo que, a partir del siglo XIX, proporciona la **fotografía**. Y la posibilidad de **avanzar o retrasar** las secuencias de imágenes que el **video** pone en nuestras manos. Es como si la propia ley de formalización de la experiencia cotidiana hubiera sufrido una transformación cualitativa que nos lleva de lo acumulativo y lineal a un tiempo de ruptura en el que todo va y viene, a un tiempo eminentemente **circular**.

Las modificaciones espectaculares de nuestro mundo, y en particular la aguda crisis de legitimación de lo que se llamó "socialismo real" y que condujo a su desaparición, tendría que ver con esta nueva configuración circular y envolvente de la cultura, eminentemente estética y eminentemente moderna.

Pero también cambia la propia configuración de la experiencia estética de su soporte temporal. En los inicios de la modernidad Fausto establecía su apuesta con Mefistófeles en torno a su capacidad para no querer detener el **instante estético**, el momento hermoso de plenitud, lo que suponía una ruptura del flujo lineal del tiempo, que es el que acoge la **voluntad de acción**, característica del espíritu moderno. Pero hoy, ese tiempo lineal y acumulativo presenta más líneas de escape que nunca, se ha hecho intensamente "poroso".

En último término, el proceso de identificación entre formalización estética y temporalidad moderna habría llevado a una **interiorización de la experiencia del tiempo como metamorfosis**, y de la **intercomunicación entre cuerpo individual y el proceso histórico**. Vuelvo, una vez más, a **Burnt Norton**, de Eliot: "Pero el encadenamiento de pasado y futuro / tejido en la debilidad del cuerpo cambiante, / protege a la humanidad del cielo y la condenación / que la carne no puede soportar" (Yet the enchainment of past and future / Woven in the weakness of the changing body, / Protects mankind from heaven and damnation, / Which flesh cannot endure).

La nueva e intensa **porosidad del tiempo** nos coloca en una situación en que los anclajes de sentido resulten más problemáticos que nunca. Pero alcanzamos a saber que el destino de la estética y el de la cultura moderna están íntimamente ligados. Y sólo la estética, como experiencia y compromiso radical con el devenir radical, habriendo al arte nuevos espacios vírgenes resistentes y no roturados por los medios de masas, **puede romper la estetización**. Sólo en ella puede alumbra el brillo de un **tiempo de plenitud** retenido más allá del instante.

•REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ch. Baudelaire (1863): *Le peintre de la vie moderne*, en: *Oeuvres Complètes*, éd. C. Pichois, t. II; Gallimard, París, 1976.

W. Benjamin (1935): *-El París, capital del siglo XIX-*, tr. cas. de J. Aguirre, en: *Iluminaciones 2*; Taurus, Madrid, 1972, pp. 171-190.

W. Benjamin (1938): *-El país del Segundo Imperio en Baudelaire-*, *Ibid*, pp. 21-120.

F. Nietzsche (1873): *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, en: *Antología*, edición de J. B. Linares; Península, Barcelona, 1988, pp. 53-113.

F. Nietzsche (1888): *Ecce homo*, tr. cast. de A. Sánchez-Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

F. Schiller (1975): *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de. Bilingüe, con tr. de J. Feijóo y J. Seca, Anthropos, Barcelona, 1990.

G. Vattimo (1989): *La società trasparente*, Garzanti, Milano. tr. cast. de T. Oñate, Paidós, Barcelona, 1990.

¡LA BOLSA O LA ESPECIE!

(Para volver a pensar el
puesto de la abducción
en el sistema de las
inferencias)

“La palabra especie parecerá tal vez demasiado vulgar y pobre para referirse a las ideas, a lo bello, lo sagrado y lo eterno, que tantos estragos causan en nuestra época. Pero en realidad “idea” no expresa ni más ni menos que “especie”.

(Hegel.Fenomenología del Espíritu Pg. 37)

El Problema, el Marco Teórico, la Hipótesis y la Relevancia

Es frecuente encontrar en los manuales de metodología que un proyecto de investigación debe exponer en su primera parte, una presentación de estos temas: el problema, el marco teórico, la hipótesis y la relevancia. La forma que adoptan estos contenidos en la investigación científica es propia del orden público y se sujeta, en consecuencia, a ciertos códigos procesales que norman estas presentaciones en la comunidad científica. Pero el contenido general de estas acciones y las relaciones lógicas que vinculan entre sí estos elementos son comunes con nuestras operaciones mentales en la vida cotidiana.

Tanto en la vida cognitiva cotidiana como en la práctica científica, lo dominante es el empleo del saber previo para interpretar los hechos que se van presentando en el flujo de la conciencia. Sin embargo, esta rutina es compatible con el acaecimiento de momentos de incertidumbre ("cuasi-problemas", diría) que se resuelven con maniobras de ajuste de los presupuestos. Por ejemplo, vamos por la calle y un vecino, a la distancia, nos levanta la mano. Interpretamos eso como un saludo y respondemos a él. Podría ser, en otra ocasión, que un desconocido nos levante la mano; en este caso nos desconcertamos. "¿Qué quiere? ¿Qué significa ese gesto? Rápidamente miramos en diversas direcciones siguiendo diversas hipótesis posibles: ¿está saludando a otro que está detrás nuestro? ¿nos ha confundido con otra persona? ¿está señalando a algo encima nuestro que se nos puede caer encima? Todas estas hipótesis, como se ve, ni siquiera alcanzan a formularse: reajustan de manera muy veloz lo que consideramos elementos relevantes de contexto en que se está presentando ese instante de incertidumbre.

Ahora bien, en ciertas condiciones se presentan auténticos problemas (anomalías) que no se resuelven con sencillos ajustes de los presupuestos y que obligan a elaborar conjeturas o hipótesis más complejas y que exigen búsquedas *ad hoc* para determinar cuál de ellas es la pertinente.

La llamada epistemología Hipotético-deductivista que propuso Karl Popper en 1934 y que tiene actualmente gran aceptación, ha presentado un esquema sumamente exitoso para comprender la operación de la mente humana cuando ella se enfrenta a un problema de conocimiento. Un *problema*, en la perspectiva popperiana, debe ser enfrentado con una hipótesis (o teoría) y ella no se establece mediante ningún procedimiento lógico, sino mediante una creación cuyo mecanismo productivo escapa a toda investigación lógica y metodológica.

La única alternativa lógica que tendríamos para dar cuenta de esa creación, es la induc-

ción, es decir, el proceso inferencial que a partir de una serie finita de observaciones particulares, concluye en una generalización o ley universal. Pero la inducción no proporciona ninguna garantía formal de su conclusión. Y no sólo que no constituye ninguna garantía formal de la conclusión, sino que, además, *no constituye una estrategia exitosa* para generar ideas complejas, como las que plantean las teorías científicas contemporánea.

Siendo que la inducción no nos sirve para comprender la emergencia ni la validez de la hipótesis, y *no habiendo otra forma de inferencia lógica de interés* más que la deducción, entonces no queda otra alternativa para describir la operación de la mente que admitir el camino deductivo a partir de una hipótesis inventada. Esto significa, entonces, que la Metodología (como examen de los procesos lógicos del conocimiento) no tiene ninguna tarea frente al descubrimiento: no hay método en el proceso de descubrimiento; sólo hay método en el proceso de validación, el cual opera de manera hipotético-deductiva, a saber: i.- propone una teoría general a modo de hipótesis; ii.- por medio de inferencias deductivas obtiene juicios particulares que se pueden confrontar con las respectivas situaciones reales; iii.- si estos juicios observacionales resultan verdaderos, la teoría se mantiene como una "buena hipótesis"; si, en cambio, resultan falsos, la teoría debe ser considerada como falsa y abandonada, ya que el contraejemplo hallado no puede dejar en pie su valor general. Por ejemplo, Si tengo la "teoría" = "todos los cisnes son blancos" y si frente a un cisne particular, infiero el juicio = "este cisne es blanco" y resulta que en realidad él es negro, entonces no hay más remedio que negar la teoría: "No todos los cisnes son blancos". Queda, entonces, abierto el espacio para proponer una nueva teoría.

Ciertamente el esquema anterior es muy grosero, pero el lector que ya conoce el tema rápidamente lo completará y el que no lo conoce quedará bien motivado para adquirirlo de primera mano. Para los fines de este artículo alcanza con lo dicho, ya que su cometido no es objetar la epistemología hipotético-deductivista en su funcionamiento, sino erosionar su principal presupuesto, a saber: que sólo disponemos de la inducción y de la deducción y que, en consecuencia, no hay una lógica en el descubrimiento de las teorías. Para este fin, me propongo contribuir con la difusión y comprensión de uno de los aportes más importantes del gran Lógico norteamericano, Charles S. Peirce: la recuperación que

él propuso de la *inferencia abductiva* y proponer una cierta manera de articularla con la inferencia analógica, a fin de revisar todo el cuadro de las inferencias racionales en el proceso científico.

Como dije, Peirce ha vuelto a actualizar, en el seno de la teoría de la investigación científica, el debate sobre la capacidad operativa de otras formas de inferencia, además de la deducción y de la inducción: en particular ha reactualizado el interés por la *abducción* o *retroducción*, y, con ello, ha permitido también volver a discutir sobre el valor epistemológico de la *analogía*, permitiendo demarcar sus relaciones con la inducción.¹

Los trabajos de Peirce han proporcionado un instrumento útil para volver a pensar todo el sistema de las inferencias racionales, al recuperar de la vieja silogística aristotélica esos tres términos: el término mayor (la Regla); el término medio (el Caso) y el término menor (el resultado).

Cómo presenta Peirce a las inferencias.

Comencemos con el ejemplo que ha propuesto Peirce en el opúsculo que tituló *Deducción, Inducción e Hipótesis* y que desde entonces aparece en todos los escritos de divulgaciones de este tema:

[1] Deducción

Regla.- Todas las judías de esta bolsa son blancas.

Caso.- Estas judías son de esta bolsa

Resultado.- Estas judías son blancas

[2] Inducción

Caso.- Estas judías son de esta bolsa

Resultado.- Estas judías son blancas

Regla.- Todas las judías de esta bolsa son blancas.

[3] Abducción

Regla.- Todas las judías de esta bolsa son blancas

Resultado.- Estas judías son blancas

Caso.- Estas judías son de esta bolsa

Extraigamos los elementos estructurales de

estos ejemplos:

[1] Si tengo la Regla y tengo el Caso, concluyo el resultado

$R + C \rightarrow r$

Ésta es la deducción.

[2] Si tengo el Caso y tengo el resultado obtengo la Regla

$C + r \rightarrow R$

Esta es la inducción (la cual, como se sabe, nos da un resultado problemático).

[3] Si tengo la Regla y tengo el resultado obtengo el Caso

$R + r \rightarrow C$

Y esta es la abducción.

Es notable -y espero que el lector lo esté confirmando- las dificultades de comprensión que presenta la abducción a quienes escuchan hablar de ella por primera vez. En efecto, cualquiera que lea eso entiende "algo", pero hay un "resto" que no entiende: entiende claramente que la tercera [3] combinación no es igual ni a la primera [1] ni a la segunda [2]. Eso lo entiende porque está a la vista "tipográficamente" que las lestras "R", "C" y "r" ocupan posiciones distintas en cada caso. Pero no entiende qué agrega la abducción. ¿No entiende cuál es el "chiste" de esta "nueva" inferencia!

Quiero decir: los que leen la caracterización que acabo de hacer de la abducción, seguramente se estarán preguntando qué nuevo conocimiento se obtiene mediante la abducción; qué cosa pueda ser la conclusión de la abducción, o qué aporta la "abducción" a las otras dos formas de inferencia.

La abducción necesita, entre sus premisas a la Regla, y en esto se parece a la Deducción. Pero, no produce una conclusión necesaria como aquélla, y por este último rasgo

2 - "La analogía de la hipótesis [=la abducción] con la inducción es tan marcada que algunos lógicos las han confundido. A la hipótesis se le ha llamado inducción de caracteres. Un número de caracteres pertenecientes a cierta clase se halla en cierto objeto; de donde se infiere que todos los caracteres de esa clase pertenecen al objeto en cuestión. Esto implica ciertamente el mismo principio de la inducción; pero en una forma modificada. En primer término, los caracteres no son susceptibles de simple enumeración como objetos; en segundo lugar, los caracteres se insertan en categorías. Cuando hacemos una hipótesis, únicamente examinamos una línea de caracteres, o quizás dos o tres, y no separamos ningún espécimen de los demás." (*Deducción, inducción e hipótesis*. Ed. Aguilar, Bs.As. 1970. Pg. 75) (El texto entre corchetes lo he agregado yo -JS.)

3 - "El problema radica desde luego -dice F.G. Asenjo- en el poder y la naturalidad de la idea de conjunto, en el hecho de su aplicabilidad universal, al extremo de que, en verdad, puede decirse que todo el mundo profesa en cierta medida y sin saberlo un conjuntismo filosófico, aún careciendo por completo de conocimiento lógico o matemático." [*Temas de la lógica matemática actual*. Rev. Cuadernos de Filosofía. Año XIV, Número 21, Enero-junio de 1974. Pg.68]

4 - Escribo "caso-médico" porque, en otro sentido, sí es un caso: es un "caso-visita", porque lo que entra al consultorio puede ser la secretaria, el pintor o un gato. El médico, sentado en su sillón, siempre tendrá que hacer un primer "diagnóstico" de lo que entra en su consultorio. En esta circunstancia entra un sujeto que corresponde al conjunto de los sujetos que son pacientes. Entra un caso de paciente, pero todavía no se sabe qué clase de enfermedad tiene. En consecuencia, no hay un "caso-médico", o "caso-patológico".

montarnos demasiado, basta recordar la tesis de Kant, mediante la que introduce en la *Crítica de la Razón Pura* la noción de "esque-ma" como *tercero en discordia* (o mediador necesario) entre el concepto y la intuición. Sólo quiero decir que estas mismas formulaciones no han logrado hacerse oír y cambiar la tónica dominante de la situación.

La "Bolsa", el Caso y los Conjuntos

Sin duda, el ejemplo que ha empleado Peirce es de una extrema sencillez y seguirá teniendo aceptación, como la tuvo el ejemplo del silogismo aristotélico "Todos los hombres son mortales..." Pero, por lo mismo, deberemos examinarlo nuevamente.

En primer lugar, quisiera llamar la atención sobre la "imagen" que ha usado Peirce: "la bolsa", y sugerir de qué manera está implicada en la noción que más dificultades presenta: la noción de "caso".

Veamos un ejemplo sencillo: entra un paciente a un consultorio; el médico lo examina y, finalmente, confrontando los signos y síntomas que logra identificar con su saber sobre distintos síndromes y entidades nosológicas, pronuncia un diagnóstico.

Aunque en todo el proceso se encuentran eslabones inferenciales de diverso tipo, se puede decir que el esquema global que acá se cumplió es de carácter abductivo: i.- están presupuestas ciertas reglas [R], que constituyen el saber del médico acerca de diversos síndromes y entidades nosológicas; ii.- se obtiene información sobre cierto resultado [r], que son los signos y síntomas que presenta el paciente; iii.- y finalmente se extrae el caso [C], que es lo que resulta del diagnóstico. El diagnóstico se refiere al caso.

Aunque están dados los tres componentes con frecuencia ocurre que nuestras representaciones se deslizan con facilidad de los resultados (los signos y los síntomas) al caso (el diagnóstico). Pregúntesele a un médico o psicólogo qué entra al consultorio cuando entra un paciente y con frecuencia contestará: "Un caso." Sin embargo, debe quedar completamente claro que un paciente no es un caso-médico⁴ todavía. Entra un sujeto que, desde el punto de vista médico, consiste en un conjunto diverso de atributos todavía no configurados. El médico se encuentra ante el paciente como el lector de esos juegos de revistas que consisten en identificar detrás de

se parece a la inducción. ¿No será en el fondo otra forma de la inducción?

Peirce mismo advirtió esto y lo comentó en el opúsculo antes citado. Allí nos dice que: la abducción ha sido confundida frecuentemente con la inducción, por lo que se la llamaba "inducción de caracteres".⁵

Formulemos de otra manera la pregunta:

¿Qué es lo que puede estar produciendo tanta dificultad para entender el sentido y papel diferente que cumple la abducción, al lado de las otras dos formas de inferencia? (Lo que es otra forma de mostrar la extrañeza que debieramos sentir ante el hecho de que siendo "tipográficamente" diferente a la deducción y a la inducción no haya figurado obligadamente en todo manual de lógica, al lado de aquellas.)

Voy a proponer que hay dos representaciones adversas que convergen en cuanto a oscurecer el contexto en que la abducción podría ser entendida: una de ellas, general; la otra particular.

1.- La representación general consiste en que nuestro pensamiento tiende a encerrarse en "sistemas de comprensión" dualistas, que se empeñan en reducir la diversidad a sistemas de coordenadas polares: dos términos extremos... y en el medio... ¡nada! O, en el mejor de los casos, grados diversos de uno u otro de los extremos;

2.- la representación particular consiste en que la noción diádica de "conjunto/elemento" constituye una idea que fascina nuestro intelecto a tal punto que se constituye en el fundamento de la "lógica natural del mundo".⁶

No pretendo decir que no han habido propuestas alternativas a estos esquemas polares a esta idea conjuntista. Para no re-

una maraña de trazos a un personaje que puede ser un conejo, un lobo o un pato. Los conceptos previos que se tienen de lo que es un lobo, un conejo o un pato, ocupan el lugar de la **Regla**; los trazos de tinta sobre el papel (rayas y puntos del dibujo) ocupan el lugar del o los **resultados**; la percepción del pato es el **caso**.

Pues bien, no resulta fácil diferenciar al pato-caso, del pato-regla y del pato-dibujo. El pato-caso que ahora he logrado ver, ¿no es el mismo pato que antes tenía en mente? O ¿no es el mismo pato que está dibujado y por eso lo puedo ver? ¿Porqué hablar de "un pato-caso" si basta con el pato-concepto y con el pato-dibujo?

En efecto, de todas las nociones que están en juego en estos ejemplos, la que ofrece mayores dificultades es la de "caso", porque, si se observa con atención, se ubica respecto de la diada "Regla / resultado" de una manera extremadamente curiosa: no corresponde a ninguno de los dos, sino a la **mediación que hay entre los dos**: es aquello que permite unir una regla general (que contiene, por así decirlo, la definición de lo que es "ser pato") y una pluralidad de sensaciones aisladas ("rayas y puntos").

¿Qué ayuda puede brindar la lógica conjuntista?⁵

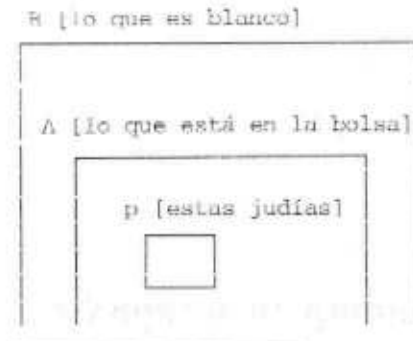
Volvamos al ejemplo de Peirce: el enunciado que informa de la Regla alude a un conjunto [todos los elementos de esta bolsa], y de él nos dice que está incluido en otro conjunto: el conjunto de [las cosas que son blancas]. Dicho de una sola vez: el conjunto A = "lo que está en la bolsa", está incluido en el conjunto B = "lo que es blanco". En símbolos: $A > B$.

El enunciado que informa del caso expresa que ciertos conjunto de entes particulares P = {estas judías} está incluido en el conjunto A = {lo que está en esa bolsa}. En símbolos $P > A$.

Finalmente, el resultado afirma que ese conjunto P = {estas judías} está incluido en el conjunto B = {lo que es blanco}: $P > B$.

Tenemos acá tres relaciones de inclusión: la relación de inclusión: $A > B$ (que expresa la Regla); la relación $P > A$ (que expresa el caso) y la relación $P > B$ (que expresa el resultado). El enunciado que se llama "caso", contiene el que está en los dos enunciados: **término medio** ("bolsa") y que es, como se sabe, el que permite establecer la relación de inclusión del conjunto P en el conjunto B.

Desde un punto de vista conjuntistas pareciera todo muy claro, por que se trata de meras relaciones de simples localizaciones en el espacio:



Pero esta representación no nos ayuda a comprender las funciones que cada uno de ellos cumple realmente en el proceso lógico. Los tres son conjuntos, y podrían cambiarse sus funciones sin que quede afectado el proceso inferencial. Podría, por caso, decirse:

Regla.- Todas las cosas blancas son judías de esta bolsa

Caso.- Estas son cosas blancas

Resultado.- Estas cosas son judías de esta bolsa

Así como a la lógica conjuntista no le compete saber si las premisas son verdaderas o falsas tampoco le compete saber qué tipo de predicaciones o categorías están en juego en sus juicios. Pero trataré de mostrar que esto segundo es decisivo si se quiere disponer de criterios lógicos para evaluar completamente las inferencias en juego.

El conjunto A = {lo que es de esta bolsa} cumple un papel muy particular en los tres silogismos: es el "conjunto" en donde parecerían coexistir los otros dos: ser blanco/ser judía. "Ser un caso", significa "estar en esa bolsa de judías"; "pertenecer a esa bolsa de judías" y, *por lo mismo*, tener una "blancura significativa"; "comprensible"; "no-arbitraria": una *blancura que se deriva significativamente del hecho de estar en esa bolsa de judías*.

Entonces, ¿qué es exactamente "ser un caso"?

Es necesario que examinemos más de cerca cómo operan los significados que están en juego en este ejemplo, como un paso necesario para enriquecer nuestra noción de "caso".

Veamos: decir que algo está dentro de una bolsa ¿es lo mismo que decir que algo es blanco?

5/ Es decir, la lógica que considera a todo concepto un conjunto (una colección de elementos) y a las ocurrencias particulares de ese concepto, un elemento que pertenece a ese conjunto

6 - Especie =

a.- Sentido amplio: "conjunto de cosas semejantes entre sí por tener uno o varios caracteres comunes \\\\ Imagen o idea de un objeto que se representa o conserva en el alma \\\\ Figura o representación sensible de las propiedades externas de uno o más cuerpos \\\\ Caso, suceso, asunto, negocio." b.- Historia Natural: "Cada uno de los grupos en que se subdivide un género y que se compone de individuos que además de los caracteres genéricos, tienen en común otros caracteres, por los cuales se asemejan entre sí y se distinguen de las demás especies congéneres."

c.- Biología Moderna:

"Conjunto de poblaciones naturales capaces de entrecruzamientos biológico que está aislado reproductivamente de otros conjuntos similares. En la práctica, la existencia de aislamiento reproductivo no siempre puede determinarse directamente, así que para distinguir entre especies debe recurrirse a otros rasgos como diferencias de forma; pero generalmente estos criterios se entienden como reflejos del aislamiento reproductivo y no como criterios válidos de por sí." [Diccionario de Etología y Aprendizaje animal. Bajo la dirección de R. Harré y R. Lamb.]

7 - Espécimen : muestra, ejemplar, prueba, modelo. El lector debe advertir que la palabra "espécimen" viene a reemplazar a la palabra "elemento"

8 - "Entendido en sentido amplio como el origen y evolución de las estructuras biológicas". [R. Tohm. Modelos topológicos en Biología. En Waddington y otros. Hacia una Biología Teórica. Ed. Alianza Universidad. Madrid. 1976. Pg. 499. Cfr. en el mismo libro. Una teoría dinámica de la morfogénesis: "Nosotros emplearemos aquí el término 'morfogénesis' conforme a su etimología, en el sentido más general, para designar todo proceso creador de formas (o des-

naturales que Peirce ha evocado con la palabra "judía", pero que sin hacer un uso estricto: me refiero al término "especie""]

Introduciendo este nuevo término, los enunciados anteriores quedarían reformulados de la siguiente manera:

Regla.- Todos los especímenes⁷... **Caso.-** Estos entes particulares son especímenes de la especie Z

resultado.- Estos entes particulares son blancos

Creo que ahora podremos visualizar mejor la diferencia radical que existe entre afirmar

"estos x son blancos" (ser-cualidad),

a decir

"estos x son especímenes de la especie Z" (ser-morfogénesis)⁸.

Ser blanco es un rasgo que las judías de Peirce comparten con objetos con los cuales no necesariamente se mantienen relaciones reales. En efecto, estas judías son blancas, como las tizas, los copos de nieve, los vestidos de novia y las calavera blanqueadas con cal.

"Ser un espécimen" de una especie, en cambio, es poseer un conjunto de rasgos⁹ cuya configuración es semejante a la de los otros individuos con los que se comparte una genealogía común. No es una *mera particularidad* sino es ser una *ocurrencia singular de un tipo o arquetipo*.

Dos judías de la misma especie se asemejan entre sí no por la *particularidad ocasional* de ser blancas, u ocasionalmente pequeñas, etc., sino porque "son singularidades de la misma especie" y esto significa mucho más, ya que comporta un complejo de operaciones moleculares, bióticas, conductuales, etc. Advertase que la semejanza no es predicada de cada rasgo por separado, sino *del proceso de morfogénesis y de morfostasis que ha producido y mantiene esa configuración de rasgos como ocurrencias singulares de un tipo*. En el caso de las especies biológicas, esta semejanza se mantiene y perpetúa de un *individuo singular* a otro mediante un sistema de relaciones que implican un aislamiento reproductivo real y no puramente mental. Se trata de los procesos que reproducen activamente los valores de cada parámetro dentro de "ciertos" rangos de valores, y que, por cierto, ponen en juego la adaptación de los *individuos singulares* al medio ambiente en que deben vivir. Estos rangos de valores quedan determinados por relaciones estructurales del viviente singular y con el medio. Se puede, entonces, afirmar que "emer-

Ser blanco es un atributo, un rasgo o una propiedad que tiene una cosa, una sustancia o una especie. En principio, nada haría pensar que las cosas, por ser blancas, se unifican o son reunidas realmente en un mismo lugar. A lo más, podríamos decir, de manera metafórica, que "los hemos reunido mentalmente".

Decir, en cambio, que algo está en una bolsa es afirmar un hecho más terrenal que aquella operación abstracta: es afirmar que se ha llevado a cabo una acción: "meter cosas en una bolsa". *Algo o alguien*, de manera *real*, sujeta a estos entes en un mismo lugar: en el interior de la *bolsa*. Dicho de otra manera: no se trata de una mera posibilidad mental, sino de una construcción de *un hecho en el mundo de los hechos*. Las cosas que están en una bolsa, por el *hecho de estar en una bolsa*, me las puedo "echar al hombro", todas juntas. Pero con todas las cosas blancas, por el "hecho" de estar incluidas en el conjunto de las cosas blancas, no puedo hacer lo mismo. Aunque cada cosa blanca del universo sea algo real, *el conjunto* de todo lo blanco no es algo real, sino sólo algo mental.

Antes de terminar este párrafo quiero agregar que, aunque desde el punto de vista lógico la palabra "judía" que usó Peirce no agrega ni quita nada, desde el punto de vista retórico sí produce un efecto de sentido definido, ya que evoca la noción de *especie*, con las consecuencias que trataré de mostrar en el párrafo siguiente.

"¡La bolsa o la especie!"

Ha llegado el momento en que nos desbaracemos de la "bolsa": ella tiene muchos méritos en lo que hace a la "claridad del ejemplo" de Peirce, pero también tiene mucha responsabilidad en la insuficiente comprensión que se logra de la abducción. Creo que si quisiéramos entrar en el sentido real de lo que allí está dicho: será necesario eliminar esa metáfora y, para ello, voy a poner en su lugar el término del campo de las ciencias

gen" de la organización propia de la estructura integral del *viviente singular*, y no como una *mera particularidad*.

La relación conjuntista "judía de la bolsa" (elemento *particular/conjunto*), como modelo de unificación externa o mecánica ha quedado sustituida por la relación "especimen de una especie" (ocurrencia *singular / tipo*), es decir, por el *individuo singular*, en tanto forma parte del plexo de relaciones que lo constituyen como una *instancia singular* (caso, ejemplar o espécimen) de un tipo. Por el individuo singular, en tanto es una **concreción actual (especimen) de una configuración relacional que se reproduce (especie)**. La "bolsa", en cambio, expresa un hecho externo. Expresa un *fin externo* porque supone que alguien ha reunido cosas diferentes en un lugar, y, por ende, se trata de un hecho que ha conjuntado discrecionalmente *particularidades que por sí mismas bien pueden estar separadas*. "Todas las cosas de esta bolsa son blancas" no significa otra cosa que: "alguien ha querido que esa bolsa sólo contenga cosas estas cosas *particulares* que son blancas". Pero en el caso del espécimen de una especie, el ser blanco -como rasgo de la especie- está sostenido por la pauta adaptativa conseguida en la filogenia de esa especie y reproducida epigenéticamente por cada individuo en la ontogenia. Para todos los especímenes de una especie hay ciertos valores que son el "valor óptimo", por fuera del cual comienza a quedar expuesto a la desaparición o a la no-reproducción. El cambio del valor en alguna de las variables de la configuración "deja al descubierto el valor crítico de la otra" [variable]⁹, lo cual produce una cadena de perturbaciones que lo pueden llevar a la destrucción, si es que antes no se producen movimientos de compensación que anulen el cambio "indeseado". G. Bateson dice que ocurre como si los seres (en tanto encarnan "pautas") tuviesen una cierta "adicción" a los valores de sus variables, lo que no es otra cosa que afirmar que los seres organizados se comportan como estando orientados hacia sí mismos como hacia un fin interno.¹¹

Como ahora se puede ver, Peirce jugó retóricamente con el valor de la palabra judía: en el juicio "Todas las judías de esta bolsa son blancas" queda flotando la noción de que son blancas no por el hecho **particular** de estar en esa bolsa sino por ser una concreción singular de esta especie de judías...y eso agrega fuerza persuasiva a su ejemplo.

Vamos las diferencias de imágenes que se siguen de estos modos de predicación, y de qué forma podría mejorarse el diagrama conjuntista:



El recuadro de doble línea quiere significar que el "conjunto" "especimen/especie" es el sostén ontológico de todas estas operaciones mentales, en tanto simboliza al *individuo singular*, como el plexo de las operaciones morfogénicas y morfostáticas que lo constituyen *para nosotros* en una ocurrencia de un tipo. O, dicho de otra manera, que ahora estamos tomando en cuenta la categoría lógica particular que tiene ese concepto: la de implicar la categoría de *sustancia* (como centro de acciones que producen una cierta configuración de accidentes) y no la de mera *cualidad*. "Ser blanco" (es decir, estar incluido en el conjunto de {lo que es blanco}) es una abstracción que separa del espécimen ese rasgo específico B, y lo transforma en una *mera particularidad*. Pero en un sentido ontológico estricto es el rasgo el que está producido, sostenido y reproducido por el singular (=especimen) y no éste incluido en aquél.

La abducción y la categoría kantiana "sustancia/accidente"

"Toda unión (*conjunctio*) o es una composición (*compositio*), o una conexión (*nexus*). Lo primero es una síntesis de elementos diversos que no se pertenecen necesariamente los unos a los otros (...) La segunda unión (*nexus*) es la síntesis de elementos diversos que *necesariamente* se pertenecen *unos a otros*, como por ejemplo, el accidente en relación con la sustancia, o el efecto y la causa, y que, por consiguiente, aunque heterogéneos, se representan como enlazados *a priori*. Y llamo a esta unión *dinámica*, porque no es arbitraria, puesto que concierne a la unión de la *existencia* de la diversidad..." M. Kant. *Crítica de la Razón Pura*. Nota agregada la Segunda Parte. Cap. II, Sec. Tercera.

estructuro de ellas)..." [Pg. 181] Cfr., también, W. Buckley, La sociología y la teoría moderna de los sistemas, en donde presenta de manera metódica los rasgos de lo que denomina: Modelo de Morfogénesis. Ed. Amorrortu. Bs.As. 1982

9 - Uso la palabra "rasgo" con el mismo sentido de "valor de una variable", o de "característica". Ejemplos: "ser blanco", "ser rugoso", "ser de 1cm.", etc.

10 - Cfr. G. Bateson. Espíritu y Naturaleza. Ed. Amorrortu. Argentina 1980. Pgs. 49 a 53.

11 - Kant reintrodujo la noción de "finalidad", como fin interno, en el cuadro de las ideas rectoras del trabajo científico. "Con la noción de la finalidad interior -dice Hegel-, Kant ha llevado la ciencia al terreno de la idea en general y de la idea de vida en particular. La vida tal como la concibe Aristóteles contiene ya la finalidad interior, y se eleva muy por encima de la teleología moderna, que no tiene presente sino la teleología exterior y finita." [1985, T.II, 158]. Preparó, así, ese formidable renacimiento del núcleo del pensamiento aristotélico que estamos presenciando en la actualidad y con ello se creó el precedente de uno de los últimos avances decisivos del Pensamiento Científico: la Teoría de la Información, con sus diversas alianzas con la Biología Teórica, con la Teoría de las Catástrofes y la Semiología, con el conexionismo en la Neurociencia, etc.

12 - "Pieza de..."; "muestra de..."; "cantidad de..."; "pepita de...", etc.

13 - La deducción implícita podría ser explicitada así (sin eliminar la metonimia que reemplaza al hombre por la "criba):

Regla.-El que tiene oro es rico

Caso.-Esta criba tiene oro resultado.-Esta criba es rica.

Volvamos ahora a la *abducción*. Se vio anteriormente que la abducción supone, por una parte, el conocimiento de una cierta regla, y, por otra, la verificación de un cierto resultado. De ambas premisas, se obtiene el caso.

Entonces, el ejemplo de Peirce, modificado, quedaría así:

Regla.- Todos los especímenes de la especie Z son blancos

resultado.-Estos entes (que tienen aspecto semejante al de los especímenes de la especie Z) son, como ellos, blancos.

Caso.-Estos entes son especímenes de la especie Z

Ahora podemos volver a la cuestión de ¿cuál es el "chiste" de la abducción?. La respuesta aparecerá mucho más clara: la abducción nos permite identificar, mediante ciertos rasgos o indicios que se nos ofrecen a la contemplación, la esencia o el tipo al que pertenece algo, y, por ende, nos aporta la *razón* por la cual algo tienen la apariencia que tiene. La abducción identifica la especie o la substancia a la que algo pertenece y a hacerlo, produce un efecto de significación: el que aporta saber qué regla preside su funcionamiento: la abducción es "explicativa". Una vez que sabemos que algo es caso de una cierta especie, podemos extraer un gran número de consecuencias acerca de lo que se puede esperar de eso. Obtener como información que algo es **un caso** es obtener la información más importante que podemos obtener sobre el medio externo: es poder saber ante qué estamos, y, a partir de acá, qué podemos esperar de él.

Si se produce un hecho "anómalo" como, por ejemplo, una intoxicación de un gran número de comensales en un almuerzo de un Club, no alcanza con saber que "eso tóxico" estaba en el postre (es decir, en una misma "bolsa", ya que el postre no es una especie, sino un "colector" de especies). Es preciso averiguar a qué especie de ente tóxico corresponde eso que estaba en el postre; averiguar "ocurrencia de qué tipo de intoxicación" se trata. La pregunta "¿Qué caso de tóxico es el que ha actuado?", significa lo mismo que la pregunta: "Ocurrencia de qué tipo de tóxico"; o "¿A qué especie pertenece?" Y sólo este saber *substancial* permitirá comprender el hecho *accidental* de que los que comieron el postre presentaron ciertos síntomas, y que suerte les espera.

Todo lo amarillo es oro?

Veamos un ejemplo de la vida práctica: imaginemos una escena de la novela de Jack London, *La quimera del oro*.

"Le dio a la criba un hábil movimiento circular, deteniéndose una o dos veces para sacar los granos más grandes de grava con los dedos. El agua estaba turbia y, con la criba metida en ella no podía ver su contenido. De repente levantó la criba y tiró de una sacudida el agua que había dentro. En el fondo apareció una masa amarilla, que lo cubría como una capa de mantequilla.

"Hootchinnoo Bill tragó saliva. En su vida había soñado con una criba tan rica." [*Op.cit.* Ed. Hyspamérica-EGA, España, 1982. Pg.132.]

Recordemos que los personajes son buscadores de oro; es decir, tienen un conocimiento suficiente de las reglas que rigen a esa especie mineral (la sustancia "oro"), en su función de "mercancía-dinero"; en qué áreas puede ser buscado con más probabilidad; qué aspecto o accidentes posee en cuanto a textura, color, dureza, etc. La afirmación

*Todo espécimen*¹² de oro es amarillo.

Expresa de la substancia oro el valor de una de sus variables (o accidentes): el color, y forma parte de las reglas o supuestos cognitivos de estos personajes.

He aquí que *en ese contexto* se presenta el siguiente resultado:

En el fondo de la criba hay una masa amarilla.

La conclusión no se deja esperar:

Esto es ORO.

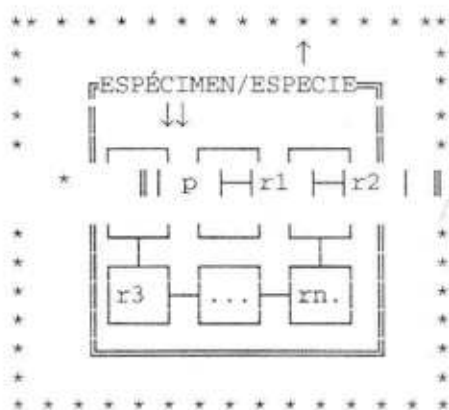
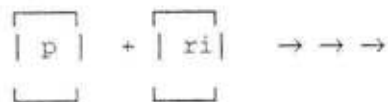
En realidad, esta conclusión ni siquiera es enunciada: inmediatamente se transforma en la premisa de una nueva inferencia (inferencia deductiva) que lo lleva a concluir:

*He aquí una criba tan rica como jamás he soñado.*¹³

La inferencia abductiva, en la medida en que es la inferencia que nos informa sobre el *caso* posee una significación biológica, psicológica y social decisivas.

Saber que algo es oro, supone una mirada experta y un contexto definido. Pero esta es la tarea primordial de la vida: saber que esto es una mentira; que esto es deshonesto; que esto es tóxico; que esto es bello... En cada una de estas inferencias en que se extrae el caso, nuestra razón ha aprovechado sus supuestos cognitivos ante un resultado fragmentario que se le aparece como indicio.

Podríamos proporcionar una imagen de todo esto mediante el siguiente diagrama:



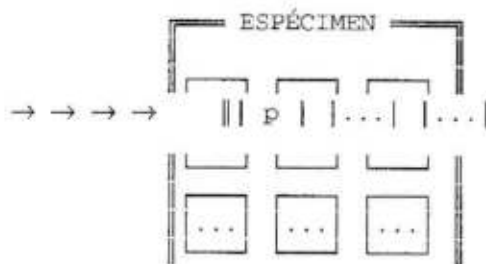
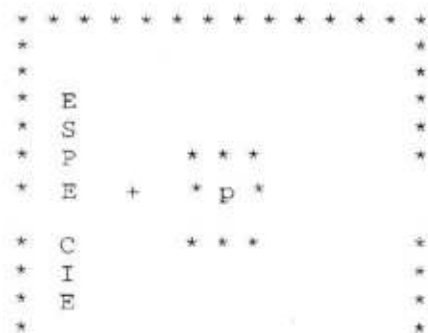
“p (es decir, el color amarillo), en conjunción con otros rasgos o circunstancias accidentales (particulares) de la especie {R1, R2, ... Ri}, nos lleva a la hipótesis de que *eso* es un espécimen de la especie o sustancia Z = oro.

Ahora bien, cada espécimen se caracteriza por llevar en sí el aspecto¹⁴, o configuración que es común a los demás miembros de la especie y que él reproduce y por medio de cuya reproducción la especie existe como *totalidad relacional*¹⁵. entonces, podemos ahora entender el movimiento de inferencia en su fuerza lógica plena.

14 - “Aspecto”, del latín: *specie*

15 - En el sentido en que la caracteriza J. Piaget: “En resumen, después de la noción realista de especie, después de la concepción atomista y nominalista, se llega a un estudio relacional de las totalidades funcionales en el marco de las cuales la especie se presenta en la naturaleza, lo que conduce a una primacía de las nociones de equilibración y de regulación a título de superación conceptual de las antítesis iniciales.” [Biología y Conocimiento. Ed. Siglo XXI. México. 1969. Pg. 82.]

16 - Cfr. R. Jastrow, *El Telar Mágico*. Ed. Salvat. Barcelona, 1985. Pgs. 63 y ss



Regla + resultado Caso

Como se puede advertir, la totalidad “espécimen/especie” aparece en este nuevo diagrama desdoblada: la especie aparece ahora como la Regla presupuesta en la mente del sujeto que lleva a cabo la inferencia y en cambio el espécimen (como esa concreción actual -singular- de la configuración específica) aparece como el Caso que resulta *identificado* o *reconocido* como tal, a partir del indicio «p» (en ciertas circunstancias particulares).

Obtener un caso es reconocer, en un indicio perceptivo actual, un singular que “encarna” una pauta; reconocer, en un hecho, la ocurrencia-singular de un tipo.

Pero, entonces, la Regla de una inferencia abductiva no puede tener cualquier estructura. Debe consistir en la afirmación de que pertenecer a una especie o tipo comporta tener un cierto atributo y no a la inversa.

Veamos un nuevo ejemplo: si delante de una rana se proyecta sobre una pantalla un punto luminoso que se mueva como si fuera un insecto, ésta lanzará su lengua intentando atraparlo.¹⁶

¿Cuáles han sido los procesos de inferencia que guían a la rana? O, para plantearlo de manera menos antropomórfica, si debieramos imitar mediante un robot este comportamiento, ¿cómo programaríamos sus mecanismos inferenciales?

Una manera de plantearlo, sería la siguiente:

Todo lo que se mueve es mosca
Esto se mueve

Esto es mosca

El condicional asociado a esta forma de razonamiento se puede formular así: *Si se mueve, entonces es mosca. Y se mueve. Entonces es mosca.* $[(P > Q) \cdot P] > Q$

Esta inferencia es claramente una deducción. Pero, puesto que nos arroja una conclusión falsa (la presunta mosca es apenas un punto luminoso), entonces debemos concluir que la primera premisa es falsa. Semejante conclusión nos pone ante la disyuntiva de admitir que una especie que lleva millones de años sobre la faz de la tierra ha sobrevivido pese a tener una descripción falsa de la regla que rige el comportamiento de su alimento en el mundo... O, en su defecto, concluir que esa no es **una buena reconstrucción** del procedimiento que emplea la rana.

En efecto, la afirmación "todo lo que se mueve es mosca" es una generalización no sólo falsa sino que formulada en términos probabilísticos, posee una probabilidad de acierto muy, ¡pero muy pequeña! De modo que si la rana se guiase por esa regla se pasaría la mayor parte de su vida cometiendo errores y dudosamente alcanzaría a sobrevivir.

Como se ve, lo que está en discusión es la primera premisa, ya que sobre la segunda no hay dudas puesto que la estamos controlando mediante nuestro experimento (=proyectar el punto luminoso sobre la pantalla).

Otra manera de reconstruir el proceso inferencial de la rana es el que sigue:

Todo lo que es mosca se mueve
Esto se mueve
Esto es mosca

El condicional asociado de esta forma de inferencia es: Si es mosca entonces se mueve. Y se mueve. Entonces es mosca. $[(P > Q) \cdot Q] > P$. Ésta es claramente una abducción o retroducción, que, como se sabe, no garantiza la verdad de la conclusión, y constituiría una falacia usarla con esa pretensión (la llamada "falacia de afirmar el coneciente").

En este caso la rana también está equivocada, pero, puesto que no es una deducción, la premisa mayor o regla no queda cuestionada. Y de hecho sabemos que se trata de una descripción muy próxima a la verdadera forma en que se comporta el alimento de la rana: "si es alimento se mueve". Es cierto que un insecto momentáneamente inmóvil no seja de ser por eso un alimento. Pero es el

vuelo es un atributo inherente a los alimentos del "área de forrajeo" de la rana, y el movimiento será su indicio. Formulados en términos probabilísticos, la probabilidad de acierto son substancialmente mayores, y constituyen una buena estrategia para sobrevivir.

La diferencia entre estas dos formulaciones de la Regla de la rana, es semejante a la conocida diferencia entre las otras dos:

Todo lo amarillo es oro / Todo oro es amarillo.

La primer regla merecería la burla de cualquier minero que se precie de serlo. La segunda, en cambio, constituye, como vimos, un saber mínimo para quien quiera sobrevivir mediante ese duro oficio.

La abducción y la investigación

Nancy Harrowitz, en su artículo titulado *El modelo policíaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe*, comete una serie sucesiva de desaciertos al intentar identificar las estructuras inferenciales en algunos pasajes de Poe.

Veamos un solo ejemplo. El texto de Poe dice así:

"Mantuvo usted los ojos clavados en el suelo, observando con aire quisquilloso los agujeros y los surcos del pavimento (por lo cual comprendí que seguía pensando en las piedras)." (...) (Poe 1970, vol.1:425-427) (La referencia bibliográfica es de N. Harrowitz.)

La autora lo analiza así:

Hecho observadoReglaCaso

N. Mantuvo los ojosSi se mira algoN. Piensa en el

clavados en el suelo.algo es que sesuelo, piensa en ello,

Ahora tenemos que conjeturar qué tipo de inferencia llevó a cabo, no una rana sino un detective talentoso: Mr. Dupin. ¿Fue una abducción o una deducción? N. Harrowitz sostiene que es una abducción. Sin embargo, el condicional asociado a esta forma de analizar la inferencia no le da la razón.

Veamos: el dato que tenemos es la premisa "N. mira el suelo" y la conclusión "N. piensa en algo del suelo". No está dicho, en el texto, cuál fue la Regla. La autora propone que la Regla se formula así:

Si se mira algo (P) entonces se piensa en ello (Q).

Si ésa fuese la regla, entonces el razonamiento queda así:

$[(P > Q) \cdot P] > Q$.

Como se advierte, esto es el *modus ponens*, y, en consecuencia, no es una abducción sino una deducción. Se afirma la regla; luego se

afirma que se dio el caso indicado en la regla, y se obtiene la conclusión.

Nuevamente acá es preciso examinar, desde una perspectiva cognitiva, si esa regla pudo haber sido *la regla del sujeto*.

¿Realmente se puede creer que un detective talentoso crea semejante regla? ¿Tiene alguna probabilidad relevante la afirmación: "Si se mira algo, se piensa en ello"? ¿No piensa el lector que una regla como ésta es del tipo "si es amarillo es oro" o de "si se mueve es mosca"? Es decir, descripciones de asociaciones de sucesos muy poco probables? Por ejemplo, si el lector viera una imagen del profesor Kant, con la mirada dirigida hacia la cúpula de una iglesia desde su escritorio, ¿inferiría que está pensando en la iglesia?

Dado que la segunda premisa del razonamiento "N. mantuvo la mirada clavada en el suelo" está dada por el texto de Poe, y, puesto que hemos aceptado la hipótesis de que el razonamiento de Dupin es abductivo, entonces no queda más remedio que modificar la Regla así:

"Si se piensa en algo (P), entonces se lo mira (Q)."

(Para que no sea un sinsentido, es necesario agregar algunas condiciones de sentido común, como por ejemplo, que el objeto de que se trate esté al alcance de la vista: "Si se piensa algo *que está al alcance de la vista*, entonces se da una *tendencia fuerte a buscarlo con la vista*."

Ahora sí, la forma del silogismo es una abducción:

$$[(P > Q) \cdot Q] > P$$

Según esta interpretación -que propongo como *la buena formulación*-, Dupin habría mantenido la creencia de que cuando alguien está pensando en algo, y ese algo está en su entorno, entonces tiende a no sacarle la vista de encima y, en efecto, creo que el mismo Poe nos da esa pista, porque el párrafo inmediato anterior lo dice casi explícitamente:

"Usted pisó una de las piedras sueltas, resbaló y se torció ligeramente el tobillo; mostró enojo o malhumor, murmuró algunas palabras, y se volvió para mirar la pila de adoquines y siguió andando en silencio."

El texto permite conjeturar que Dupin disponía de una *información contextual* muy importante: "el estado del suelo era algo preocupante para N." Ante la pregunta, ¿Qué vendrá pensando N. en silencio?", Dupin observa que viene mirando el suelo, y sabe, por su experiencia que si se piensa en algo -y ese algo está al alcance de la vista- se tiende a mirarlo, y así obtiene su conclusión.

Algunas de las formulaciones, según vimos, producen como resultado que la reconstrucción buscada concluye en una deducción; otras en cambio, en una abducción. Revisemos las formulaciones propuestas según cuál sea el tema del antecedente y del consecuente:

Ejemplo N° 1

Si es amarillo, entonces es oro Si es oro, entonces es amarillo

Ejemplo N° 2

Si se mueve, entonces es mosca Si es mosca, entonces se mueve

Ejemplo N° 3

Si se mira, entonces se piensa Si se piensa, entonces se mira

Un rasgo común que se advierte en los dos primeros ejemplos es que:

1.- entre el tema del antecedente y del consecuente hay una relación de sustancia a accidente o de especie a rasgo; y

2.- la primera formulación (o *mala formulación*) de cada ejemplo pone al accidente o rasgo como "el Tema", en tanto sobre ese primer término se concentra el interés de la regla, y, en cambio, a la sustancia o especie como "el Rema", en tanto es lo que se extrae o deriva del Tema, por un saber anterior.

En efecto, las primeras formulaciones de cada caso (en los dos primeros ejemplos) ponen como tema el rasgo: "amarillo" o "se mueve", y pretenden que el rasgo involucra a la especie: "oro" o "mosca":

Rasgo Especie

Amarillo Oro

17 - Por ejemplo, considérese la relación "presa" "huellas". "Durante miles de años -escribe Guinzburg- la humanidad vivió de la caza. En el curso de interminables persecuciones, los cazadores aprendieron a reconstruir el aspecto y los movimientos de una presa invisible a través de sus rastros: huellas en terreno blando, ramitos rotos, excrementos, pelos o plumas arrancados, olores, charcos enturbiados, hilos de saliva. Aprendieron a husmear, a observar, a dar significado y contexto a la más mínima huella." (Citado por Nancy Harrowitz, en Op.cit. Pg. 247)

18 - Particular y General. En el libro *Ensayos Lógico-lingüísticos*. Pg. 45 y 46. Ed. Tecnos, Madrid, 1983

19 - Como el "pensar" o "ser maleable" son propiedades o "acciones" del oro

20 - Donald Campbell, por ejemplo, al organizar los procesos de conocimiento propuso la siguiente jerarquía: 1- la mutación genética y la supervivencia selectiva; 2- la bisexualidad y la heterocigotidad; 3- la resolución de problemas por ensayo y error a ciegas; 4- el aprendizaje por retención de respuestas adaptativas; 5- la percepción o exploración visual; 6- el

Se mueve Mosca

Las segundas formulaciones, en cambio, invierten esta relación; ponen a la sustancia o especie como el tema y al accidente o rasgo como lo que se deriva del tema:

Especie Rasgo

Oro Amarillo

Mosca Se mueve.

Quiero señalar el siguiente hecho evidente: extraer el accidente *a partir* de la sustancia o el rasgo *a partir* de la especie, sí pareciera poder funcionar como una Regla, porque la sustancia implica sus accidente o la especie sus rasgos:

si tengo un saber de la especie, eso implica que tengo un saber de sus rasgos específicos.

Se trata, para decirlo con las palabras de Kant -citadas en el epígrafe de este capítulo, de una unión dinámica; de una síntesis de elementos diversos, "que concierne a la unión de la existencia de la diversidad".

Por esta razón, se puede decir que el enunciado que en el sujeto pone una especie y en el predicado pone uno de los rasgos de esa especie, es, en cierto modo, un enunciado tautológico, ya que el predicado *ya está contenido en el sujeto*. El sujeto contiene al predicado en la síntesis de su contenido. Se trata, entonces, de una *síntesis a priori*. Claro que no "a priori" de manera absoluta, sino relativa al momento histórico en el que la regla es aplicada (aunque, por otro lado, estemos seguros que es *a posteriori* de las experiencias vitales de los sujetos que utilizan estas reglas¹⁷).

El tercer ejemplo es más complejo, porque no es fácil establecer la relación categorial que se da entre "mirar" y "pensar".

P. Strawson sugiere¹⁸ una distinción entre los nombres de materiales (por ejemplo, "oro", "nieve", "agua"); *nombres de sustancias* (por ejemplo, "hombre", "manzana", "gato") y *nombres de cualidades o propiedades* (por ejemplo, "rojez", "redondez", "enojo", "sabiduría"). Creo que mis dos primeros ejemplos: "oro" y "mosca" corresponden a lo que Strawson denomina nombres de "materiales" y de "sustancias" respectiva-

mente"; en cambio, el tercer ejemplo -tomado de Nancy Harrowitz- nos pone ante el caso de lo que el lógico inglés llama "cualidades o propiedades" y yo agregaría "acciones". En efecto, análogamente al "enojo" o a la "sabiduría" de sus ejemplos, el "mirar" o el "pensar" parecieran ser cualidades, propiedades o acciones de alguna sustancia (un hombre o un animal¹⁹). Siendo así, pareciera que no puedo mantener mis tesis acerca de que en toda regla de una abducción en el tema del antecedente se contiene una sustancia o una especie, ya que en la regla "Si se piensa en algo, se tiende a mirarlo", sólo hay dos acciendes o rasgos (en particular, dos acciones): "pensar" y "mirar".

Sin embargo, y para no extenderme demasiado, propondré que

aun admitiendo que el pensar no sea una sustancia y el mirar no sea su accidente, no obstante sí es cierto que los conocimientos científicos disponibles²⁰ nos permiten afirmar que la acción de pensar constituye un nivel de complejidad superior a la acción de sentir y que, consecuentemente, el sujeto que piensa en algo, antes lo ha sentido; y, en cambio, la inversa no es igualmente válida. De manera que si vieramos a un gato mirar la puerta no podríamos sostener -con ninguna probabilidad de acierto- que está pensando en ella. Pero si fuese el caso que un anatomista está pensando en algún hueso en particular de los que están sobre su mesa, procuraría tenerlo ante sus ojos y esto podríamos sostenerlo con una elevada probabilidad de acertar.

Veamos otro ejemplo: si al ver una persona mover los labios inferimos que está hablando por teléfono, no tendríamos muchas probabilidades de acertar. En cambio, si sabemos que una persona está hablando por teléfono casi seguro acertaríamos si inferimos que mueve sus labios o va a moverlos. Claro que, en casos excepcionales, podrían ocurrir situaciones como ésta: levanté el teléfono sólo para recibir los reproches de mi mujer, sin atinar a "abrir la boca": ¡hablé por teléfono y, sin embargo, no moví los labios!

Si se aceptan estos argumentos, entonces sí es posible sostener que, también en el tercer ejemplo, vale que la regla de una abducción pone en el antecedente un concepto que contiene en su síntesis el concepto que figura en el consecuente.

La pregunta y la hipótesis

Sin embargo, todo lo dicho, podría resultar una pura especulación si no encontramos alguna razón de fondo para sostener que las

tres formulaciones que he propuesto como buenas, son las que realmente describen las situaciones analizadas.

Volvamos, entonces, sobre los ejemplos y examinemos las siguientes cuestiones:

1.- ¿Qué busca el minero? Sin duda alguna, su objetivo es el oro y no las instancias de amarillez que hay en el mundo.

2.- ¿Qué procura la rana? Insectos: alimento y no sucesos de movilidad.

3.- ¿Qué quiere saber Dupin? Lo que piensa su acompañante y no instancias de movimientos de ojos o de labios.

El "tema" o "problema" en los tres ejemplos coincide con el tema del antecedente de la "buena formulación" y creo que ahora tomamos una cuestión esencial a la abducción y es la siguiente: en tanto inferencia de hipótesis, ella está esencialmente ligada al contexto o *ámbito finito de sentido* en que el sujeto lleva a cabo la inferencia, y ese contexto está deslindado por la pregunta o problema en cuestión.

Lo que *está en cuestión* es lo que debe figurar en el lugar del Sujeto de la regla de una abducción.

La rana tiene hambre. Si en ese contexto ella tiene alguna regla sobre el objeto que responde a la cuestión, es decir, sabe qué rasgos conducen a su especie o que accidentes lo llevan a la sustancia, entonces, los hechos que lo rodean, se vuelven significativos y ella, ante el hecho, reacciona automáticamente. No está buscando una teoría²¹; ya la tiene. Y no hace deducciones: a partir de la teoría; dado el consecuente de la regla, infiere el antecedente. Está buscando alimento, y el movimiento es el mejor indicio, y lo aprovecha.

Una situación análoga, aunque no idéntica, es la que describe el trabajo del médico en la rutina del consultorio. Claro que ya no se trata ni de una sola regla ni de una regla *instintiva*. El médico tiene muchas reglas que, además, las ha aprendido, con cierto método, y con cierto modo de "creerlas" y de "aplicarlas".

Dejaré para más adelante analizar esta situación, para dedicarme, en cambio a examinar la situación del científico. Cuando estamos frente a un investigador científico la cuestión que se plantea es diferente a la de la rana y el polluelo. El investigador, a diferencia del polluelo no está frente a una cuestión común, del orden de lo normal o lo rutinario; está frente a una anomalía, ante un hecho que

no logra reducir a ninguna teoría preexistente.

N. R. Hanson sostuvo con toda razón que el punto de partida de la abducción o retroducción es la *anomalía*. Yo agregaría que esa afirmación vale para la retroducción que lleva a cabo el científico y no la rana o el polluelo.

Veamos un ejemplo: si compro un pichón de grajilla y un buen día el gato se lo come, sin que el pájaro intente huir, es muy posible que me comporte como la rana frente al fallido intento de devorar un "punto luminoso": me diga "¿qué extraño?", y prosiga mi vida como si tal cosa. Sin embargo, si el hecho volviera a suceder como de hecho la aconteció a K. Lorenz, adquiriría la dimensión de una anomalía.

"¿Cómo puede suceder que un animal, dotado de sus instintos normales para defenderse de sus depredadores habituales, no lo haga?" Esta pregunta ha surgido como un resultado de una deducción o previsión fallida de parte del observador:

"Si esto es una grajilla normal y advierte que un gato se aproxima... escapará"

Pero he aquí que la grajilla advirtió la presencia del gato y, sin embargo, no escapó. ¿Por qué? Este hecho anómalo se constituye en sorprendente porque es falsador de una Regla admitida como obvia. Produce un contragolpe inductivo en contra de la regla y de todos sus supuestos. Comenzamos, entonces a interrogarnos: ¿No advirtió la presencia del gato? Y si la advirtió, ¿qué pasa con sus recursos instintivos? ¿Los perdió? Esa podría ser una hipótesis posible. Pero la pregunta "¿perdió sus instintos?" presupone que alguna vez los tuvo, con lo cual estamos frente a una regla mayor:

Toda grajilla recibe por medio de una transmisión bio-genética sus recursos conductuales para defenderse de sus depredadores.

K. Lorenz propuso, en su defecto, otra hipótesis: conjeturó que todo podría deberse a que estas grajillas habían sido criadas por él y que *él no supo transmitirle una conducta adecuada* frente a los gatos. Acá ha surgido, por vía de hipótesis, una nueva regla, que si se pone como regla del hecho anómalo, se obtiene una abducción exitosa:

Toda grajilla que no haya recibido por vía socio-genética una conducta de huida ante los gatos, permanecerá incauta ante la proximidad de ellos

He aquí que estas grajillas permanecieron incautas antes los gatos

Se trata de grajillas que no han sido socializadas adecuadamente.

21 - Si estuviera buscando una teoría acerca de lo que puede ser su alimento, seguramente perecería antes de encontrarlo. "¿Todo polluelo que sale del cascarón tiene que resbalar entre todas las teorías posibles hasta dar con la buena idea de picotear algo y comerlo?" (Peirce. Citado por N. Harrowitz. Pg.262)

No pretendo descubrir especulativamente qué procesos se produjeron en K. Lorenz para proponer su hipótesis. Lo que sí quiero sugerir es que, dada una anomalía, la inferencia de hipótesis no consiste en aplicar una regla preexistente, sino en proponer una nueva regla.

Pero la producción de esa regla no es fruto de la adivinación o la creación irracional, sino de inferencias analógicas que nuestras mentes realizan a partir de confrontar o comparar los hechos desconocidos con los hechos que nos resultan conocidos por ser fruto de nuestras experiencias vitales.

Para decirlo de alguna manera: cuando nuestra mente no encuentra la Regla propia que dé cuenta de esa configuración que está delante nuestro, ella no permanece inactiva: echa mano a lo que más se le parezca... aunque no tenga, en cuanto a la sustancia del asunto, "nada que ver". La mente humana (y quizás todas las mentes de la biosfera) se comportan conforme a ese refrán que dice:

"A falta de pan, buenas son tortas."

Lo que quiere decir que la creación mental parece producirse por una unión de cosas que son distintas por su sustancia y que están separadas porque así conviene a algún motivo de la economía vital, pero que son identificable por algún patrón formal y que, bajo ciertas circunstancias, algunas mentes estarán en condiciones de unir, de comparar y de aprovechar para resolver las "anomalía" o perplejidades planteadas.

Para decirlo en la clave de Vico: en el origen de toda inferencia racional hay una "inferencia" poética. Una *lógica metafórica*.

Hasta no hace mucho, reinó entre los lógicos la convicción de que la analogía no constituye una inferencia digna de un lugar en la Lógica:

"El razonamiento por analogía no parece casi encontrar acogida favorable entre los lógicos. Aparece como un procedimiento accesorio o de segundo nivel, no susceptible de descripción lógica rigurosa; es decir, no se sitúa bien entre las formas típicas de razonamiento y aún le cuesta trabajo mantener su originalidad." Maurice Dorolle *Le Raisonnement par analogie*. Preface.

Sin embargo, los desarrollos más recientes están produciendo una portentosa revaloración de las posibilidades de una lógica de la analogía: ¿qué es si no, la Teoría General de los Sistemas, o lo que hoy se conoce como el Paradigma Morfogenético? Aunque no creo poder demostrarlo, ni éste es el lugar para hacerlo, me permito decir que la teoría de los sistemas complejos adaptativos y, en particular, el mecanismo explicativo de la teoría evolutiva, no es otra cosa que la lógica de la analogía que se había creído inviable y que se ha desarrollado impetuosamente con saludable indiferencia por estos debates lógicos.

La propuesta con la que quisiera concluir esta monografía es que en la génesis del movimiento reflexivo entre deducción e inducción, está, *la abducción fertilizada por la analogía* (o la abducción, como forma de la analogía). Y ésta contiene la posibilidad de abrir el sistema del pensamiento "por abajo", es decir, por lo que Piaget llamó sencillamente: "la acción misma". Nuestras propias acciones: éstas en las que nos constituimos como sujetos vivientes e inteligentes, de manera protagónica. Las acciones con las que se edifica nuestro propio ser: biológico y espiritual. De allí que si se quisiera entrar en posesión de las *claves de nuestra capacidad explicativa del mundo* se debería adoptar como *desideratum* el mandato del Oráculo de Delfos:

"¡Conócete a ti mismo!"

El sentido de ese mandato se deriva del hecho de que, como sostuvo T. de Chardin:

"El Hombre, centro de perspectiva, es al propio tiempo, *centro de construcción* del Universo." Teilhard de Chardin *El Fenómeno Humano*. Pág. 45.

La conexión es un dato

Deducción, Inducción y Abducción son momentos de la estructura silogística en las que cada una de ellas es mediación para las dos restantes. Ninguna de ellas puede iniciar el ciclo, porque cada una de ellas necesita de insumos que sólo le proporciona la otra. De esa manera la pregunta metodológica queda irremediamente sin respuesta.

La solución que veo como posible -y que he presentado en otro lugar²² - consiste en incluir a la analogía como parte del proceso de génesis de los momentos estructurales del sistema de la Razón: lo universal y lo particular.

Cuando se presenta a la analogía de manera general suele hacerse así:

"... De lo particular a lo general (inducción), de lo general a lo particular (deducción) y de lo particular a lo particular (analogía)." Georges Vignaux *La Argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Ed. Hachette. Pág. 127.

Sin embargo, hay acá un malentendido: la analogía va de un singular a otro singular... Pero un singular no es un particular: un singular es un todo configurado, y por ende, es tanto un universal como un particular.

La gran cuestión pareciera ser, entonces, cómo sintetizar estos dos célebres contrarios: Universal / Particular, y eso es comprensible, porque si se lograra tener en una experiencia particular acceso al universal mismo, si en una ocurrencia tuviese acceso al tipo, en la parte, al todo, entonces la cuestión del conocimiento estaría resuelta.

Esta formulación evoca los peores fantasmáticas del intuicionismo y del Intelecto Intuitivo de Dios. Sin embargo, la ciencia contemporánea puede conjurarlos sin perder de vista la riqueza de este planteo: que algo sea mediado y, sin embargo, inmediato, es una contradicción que puede ser resuelta mostrando que la génesis evolutiva se estabiliza como epi-génesis embriológica: es decir una génesis que es conducida desde el patrón a formar. ¡Una construcción que pareciera estar dirigida desde el final!

Aún cuanto se deba admitir, de manera relativa, que hay un proceso formativo en el que las partes predominan, y la evolución es impredecible o problemática, como toda inducción, también se puede decir que hay un proceso recursivo en el que las partes se configuran en una estructura equilibrada de partes y por ende en un todo comprensible y predecible como toda deducción.

Pero hay algo más: esa estructura que se instala como producto del movimiento de génesis no sólo se reproduce por medio de un proceso homeostático, sino que mientras se autoregula deductivamente debe regenerar continuamente sus componentes, mediante un proceso de epi-génesis controlada por medio de mecanismos homeoréticos.

Acá estamos frente a algo asombroso: he allí que el embrión no se comporta ni como una parte (aunque lo es) ni como un todo (aunque también lo es), sino como una parte que contiene en sí el *mandato de conexión*, o como un todo que posee el *mandato de diferenciación*. El embrión es el emblema de la síntesis entre espécimen y especie. Es la forma cómo existe la especie en el individuo: al mismo tiempo como memoria y como proyecto.

Es decir,
génesis estructura
epi-génesis

La epigénesis (el movimiento más complejo entre los que debe describir la lógica) es el movimiento en donde han quedado superados como sus momentos la génesis y la estructura: superados pero también suprimidos y conservados.

Y acá me detengo: la tarea de exponer la solución no ha sido cumplida pero me conformo con señalar en este "material de cátedra" el gran derrotero que estaba ausente en el cuadro de las inferencias, me refiero a la abducción a la analogía y a su remisión a la vida misma. Hoy, la semiótica, la teoría de la información, la teoría de los sistemas complejos adaptativos, la inteligencia artificial y la cibernética, el psicoanálisis y a lingüística... anuncian que finalmente se encontrarán soluciones decisivas a las principales cuestiones de la naturaleza de las operaciones espirituales del hombre. Pero las claves generales ya habían sido puestas por la dialéctica histórica, en sus diversas variantes, desde Vico, hasta Hegel y sus discípulos, se llamen éstos Marx o Dilthey o Goldmann...

Para dejar una señal de camino, copio un párrafo de un escrito que Dilthey tituló "*Vida y Conocimiento. Proyecto de Lógica Gnoseológica y Teoría de las Categorías*":

"Todas las mediaciones que se producen a través del pensamiento en el proceso de la génesis del mundo externo no ponen en relación estados de ánimo desligados, discretos, sino que iluminan sólo diferencias, semejanzas, gradaciones, cuya conciencia contribuye a que la vida despliegue una conexión. La conexión de la vida en un cuerpo humano, insondable, aunque accesible a la descripción en su articulación, consiste en un nexo de manifestaciones funcionales de la vida cuya conexión no es producto del pensamiento, aunque éste le facilite en general que pueda entrar en acción. Así, pues, en la vida misma se da una conexión de procesos que es independiente del pensamiento que no requiere de éste salvo para ponerse en acción." *En Crítica de la Razón Histórica*. Pág. 188.

Barquisimeto. Enero de 1995.
Buenos Aires. Diciembre de 1995.

Mónica Caballero
Mariel Ciafardo
Martha Lombardelli

LA ENSEÑANZA de la ESTÉTICA en las FACULTADES de ARTES

Hace varios años que docentes egresados de distintas disciplinas venimos trabajando juntos en el dictado de la asignatura "Teoría de la práctica artística" (primer nivel de Estética) de las carreras de Artes Plásticas y de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

La experiencia docente nos fue mostrando que el alumno llega a la Facultad con una expectativa de *artista* entendido como *genio*, *ser inspirado*, *caprichoso*, dotado de una *sensibilidad superior*, que por sus inimitables cualidades (espiritualidad, fantasía, talento) forma parte de un grupo muy selecto al cual el simple mortal no accederá jamás.

Esto lo vivencia el alumno; lo trae consigo de la atmósfera social en la que está inserto y respira.

A su vez, nosotros, los docentes, formados también en estos conceptos, participamos del mismo imaginario, pese a ser conscientes de la caducidad de estas categorías y estar atentos a la desvinculación que existe entre esta concepción de artista y las vivencias expresivas de nuestra comunidad.

Esta situación nos ha impulsado a realizar un proyecto de investigación, en el marco del programa de incentivos de la UNLP, al que hemos denominado "La enseñanza de la Estética en las Facultades de Artes de las Universidades Nacionales", el cual se propone en primer lugar, objetivar el imaginario estético.

María Mónica Caballero es Licenciada en Filosofía, Secretaria de Asuntos Académicos en la Facultad de Bellas Artes de Universidad Nacional de La Plata; Prof. Titular de las cátedras "Teoría de la Práctica Artística" y "Estética" en la mencionada Unidad Académica. Docente - investigadora en el marco del programa de Incentivos

Martha Lombardelli es Profesora en Filosofía, Prof. Titular en la cátedra "Estética" "Fundamentos Filosóficos" y Profesora Adjunta en "Teoría de la Práctica Artística" en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente - investigadora en el marco del programa de Incentivos

Mariel Ciafardo es Profesora en Historia de las Artes Visuales, se desempeña como docente en las cátedras "Teoría de la Práctica Artística" y "Estética" en la Facultad de Bellas Artes de Universidad Nacional de La Plata. Docente - investigadora en el marco del programa de Incentivos

tico de los alumnos a través de una encuesta¹ a los efectos de reorientar los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales de nuestra asignatura, hacia una visión de la Estética que se apoye en la reflexión compartida sobre el propio quehacer artístico.

Consideramos que la Estética formulada al modo clásico - cuyos presupuestos teóricos están presentes aún en el discurso institucionalizado respecto de lo artístico - no puede dar una respuesta adecuada a los interrogantes que necesariamente se plantean los alumnos en su **formación profesional**. Cuando se constituye la Estética como disciplina científica en el siglo XVIII responde al modelo epistemológico propio de la época. Pretende ser un saber autónomo y restringe para ello su objeto de estudio a una *concepción metafísica de lo bello*. Pero la metafísica ha experimentado ya su crisis en el mundo moderno y ninguno de sus conceptos tradicionales puede seguir sirviendo como vía de fundamentación de la estética.²

El desafío actual - entendiendo la cultura como totalidad compleja- consistirá en reflexionar sobre la tensión implícita en dicha totalidad. Tensión no dialéctica sino sostenida.

En el ámbito de la Estética la tensión se manifiesta en múltiples díadas las cuales constituyen el eje de reflexión de esta cátedra.

tradición / innovación
vocación / profesión
expresión / comunicación
hacer / pensar
teoría / práctica
consciente / inconsciente
forma / contenido
concreción / generalización

Seleccionamos para analizar en esta ocasión, a modo ejemplar, cinco de ellas:

Tradición / Innovación

La Modernidad se caracterizó por la búsqueda de lo nuevo. La aparición de esta tendencia, sin embargo, está presente cada vez que se forma la conciencia de una nueva época. En relación a la esfera de lo artístico y su posterior influencia y gravitación la ubicamos en el Renacimiento. Cuando los hombres comienzan a tener conciencia de sus posibilidades - esto se da entre los primeros intelectuales seculares independientes - se modifica la relación con la antigüedad y, buscando legitimar una visión del mundo distinta a la de la Edad Media se interpreta a los griegos de una manera "Moderna". De esa interpretación surge una idea de artista cuyo mayor atributo es la originalidad. Más tarde, el siglo XIX buscará lo nuevo en la idealización de la Edad Media, y ya avanzado el siglo, el espíritu romántico se desprenderá de connotaciones históricas y se considerará nuevo todo aquello que se revele contra lo que normativiza. Tal vez todo esto sea positivo en tanto constituye un estímulo para la producción. Lo que no nos parece tan positivo es la pasión con la que los alumnos adhieren a esta posición innovadora desconociendo la originalidad de la propia tradición cultural. Esto no lo planteamos desde una mirada folklórica, sino desde una reflexión acerca de cómo gravita el horizonte simbólico en las producciones humanas en general y cómo nutre las producciones artísticas especialmente.

Uno de los propósitos de la cátedra consiste en que el alumno describiendo o descubriendo el modo de formar de los artistas, visualice que todo artista impone en su obra algún o algunos rasgos de originalidad pero a la vez recurre indefectiblemente a ciertos

1 - La encuesta fue realizada a los alumnos regulares del ciclo lectivo 1996 de las Facultades de Artes de las Universidades de La Plata, Tucumán y Misiones. Los resultados están siendo procesados

2- Cfr. Jiménez, José: pág. 16.

3 - Para ampliar sobre este tema recomendamos recurrir al texto *Arte, lenguaje y etimología*, cap. "Tres diferencias" de Claude Lévi-Strauss y al artículo "Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual" de Nelly Schnaith en *Revista tipoGráfica 4*.

elementos convencionales. De lo contrario sería imposible la comunicación entre el artista y el público ya que los códigos presentes en la obra carecerían de significado para quien la observe.³

Toda obra de arte para poder hacer efectiva su comunicación con el receptor establece un juego entre el pasado y el presente, lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y la novedad.

Vocación / Profesión

La segunda díada mencionada: vocación / profesión pone en juego dos tendencias. El artista nace o se hace? Generalmente los alumnos sostienen que se nace artista, que hay algo que se trae en la sangre, en el corazón, o vaya a saber dónde, que lo hace a uno ser artista, ser distinto. Esto no es casual, pues se conecta con esa visión discriminatoria que atribuye al artista ciertas potencialidades de *genio*, que lo diferencian del común de los mortales. Concepción que emerge, de la mano de Marcilio Ficino, en ese entrecruzamiento insólito de lo pagano griego y lo cristiano que fue el Renacimiento. Cuando el banquero, el comerciante y el industrial comienzan a desplazar al terrateniente, al eclesiástico y al guerrero como agentes que gravitan en la sociedad, es que se ha instalado en las mentalidades una nueva idea de hombre: confiado y orgulloso de su propio esfuerzo. Se trata de la consolidación victoriosa de nuevas riquezas directamente vinculadas con el trabajo. Hombres capaces de darse cuenta de la unidad indisoluble entre la práctica y la teoría. Sin embargo esta autoestima necesitó apoyarse en los antiguos para legitimarse. Y si el esfuerzo se corresponde con el trabajo, la disciplina y la profesionalización, al mismo tiempo el burgués renacentista vivenció que había una esfera, la del espíritu, en que era tan noble como los príncipes. Serán los humanistas, hijos de esa burguesía adinerada, los que proporcionan una nueva imagen del hombre. Para ellos los atributos del Dios cristiano (creación, espiritualidad) se trasladan al hombre, y en especial al artista. Si para el Medioevo Dios crea de la nada, lo más semejante a Dios en el Renacimiento será el artista quien, si bien no crea de la nada, organiza la materia sensible produciendo un símbolo que es la obra de arte. El artista considerado un ser *dotado* transforma la materia gracias a su genio e inspiración.

La hipervaloración de lo espiritual y vocacional es lo que ha perdurado hasta nuestros días, ignorando el otro término de la díada: la profesionalización, el trabajo, el esfuerzo.

Expresión - Comunicación

El tercer binomio: **expresión/comunicación** alude a dos posibles definiciones del arte: "el arte es expresión" o "el arte es comunicación." En forma casi, podríamos decir, dogmática, los alumnos adhieren a la primera definición y, muy excepcionalmente, consideran el arte como comunicación. Esa adhesión es coherente con la concepción pre-critica de los alumnos al ingresar.

A fines del siglo XVIII y a partir del surgimiento del *Sturm-und-Drang*, hubo un replanteo del gusto respecto de lo artístico. Una violenta oposición al Clasicismo y a la Ilustración llevó a concebir el arte como expresión. En este pre-romanticismo el arte se concibe como exteriorización de la subjetividad del artista; la idea clásica de la armonía como cualidad de lo bello, es sustituida por la de voluntad estética. Lo que interesa es expresar aquello que los artistas se han propuesto decir. La obra será mala si la voluntad estética no es expresada.

Favorece esta concepción el cambio que se produce respecto de la visión de la naturaleza. El hombre ilustrado, clásico, se coloca frente a la naturaleza a la que considera algo determinado, con legalidad propia, susceptible de ser dominada. Por el contrario, en su etapa romántica, Goethe, dirá que la naturaleza es fuerza creadora y la creación es producción de algo imprevisto. La naturaleza es irracional, enigmática, misteriosa. Los modelos del arte como expresión se han de buscar, pues, en las entrañas de esta *natura naturans*; el artista al igual que la naturaleza deberá crear, a partir de sí mismo, de su genio y libertad, sin ajustarse a normas previas.

Esta posición pre-romántica, que nace en Alemania, encuentra terreno fértil a lo largo del siglo XIX con el Romanticismo. Hauser dice que: "El arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia,

creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado: (...)"'. Y más adelante: "(...); artistas y escritores románticos (...) ya no se someten al gusto y las exigencias de ningún grupo colectivo y están dispuestos siempre a apelar contra el juicio de alguien ante un tribunal distinto. Se encuentran con su creación en una tensión constante y en una eterna situación de lucha frente al público; (...)"'.⁴

Durante todo el siglo XIX el arte y los artistas no se sienten cómodos en la sociedad. Al decir de Hobsbawm, paralelo al proceso de democratización de la cultura a través de la educación de masas, las elites buscarán símbolos de status culturales cada vez más exclusivos. Frente a la sociedad creada por la doble revolución, la política y la industrial, "la alienación del artista que reaccionaba contra ella haciéndose el -genio-, fue una de las invenciones más características de la época romántica".

Más adelante afirma: "La juventud y los -genios, incomprendidos producirían la reacción de los románticos contra los filisteos, la moda de molestar y sorprender a los burgueses, la unión con el *demi-monde* y la bohemia, el gusto por la locura y por todas las cosas normalmente reprobadas por las respetables instituciones vigentes".⁵

Esta concepción romántica del artista, atraviesa el siglo XX, nutre a las vanguardias y llega hasta nuestros días.

Ahora bien, si por "expresión" entendemos la exteriorización de la subjetividad del artista es posible afirmar que el arte es expresión. Pero esta sería una visión parcial del arte, puesto que sólo contempla al artista y a su obra. Por el contrario, tal como nosotras lo consideramos, el fenómeno artístico consta de tres momentos interrelacionados que constituyen la experiencia artística: artista, obra y público. Desde esta perspectiva cabe afirmar que el arte no es sólo expresión, sino fundamentalmente comunicación.

Los aportes de la estética de la recepción, la hermenéutica, la semiopragmática, ayudan al alumno a superar la concepción romántica del arte y, por ende, evitar sus efectos: aislamiento, individualismo, frustración, alejamiento social.

Explicitar estas cuestiones desde una institución educativa estatal posibilita construir un espacio artístico cultural en el que se recupere la función social del arte.⁶

Hacer - Pensar; Consciente-Inconsciente

Estas dicotomías también hunden sus raíces en la división histórica entre la práctica y la teoría. Desde una visión antropológica integral es importante subrayar la complejidad de toda acción humana. En el caso de la producción artística se ponen en juego múltiples operaciones.

Hay aspectos de la creación que se originan en el inconsciente del artista, pero esto no es equiparable a la pretensión de reducir la práctica artística a un mero hacer irreflexivo. Si bien es cierto que mientras se elabora una obra de arte surgen soluciones inesperadas, ideas insospechadas, respuestas bruscas y repentinas, no es menos cierto que las mismas son el producto de haber tenido en mente el tema a resolver. Agreguemos que la capacidad de solucionar inesperadamente un conflicto no es de exclusividad del artista sino que, a menudo, todos los individuos pasamos por la misma experiencia al afrontar asuntos cotidianos. Cuando se resaltan sólo los aspectos inconscientes de la creación artística se está hablando en realidad de uno de sus componentes. Porque, en verdad, la producción artística es un proceso que consta también de una faz reflexiva. El artista pone en juego en su hacer sus vivencias, sus emociones, sus conocimientos previos, su investigación actual, sus capacida-

4 - Hauser, Arnold, pág. 335 del tomo 2

5 - Hobsbawm, E. J., Cap. XIV, pág. 462 y 464

6 - Cfr. Lévi-Strauss, Claude: *Ibid.*, Cap. III, VIII y IX.

7 - Aristóteles en Ética Nicomaquea.

8-Pareyson, Luigi: cap. 2 "La contemplación de la forma".

9 - Para ampliar recurra a Kotic, Karel: *Dialéctica de lo concreto* y López Blanco, Manuel: *Notas para una introducción a la estética*.

10 - Jiménez, José: pág. 16

11 - Sobre el rol del artista y su vinculación con la cultura propia léase Geocultura del hombre americano, pág. 115-116, 119-120.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1985.

JIMENEZ, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid, Tecnus, 1986.

KOSIC, Karel: *Dialéctica de lo concreto*, México, Edit. Grijalbo, 1967.

KUSCH, Rodolfo: *Geocultura del hombre americano*, Bs. As., Fernando García Cambreiro Edil., 1976.

LEVI-STRAUSS, Claude: *Arte, lenguaje y etnología*, Col. Mínima, Siglo XXI, 1968.

LOPEZ BLANCO, Manuel: *Notas para una introducción a la estética*, La Plata, Editado por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 1995.

SCHNAITH, Nelly: *Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual*, en *Revista tipoGráfica 4*, pp. 26-29, 1987.

PAREYSON, Luigi: *Conversaciones de Estética*, Madrid, Edic. Antonio Machado, Col. La Balsa de la Medusa, 1987.

des prácticas y teóricas en función de su objetivo: hacer una obra.

El artista decide hacer una obra, elige un tema, selecciona materiales y soporte, opta por un tratamiento y estilo que le permitan transmitir su mensaje: unidad de forma y contenido. Esta sería la actividad consciente e intencional de la producción. Al mismo tiempo se filtran en su hacer elementos que condicionan su elección y que aparecen en la obra: experiencias, ideología, símbolos culturales, etc.

Recuperar un concepto clásico de arte en sentido genérico "saber hacer algo bien hecho" e incorporar el aporte de la modernidad "...inventando el modo de hacerlo"⁸ posibilita reunir y valorar en la realización artística la riqueza de la praxis⁹ humana.

Hoy que las distintas ciencias han ido modificando y cuestionando sus enfoques epistemológicos y metodológicos como así también reconociendo la necesidad de la interdisciplinariedad, la Estética como disciplina filosófica específica no puede quedar al margen de ese proceso de transformación. El concepto de Estética Filosófica tendrá necesariamente que sufrir las transformaciones del conjunto del saber y de la experiencia estética contemporánea.

En la época de los llamados "Estudios culturales", la tarea actual de la Filosofía se dibuja como un proceso de determinación, en el plano del concepto, de todo lo que vivimos como fragmento o pluralidad. La Estética evidencia la necesidad de vincular el discurso estético con el propio quehacer artístico actual o contemporáneo.

El ámbito universitario, y específicamente las Facultades de Artes, se constituye en el espacio adecuado para que la nueva estética filosófica tenga como objeto de reflexión este proceso de cambio a fin de "mirar de frente al mundo moderno en que está radicada"¹⁰.

Una revisión de las teorías estéticas históricamente formuladas, el aporte de las ciencias humanas y el análisis del despliegue práctico de la propia experiencia estética en el doble plano histórico y estructural posibilitará, además de una actualización de la estética como saber, que el alumno construya un discurso estético que de respuesta a sus propias preocupaciones vinculadas con su hacer artístico y en consonancia con la cultura¹¹ a la que pertenece.

Reflexiones sobre el lenguaje gráfico ; DEL GRABADO Y EL ARTE IMPRESO

El presente trabajo fue presentado en las jornadas de Reflexión sobre Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán en agosto de 1996 y forma parte del Proyecto de Investigación de la Cátedra: "Fundamentos teóricos, históricos y pedagógicos acerca del cambio de denominación de *Grabado* a *Grabado y Arte Impreso*."

Introducción

A partir de la mitad del siglo XX, se da en el campo de las Artes Plásticas una crisis conceptual que provoca el borramiento de los límites entre disciplinas y el agotamiento de las formas tradicionales de realización.

Al mismo tiempo se afirman en su masividad los discursos mediáticos, sobre todo los vinculados con imágenes impresas. Refiriéndonos al ámbito de las artes plásticas es en este contexto que aparecen obras de artistas como las de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Christo y otros, que operan sobre dicho contexto, con estas variantes discursivas mediáticas; produciendo cruces e hibridaciones entre los discursos mediáticos y los artísticos tradicionales, cuestionando entre otros aspectos, los conceptos de artes mayores y menores en sus categorías de legitimación.

CATEDRA DE GRABADO
Y ARTE IMPRESO

Esta apertura debió constituir un cambio de mirada hacia las concepciones tradicionales de Arte, cambio que afectó la enseñanza de las artes plásticas, flexibilizando sus límites y abriendo otros campos para la experimentación artística y pedagógica.

En este sentido nuestra Facultad propuso a partir de 1983 un marco conceptual que sustenta, la idea de la producción creativa como problemática de la comunicación artística. Allí se insertan las nuevas concepciones del desarrollo del pensamiento de la funcionalidad del producto artístico en vistas al medio en que se desarrolla y de la real concepción del hombre de arte, como promotor, constructor y modificador del medio cultural.

Dentro de este marco la Cátedra de Grabado en el año 1985 comienza a trabajar con una propuesta pedagógica que hacía hincapié en la libertad, entendida como una actitud para disponer de los medios tecnológicos, como instrumentos para una producción creativa situada en su tiempo y espacio. Con la certeza de que una Cátedra universitaria es un espacio de innovación y más específicamente, en nuestra disciplina se trata de una innovación teórica y técnica sustentada también en la propuesta pedagógica antes mencionada, comenzamos a observar que la definición tradicional de grabado, (como una matriz de incisión) que denominaba a la Cátedra se presentaba como un límite demasiado rígido. Este hecho motivó el cambio de denominación y en 1987 la cátedra pasó a llamarse "Cátedra de Grabado y Arte Impreso", generando el proyecto de investigación al que se encuentra abocada la Cátedra y es el motivo de esta presentación.

1. Límites de una definición (tres aspectos de una definición estrecha)

Como hemos dicho en la introducción, la denominación de Grabado se presentaba como límite demasiado rígido. Solamente para poder describir y demostrar algunas dificultades que ponía este recorte, hemos separado tres aspectos: conceptual, técnico y pedagógico.

1.1. Aspecto conceptual:

La construcción del concepto tradicional de grabado está referida solamente a rasgos de tipo técnico, esta restricción no permite la enseñanza, apreciación y producción de cierto tipo de obra realizada con la aplicación de otras tecnologías.

Esta restricción opera identificando las posibilidades artísticas con un grupo de técni-

cas y materiales considerados "nobles". Tal identificación instala sus verosímiles* que datan del siglo XVIII y que podemos describir como la estampa cuya calidad de superficie es la de haber sido realizada a partir de las técnicas tradicionales como la madera trabajada con buril, y el aguafuerte que por su entrecruzamiento lineal determina una escala de valores tonales, que imitan el claroscuro, impreso monocromático y siempre sobre papel, conocida como intaglio. Estas impresiones se presentan con amplios márgenes, número de tirada y edición y firma en lápiz. Si nos atenemos estrictamente a estos verosímiles se restringe el campo del discurso artístico, negándole la posibilidad de inclusión y comparación con otros discursos de la contemporaneidad. En otras palabras, se genera una experiencia delimitada por categorías valorativas ancladas en los verosímiles descriptos y que excluyen a las producciones impresas que no tengan estas características, casualmente, estas producciones excluidas son en las que hoy en día circula la mayor cantidad de discurso artístico plástico.

La identificación antes descripta se verifica al revisar textos de especialistas, entre otros los numerosos fascículos de la colección de "Grabadores Argentinos del CEAL", catálogos de muestras; así como también las normativas de Instituciones como el Museo del Grabado, y reglamento de Salones. A modo de ejemplo tomaremos el Salón Nacional de Grabado y Dibujo visto desde su creación en el año 1924 hasta el de 1995 y programas de estudio de distintas Instituciones de enseñanza del país [ver aspectos pedagógicos].

Hemos tratado de establecer una serie de puntos a observar dónde estas instituciones vuelven estos verosímiles norma de legitimación. Los puntos propuestos son: **restricción técnica para la admisión, requerimiento de multiejemplaridad, dimensiones de la obra, consideraciones sobre la imagen fotográfica, formatos de presentación y soportes admitidos y los montos en dinero de los premios a otorgar.** En este último punto debemos destacar que cuando estos concursos son de varias disciplinas en grabado (junto a la cerámica y el dibujo), recibe menos retribución que la pintura y la escultura, haciendo expresa la división entre Artes Mayores y Artes Menores.

Referido a los textos críticos encontramos tanto en el área manifiesta de la historia del arte como de la crítica escasos trabajos, si lo campamos por ejemplo con los textos producidos respecto de la pintura. Por una parte la mayoría de los trabajos escritos están dedicados específicamente a la problemática de la

técnica. Otra parte de esta problemática es que el grabado aparece valorado como una variante en la cual un artista, casi siempre un pintor, realizó una expansión de su genio, pero siempre con este carácter de apéndice de otro arte.

Nota:

*Tomamos este término a partir del texto de Cristian Metz, en "Lo verosímil. El decir y lo dicho en el cine"; Metz trabaja tres nociones diferentes, que sin embargo presentan un aspecto en común; se definen y articulan en relación con discursos ya pronunciados. "Lo verosímil (...) es, entonces, ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar al discurso y que se esfuerza por ocultar sus reglas".

1.2. Aspecto técnico

La definición de grabado, que en este trabajo llamamos tradicional, sólo incluye como válidas para la realización artística a las que se producen por la incisión de una matriz. (en este punto no deja de llamar la atención que en el taller tradicional incluye entre sus técnicas a la litografía, técnica sin incisión). Luego la matriz de incisión es entintada y pasada por presión a un papel. Este procedimiento nos permite generar una multiplicación del original.

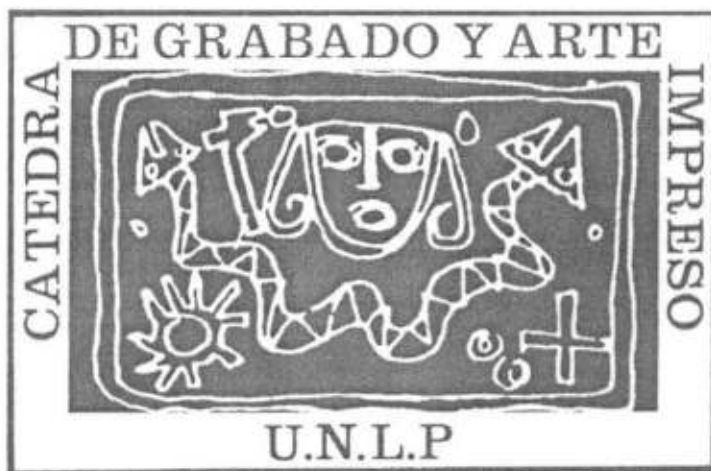
Ahora bien, esta multiejemplariedad puede ser lograda con técnicas que no se ajustan a esta definición. Todas estas técnicas se caracterizan por una fuerte presencia en sus realizaciones de las técnicas fotomecánicas, cuyas matrices ya no son realizadas por la incisión que produce una herramineta (ya no es mas una plancha de metal o un taco de madera grabado por la mano de un artesano o artista, se trata de plásticos, telas, películas de celuloide, diskettes.) y casi nunca estas matrices entran en contacto con el soporte, además ya no es solamente el papel donde se van a leer las producciones gráficas.

Finalmente estas técnicas no son consideradas desde algunas instituciones, que continúan manteniendo la definición tradicional como límite del quehacer, como técnicas que tengan que ver con el arte. Estas instituciones que legitiman conceptualmente el campo de la disciplina, determinan como válidas los siguientes procedimientos: aguafuerte, aguatina, xilografía, y litografía. También se admiten, pero como experiencias menores o marginales la monocopia, la serigrafía y las "técnicas experimentales".

1.3. Aspecto pedagógico

Si pensamos en una enseñanza acotada por las restricciones antes descriptas, presentaría al menos estas limitaciones: imposibilidad de inclusión en los planes de estudio de las nuevas tecnologías, hecho que no sólo niega posibilidades técnica de realización sino que cierra la entrada a ámbitos de formación de otras concepciones de la imagen diferentes a las que se apoyan en los verosímiles antes descriptos en 1.1. También impide desarrollos personales de producción artística formando docentes con una mirada estrecha y poco flexible debido a la adscripción a categorías valorativas anacrónicas y se pone de esta manera a la enseñanza de las artes plásticas fuera de los fenómenos de discursivos de su época. Estas posiciones no siempre se manifiestan de forma expresa, sino que aparecen como asentadas sobre la práctica y la enseñanza, aunque se hacen quizá mas explícitas en los programas de estudio.

Al observar los programas de estudio de diversas instituciones, Universidades Nacionales, como la de La Plata (incluyendo los programas de la cátedra), Escuelas Provinciales de educación artística y Nacionales de Formación Superior, como las escuelas Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de La Cárcova, encontramos que estos programas se estructuran a partir de las técnicas tradicionales en orden de una supuesta complejidad creciente de ejecución, cuyos contenidos y actividades aparecen como un conjunto de procedimientos y de "recetas magistrales" de carácter exclusivamente técnico y que tienen que ver con los materiales y las técnicas llamadas tradicionales. También debemos mencionar que se incluyen en algunos de estos programas técnicas no tradicionales, bajo los nombres de "técnicas alternativas" o "experimentales", pero siempre dándole un carac-



2. "Grabado y Arte Impreso"

Aún a riesgo de resultar obvio, destacamos que esta red denominación es un ampliación del campo conceptual y no una sustitución. Esto significa que por un lado se conserva la denominación tradicional y por otro se le incorporan términos, como lo son arte e impreso que siendo propios de la materia estaban excluidos a la hora de dar un marco de definición al quehacer y que le aportan una nueva significación a la disciplina, ya no se define por las características de factura de una matriz. Se abre a considerar directamente la imagen impresa y como ésta será luego leída.

Esta ampliación nos permite trabajar con nuevas tecnologías y evitar al mismo tiempo un quiebre histórico, dando continuidad a la práctica del quehacer, involucrándola en una constante reflexión e incorporando nuevas variantes técnicas y analíticas para la labor pedagógica y la realización plástica. Es decir que el grabado tradicional y estas "nuevas tecnologías" (sin incisión) son trabajados como medios sobre los que se desarrolla una experiencia que apunta a lograr un tipo particular de producción discursiva, y al que llamamos de **Arte Impreso**.

En la práctica pedagógica, al ampliar el campo conceptual las nuevas tecnologías operan como marco referencial que permite realizar un intercambio de los distintos tipos discursivos de la comunicación visual. Vinculando a la producción de la Cátedra de manera activa con los medios de comunicación. En este sentido las técnicas incluidas en los programas son seleccionadas en función de la real posibilidad de acceso y de equipamiento posible. Enumerando algunas formas de proceder a partir de este marco se cuentan los procedimientos tradicionales realizados sobre materiales "innobles" como acetatos, cartones, collagraph, plásticos, hojalata. Otra posibilidad abierta es la confección de matrices efímeras, virtuales y simuladas; por ejemplo cuando vemos imágenes generadas a partir de tecnología digital, o imágenes con una determinada característica de superficie pero su procedimiento de ejecución dista del tradicional. (Un buen, y no tan nuevo ejemplo, es la imagen xilográfica simulada en la cartulina enyesada)

También se nos permite contar con técnicas que trabajan con imágenes fotográficas y permiten una multieemplariedad accesible, como la serigrafía, la fotocopia, y la heliografía.

ter marginal y cuya ejecución dependerá del interés del alumno o la voluntad del docente. Ubicadas de esa forma las técnicas no tradicionales siguen estando fuera del campo de la experiencia del artista gráfico y finalmente no se las considera un saber valioso que una institución deba transmitir.

De este recorrido, un hecho notable, es que en casi todos estos programas, **no se mencionan objetivos, ni actividades que tengan que ver con el análisis y la puesta en juego de las condiciones que producen sentido en este tipo particular de discursivo; el de las imágenes impresas o del arte impreso.**

Otro aspecto observado en los planes de estudio es la bibliografía citada. En primera instancia hay que marcar el dominio de los libros técnicos de tipo manual, de mayor o menor complejidad, pero siempre vinculados a las cuestiones del recetario de fórmulas y procedimientos. Observamos por otro lado la ausencia o escasísima mención de bibliografía teórica y conceptual referidas a la problemática de la construcción de la imagen y cuando la hay es de carácter netamente perceptualista. Dejando afuera la problemática de la imagen como productora y portadora social de sentido.

Estas cuestiones conceptuales, técnicas y pedagógicas con las que intentamos demostrar las limitaciones de una definición que marca de una manera muy fuerte nuestro quehacer; fueron y son materia permanente de reflexión y debate en nuestra tarea pedagógica y profesional.

En un intento de superarlas y en pos de una formación mas amplia, flexible, y contemporánea del egresado de la Facultad de Bellas Artes, es que se produjo el cambio de denominación de Cátedra de Grabado a **Cátedra de Grabado y Arte Impreso**, institucionalizando así un marco más amplio de la disciplina.

3. El nuevo marco conceptual y la práctica pedagógica

A modo de conclusión diremos que es dentro de este nuevo marco conceptual que venimos proponiendo a lo largo del trabajo, donde se inscribe una metodología que transforma al proceso creativo del alumno en una operación permanente de producción de sentido con medios técnicos cada vez más amplios. No se trata de imponer verosímiles, sino que las producciones sean resultados de nuevas búsquedas personales, con referencia al contexto de la comunicación contemporánea. Donde nuevas y viejas tecnologías conviven como variantes de un campo propicio para la experimentación y la investigación. A modo de ejemplo podemos mencionar algunas de las producciones de los alumnos de la cátedra: tales como: imágenes reprocesadas a partir de tecnologías digitales, objetos, instalaciones, experiencias no enmarcables, variaciones de soportes, libros de artistas, obras de pequeño formato, afiches callejeros xilográficos, trabajos digitales, pasaje de obra impresa fija a otros lenguajes como por ejemplo su compaginación en video o diapositivos y presentación de trabajos finales en ámbitos no tradicionales.

Para finalizar diremos que es a partir del marco teórico que propone la denominación "Grabado y Arte Impreso", la cátedra realizó proyectos tales como el Arte Correo. Muestras conjuntas de docentes y alumnos, demostraciones públicas, participó en muestras de gráfica Industrial, se realizó un reequipamiento del taller y actualmente se encuentra en un proyecto de investigación teórico que es un intento de ordenar y establecer categorías de análisis, para la reflexión y el debate de los distintos aspectos de la disciplina y conferirle un estatuto acorde dentro de la problemática actual de la comunicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Discurso artístico:*
Aumont, Jacques: La imagen, Editorial Paidós, Barcelona 1992
Borhis, Roland: La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Editorial Paidós, Barcelona 1992
Boudieu Pierre: "¿Quién crea a los creadores?", "En sociología y cultura", Grijalbo D.F. 1990
Carlón, Mario: Imagen de arte/ Imagen de información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios. Ediciones Atuel, Colección del Círculo, Buenos Aires 1994.
Gejette, Gerani: Palipmaestros, Taurus, Madrid, 1989.
Ivins jr., Williams: Imagen Impresa y conocimiento (Análisis de la imagen prefotográfica) Gustavo Gilli, Barcelona, 1975.
Jakobson, Roman: "Lingüística y Poética", en Ensayos de lingüística general, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.
Levi Strauss, Claude: El pensamiento salvaje, Fondo de Cultura Económica, México, 1970
Levi Strauss, Claude: Arte, lenguaje y etnología, Siglo XXI Editores, México, 1971.
Lyotard, Jean Francois: La condición posmoderna, Editorial Cátedra, Madrid, 1976
Masotta, Oscar: El pop-art, editorial Columba, Buenos Aires, 1976.
Marx, Carlos y Engels, Federico: Escritos sobre literatura (selección de Luis Gregorich), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985
Merquior, José Gualberme: La estética de Levi-Strauss, Ediciones Destino, Barcelona, 1978.
Metz, Christian: Psicoanálisis y cine (El significante imaginario), Gustavo Gilli, Barcelona 1976.
Metz, Christian: "El decir y lo dicho en cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil", en Lo Verosímil, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
Schaeffer, Jean Marie: La imagen precaria (del dispositivo fotográfico) Editorial, Cátedra, Madrid 1992.
Verón, Eliseo: La semiótica social, Ed Gedisa, Buenos Aires, 1978
Verón, Eliseo: "Condiciones de producción, modelos generativos y manifestación ideológica.", en El Proceso Ideológico, Tiempo Contemporáneo, Bs As, 1971. Pág 251 / 272
- Grabado/Impresión Marginal (Arte Impreso)*
Nuevas Tecnologías/Enseñanza del Grabado y Arte Impreso
Arbuzin, Rudolf: "Arte y percepción Visual", EUDEBA, Bs. As.
Arte Gráfico del Expresionismo Aleman: Museo Nacional de Bellas Artes Bs. As, 1969

Datos de los autores:

REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE
GRAFICO; DEL GRABADO Y ARTE IMPRESO

Autor:

Cátedra de Grabado y Arte Impreso

Profesor Titular:

Prof. Julio Alberto Leonelo Muñeza.

Profesor Adjunto:

Prof. Horacio Beccaría.

Profesor Adjunto:

Prof. Rodolfo Agüero

Jefe de Trabajos Prácticos:

Prof. Cristina Arraga

Jefe de Trabajos Prácticos:

Prof. Consuelo Zori

Jefe de Trabajos Prácticos:

Prof. Graciela Grillo

Jefes de Trabajos Prácticos:

Prof. Mario Bolchisky

Ayudante de Primera: Prof. Diego Garay

Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes UNLP.

Equipo de Investigación dirigido por la Licenciada Leticia Fernández Berdaguer)

Balón, Américo: "La Xilografía", Centro Editor de América Latina. Bs. As. 1975

Berson, M.: "Del Grabado al Dibujo", Kapelusz, Bs. As.

Chamberlain Walter: "AGUAFUERTE Y GRABADO"; Ed. Blume, Madrid 1988

Chamberlain Walter: "GRABADO EN MADERA"; Ed. Blume, Madrid 1988

Daniels, Harvey: "Printmaking", Hong Kong 1971.

Dawson John, "Guía Completa de Grabado e Impresión" Blume, Madrid, España 1982.

Dunod, Maison y Boisseau, Jaen: "TOUTE L'IMPRIMIBLE" Paris 1954

Duquet P.: "Los recortes pegados en el arte infantil", Kapelusz,

Estebe Botey, Francisco: "Historia del Grabado", Barcelona 1935.

"GRABADORES ARGENTINOS DEL SIGLO XX": Vs. Centro Editor de América Latina. Bs. As. 1982

Hempel, Rose: "EL GRABADO JAPONES" Paisajes/ Actores/Cortesanías Ed. Duimón, Barcelona 2

Kenard J.: "Máscaras y Marionetas", The Mac Millan CO. Nueva York.

Keper, Gregory: "El Lenguaje de la Visión", Theobal, Chicago.

Loche Renée: "LA LITOGRAFIA" Colección de oficios Artísticos, Ed. R. Torres Barcelona

López Anaya, Fernando: "El Grabado su Historia y su Técnica", Ministerio de Cultura y Educación, Argentina. 1955

López Anaya, Fernando: "El Grabado en Color", Pueblos. Formas y Hombrs. Centro Editor de América Latina. Bs. As. 1975

Lowenfeld, Viktor: "Desarrollo de la capacidad creadora", Kapelusz Bs. As. 1980.

Lumsen E.S.: "THE ART OF ETCHING". Dover Publications, New York 1962

Maltesse, Corrado: "LAS TECNICAS ARTISTICAS", Manuales de Arte Cátedra, 3ª Edición. Madrid. España 1983

Munari, Bruno: "Diseño y Comunicación Visual. Contribución a una metodología didáctica." Gustavo Gili S.A.

Orlandi, Alicia: "La Monocopia", Centro Editor de América Latina.

Read, Herbert: "Educación por el Arte", Paidós, Educador, Bs. As. 1991

Rottger, Ernest; Klante, Dieter: "El papel", serie Jugar creando. Bouret, París. 1972

Small, M.: "El niño actor y el juego de libre expresión", Kapelusz, Bs. As.

Stern, A.: "Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas", Kapelusz, Bs. As.

Stern, A.: "Comprensión del Arte Infantil", Kapelusz, Bs. As.

Stern, M.: "Aspectos técnicos de la pintura infantil", Kapelusz, Bs. As.

TALLERES DE LAS ARTES/ GRABADO CURSO PRACTICO: Enciclopedia Gráfica. Ediciones Iberoamericanas Quorum. Madrid. España.

Vescher M.: "La historia del Collage. Del cubismo a la actualidad." Gustavo Gili S.A.

Westheim, Paul: "El grabado en madera", Fondo de Cultura Económica, México 1954.

Voltaire, Marcel: "L'IMPRIMIBLE ET LES METIERS GRAPHISCS" Editions Arts et Metiers, Paris 1947

Wong, Wuicuis: "Fundamentos del diseño bi y tri-di" Ed. Gustavo Gili S.A.

"Una gramática generativa de la SUPERFICIE MUSICAL"¹

Introducción

La gramática musical tiene la forma de un conjunto de componentes que asignan, a una obra musical, una descripción estructural apropiada. Esa descripción estructural representa las propiedades estructurales de una obra en diferentes niveles (denominados *niveles de representación*), para cada uno de los cuales la gramática define un cierto número de unidades mínimas (primitivos), y ciertas reglas y/o principios sintácticos que los afectan de uno u otro modo (por ejemplo, que establecen sus combinaciones posibles). El sistema de reglas y principios expresa las relaciones entre los diferentes niveles y determina los elementos y propiedades de cada uno. El número y características de estos niveles queda determinado por la constitución, en el objeto, de estructuras no definibles en términos de los primitivos y principios de algún otro nivel. (Los supuestos teóricos y epistemológicos sobre los que se apoya este trabajo aparecen más extensamente tratados en Fessel, en prensa *a*).

La teoría generativa desarrollada por Lerdahl y Jackendoff (expuesta en Lerdahl y Jackendoff 1983, Jackendoff 1987, Lerdahl 1988), a este respecto, definen para la

Pablo Fessel

¹ El presente trabajo fue presentado en las X Jornadas Argentinas de Musicología, y IX Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología y la AAM, en Buenos Aires, agosto de 1995.

Datos del autor:

Pablo Fessel es Ayudante en la cátedra Lenguaje Musical de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y Becario de Perfeccionamiento del CONICET, donde desarrolla el proyecto "Principios texturales en la gramática musical tonal".

gramática tonal, cinco niveles de representación, que componen la descripción estructural de una obra musical. El primero, la *superficie musical*, codifica el discurso musical en términos de unidades discretas (notas y acordes), cada una con una duración y altura(s) específicos. La información codificada a este nivel es representada en la descripción estructural simplemente mediante la notación musical tradicional. Los otros cuatro niveles de estructura musical se derivan en última instancia de la superficie musical. El primero de esos cuatro es el de la *estructura de agrupamiento*, que expresa la segmentación jerárquica de la superficie musical en motivos, frases y secciones. El segundo nivel es el de la *estructura métrica*, que representa las relaciones entre los elementos de una obra, respecto de una alternancia regular de tiempos fuertes y débiles, en un cierto número de niveles jerárquicos. Así, las estructuras métrica y de agrupamiento constituyen la articulación rítmica básica de una obra musical. La *reducción de la extensión temporal*, el tercero de estos niveles, asigna a los sonidos de la obra una jerarquía de importancia estructural, con respecto a su posición en la estructura métrica y de agrupamiento. La *reducción de prolongaciones*, por último, asigna a los sonidos una jerarquía que expresa los patrones de tensión y distensión armónica y melódica, de continuidad y movimiento, a través de las frases de una obra.

Los cuatro últimos niveles reciben un tratamiento relativamente exhaustivo en la teoría de Lerdahl & Jackendoff, que postula, para cada nivel, reglas de buena-formación, reglas preferenciales y en algunos casos un conjunto mínimo de reglas transformacionales. El primero de todos, en cambio, la superficie musical, se halla mencionado como tal sólo en Jackendoff (1987), sin ser objeto de desarrollo alguno. Aquí argumentaremos que no puede darse cuenta de la

superficie musical mediante un nivel único de representación, sino que se requiere más bien un conjunto de tales niveles, o sub-niveles, si se quiere.

En lo que sigue exponemos un esbozo de:

a) las características específicas de cada uno de estos niveles, en lo que hace a sus unidades y las reglas y principios que las afectan; b) las razones que llevan a separar estos niveles de los anteriores mencionados formando, en conjunto, lo que se conoce en la literatura como superficie musical (en otros términos, aquellas características comunes a los tres y que justifican su inclusión en la superficie musical).

2 Nivel sonológico

Este nivel determina una representación del discurso musical en términos de unidades discretas, que denominaremos *sonidos* o *silencios*, con la salvedad de que se trata de entidades gramaticales, que no se hallan determinadas de manera única por las características de la señal acústica. Estas unidades no son un primitivo de la teoría, sin estructura interna, sino más bien un complejo de *rasgos sonoros*, cada uno de los cuales toma uno, o sucesivamente más de un valor, entre un conjunto de valores asignado para cada uno. Más allá de las diferencias obvias entre sonidos y silencios, ambas unidades admiten una representación formal esencialmente similar. Así, a efectos de constituir las unidades pertinentes para este nivel de representación, el componente sonológico de la gramática cuenta con una única definición, que suponemos tiene un carácter universal, de la forma [1]:

$$[1] S = \{ \langle \text{duración}, p \rangle, \langle \text{altura}, \{q, \dots, q'\} \rangle, \langle \text{intensidad}, \{r, \dots, r'\} \rangle, \langle \text{procedencia espacial}, s \rangle, \langle \text{timbre}, t \rangle, \langle \text{ubicación registral}, u \rangle \}$$

donde *S* denota *sonido* o *silencio*; *duración*, *altura*, *intensidad*, *procedencia espacial*, *timbre* y *ubicación registral* son los nombres de los rasgos temporal, tonal, dinámico, espacial, tímbrico y registral respectivamente; los símbolos *p* - *u* representan los valores que toman dichos rasgos como especificaciones, y el paréntesis indica opcionalidad (aunque cf. PGBF[3] más abajo). Cada par ordenado de nombre de rasgo y (sucesión de) valor(es) cuenta como un rasgo especificado. Así, la definición [1] estipula que un *sonido* o *silencio* se compone

de un conjunto no-ordenado de rasgos especificados. Debe señalarse que los rasgos mencionados constituyen primitivos de la teoría y no propiedades acústicas de la señal (aunque es obvio que cada uno de los rasgos establece relaciones bien determinadas respecto de esas propiedades).

Este componente de la gramática cuenta con los siguientes dispositivos formales:

a) Condiciones generales de *buenaformación* gramatical.

b) Principios de diferenciación de valores, que determinan la constitución del conjunto de valores asignables a cada rasgo, matemáticamente caracterizable.

c) Principios de interpretación que establecen las correlaciones entre dichos valores con otros componentes de la gramática.

d) Condiciones preferenciales de especificación de rasgos.

Así, respecto de la altura, la gramática tonal cuenta con a) una condición de buena formación, que hemos denominado *Principio de Invariabilidad de la Altura*, que establece la imposibilidad, para un sonido, de admitir más de una especificación para el rasgo tonal - y que determina el carácter categorial (Shepard 1982, Lerdahl 1988, Raffman 1993) de la audición correspondiente a este rasgo; b) un principio de interpretación que establece que el valor 0 corresponde al centro tonal de la obra; y c) un principio de diferenciación de valores que restringe el campo de valores posibles al conjunto {0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11}, donde cada entero se ubica a distancia de semitono - y no, por ejemplo, de cuarto de tono - del valor adyacente. De modo semejante, se da cuenta de cada uno de los rasgos sonoros.

A continuación desarrollamos la formalización (ie la estipulación) de los principios que competen al nivel sonológico

En primer lugar, debe decirse que los valores asignables a cada rasgo tienen la forma de *índices* (*i, j, k*, etc.) destinados a representar la identidad o no identidad entre dos sonidos, en lo que respecta a el rasgo en cuestión. En otras palabras, los rasgos reciben un mismo valor, a menos que sea posible establecer una diferenciación perceptual entre sonidos respecto de alguno(s) de sus rasgos, en cuyo caso los valores para dicho(s) rasgo(s) deberán ser distintos.

Si además es posible (teórica o psicológicamente) determinar ciertas relaciones entre los valores de un rasgo, de un modo consistente, entonces en lugar de

índices emplearemos números. Así, dados dos sonidos, cuyos valores para el rasgo tonal son respectivamente 0 y 3, por ejemplo, sabemos no sólo que sus alturas son no coincidentes, sino que entre ellas se establece una relación interválica equivalente a la de los valores 1 y 4, 2 y 5, etc. (a saber, un tono y medio, en el caso de la tonalidad). Si los valores no admiten una representación numérica, entonces la asignación de índices es arbitraria.

El primer principio que estipulamos se aplica a [1], ie. al conjunto de rasgos; los demás principios, en cambio, se aplicarán a uno u otro rasgo considerado en forma individual. Un primera formulación de este principio, que denominamos Principio General de Buena Formación, tendría la forma de [2].

[2] Principio General de Buena Formación (PGBF) (i)

Todos los rasgos deben estar especificados, i.e., deben poseer valores asignados.

Sin embargo, una formulación tal como la de [2] llevaría a adjudicar al silencio, como unidad del nivel sonológico, un status cualitativamente diferente al del sonido. Abandonando [2], se puede definir el silencio como un conjunto de rasgos no especificados a excepción del rasgo temporal, que sí lo estaría. Sin embargo, es posible formular [2] de modo tal que quede explícita esta diferencia, lo que permitiría evitar el licenciamiento - esto es, la legitimación teórica - de sonidos con sólo 2 o 3 rasgos especificados. Así, se puede redefinir [2] como [3]:

[3] Principio General de Buena Formación (PGBF) (ii)

Si un rasgo distinto del rasgo temporal se encuentra especificado, entonces todos los rasgos deben estar especificados, i.e., deben poseer valores asignados.

Para cada rasgo, se definen condiciones de distinto tipo, a saber:

PBF(x) = Principios de buena formación.

PDV(x) = Principios de diferenciación de valores.

PI(x) = Principios de interpretación.

CPE(x) = Condiciones preferenciales de especificación.

Los símbolos entre paréntesis representan el dominios (esto es, los rasgos, para los cuales se aplica la condición en cuestión).

A continuación, estipulamos condiciones específicas de cada rasgo, en función de los

2 - Una caracterización más amplia se encuentra desarrollada en Fessel (1995), si bien deben señalarse algunas diferencias con aquel trabajo. En primer lugar, introducimos aquí el rasgo registral, que corresponde al concepto de pitch height en la literatura anglosajona. El rasgo tonal corresponde así únicamente al concepto de chroma. En segundo lugar, el carácter no-ordenado del conjunto de rasgos, que postulamos aquí, es incompatible con la idea de que hay rasgos jerarquizados, ie. distintivos de algún modo. Si bien es obvia la distintividad de la altura y la duración en la música tonal, es dudoso que sea necesario representar formalmente esta característica en el modelo gramatical. Bien podría seguirse del establecimiento de relaciones jerárquicas sobre estos rasgos.

requerimientos de la gramática tonal (aunque algunas pueden tener un alcance más amplio).

Respecto del rasgo tonal, la gramática cuenta con : a) una condición de buena formación, que estipulamos como [4]:

[4] Principio de Invariabilidad de la Altura [PIA].

Todo sonido admite una y sólo una especificación para el rasgo tonal.

[4] posibilita, o - lo que es equivalente - está determinada por, el carácter categorial de la diferenciación de las alturas en la gramática tonal.

b) un principio de interpretación [5]:

[5] Principio de Interpretación [PI (Rasgo Tonal)].

El valor 0 corresponde al *centro tonal* de la obra, definido por el componente armónico de la gramática.

El 0 representa así la categoría prototípica (Lerdahl, 1987) correspondiente al rasgo tonal. y c) un principio de diferenciación de valores, que estipulamos como [6]:

[6] Principio de Diferenciación de Valores [PDV(Rasgo Tonal)]

Los valores resultan de adicionar sucesivamente un semitono en forma recursiva a partir del valor 0.

De [6] resulta la constitución del conjunto de valores asignables al rasgo, que formalizamos como [7]

[7] Constitución del Conjunto de Valores [CCV(Rasgo Tonal)].

Si p es un valor para el rasgo tonal, entonces p ($p \in \{0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11\}$); y $12 = 0$, $13 = 1$, etc.

Respecto del rasgo temporal, la gramática cuenta con :

a) una condición de buena formación, que estipulamos como [8]:

[8] Principio de Proporción Constante [PPC(Rasgo Temporal)].

Los valores asignables al rasgo temporal guardan una proporción constante entre sí.

Nótese que la ocurrencia de *accelerandos* y *ritardandos* no viola el PPC(RTp), dado que éstos no suponen una suspensión de la proporcionalidad, sino que afectan el espaciamento temporal absoluto del pulso:

b) un principio de diferenciación de valores, que estipulamos como [9].

[9]Principio de Diferenciación de Valores [PDV(Rasgo Temp)].

Si r es un valor para el rasgo temporal, entonces $r = x/y$, donde $x(x \in \mathbb{N})$; y $y(y \in \mathbb{N})$;

c) una condición preferencial de asignación de valores [10].

[10]Condición Preferencial de Especificación [CPE-1(Rasgo Temp)].

Si r es un valor para el rasgo temporal, entonces, o bien r pertenece a uno u otro de los subconjuntos A y B, donde (A) ($= x / 2^{n-1}$), y (B) ($= x / 3^{n-1}$), y donde x, y, n , o bien el sonido o silencio cuyo valor para este rasgo no pertenece al conjunto {A B} debe ocurrir adyacente a otros sonidos especificados del mismo modo, tantos como sea necesario para que la suma de sus valores pertenezca al conjunto {A B}.

La condición [10] tiene, como se ve, la forma de un enunciado condicional, cuyo consecuente constituye una disyunción inclusiva. El primer miembro de esta disyunción puede ser interpretado como una regla independiente-de-contexto, mientras que el segundo puede ser interpretado como una regla dependiente-de-contexto. La relativa simplicidad de la primera determina que ésta constituya el caso no-marcado. En éste, los valores asignados resultan de una progresión binaria o ternaria.

d) un principio de interpretación [11]

[11]Principio de Interpretación [PI(Rasgo Temporal)].

El valor 1 corresponde al *tactus*, definido por la estructura métrica de la gramática.

El conjunto de los valores de duración, como se ve, es coordinable con el de los números racionales positivos, y cuenta, por lo tanto, con sus mismas propiedades (cardinal, medida, etc). El caso no-marcado lo constituye aquel en el cual los valores resultan de una proporción binaria o ternaria respecto del pulso básico de la obra. La ocurrencia de valores no pertenecientes a estos subconjuntos (tradicionalmente denominados *valores irregulares*) constituye el caso 'marcado', para el cual se aplica el segundo miembro de la disyunción de la condición [10].

Respecto de la intensidad, la asignación de valores resulta de un principio de diferenciación que enunciamos como [12].

[12]Principio de Diferenciación de Valores [PDV(Rasgo Dinámico)].

Si q es un valor para el rasgo dinámico, entonces $q (q \in \mathbb{N})$

El conjunto total de los valores de identidad es coordinable con el de los números reales positivos, y cuenta, por lo tanto, con sus mismas propiedades. El hecho de que un valor numéricamente superior a otro, corresponda a un sonido de mayor intensidad que éste, no requiere la formulación de un principio de interpretación, sino que se sigue del hecho de representar los valores de ese modo (i.e., numéricamente).

En el caso del rasgo tímbrico, la gramática cuenta con un PDV, que estipulamos como [13].

[13] Principio de Diferenciación de Valores [PDV(Rasgo Tímbrico)].

Si t es un valor para el rasgo tímbrico, entonces $t \in \{f(x), f(x)^*\}$.

[13] formaliza la concepción de los valores de timbre como una sucesión de espacios de funciones reales, cuyos límites inferior y superior están dados por los umbrales mínimo y máximo de audición. Por el momento no conocemos dispositivo alguno que permita establecer los valores correspondientes al rasgo tímbrico de modo tal de representar numéricamente las analogías y semejanzas tímbricas que se establecen entre los sonidos de una determinada obra (aunque cf. McAdams, 1987). Así, es conveniente establecer la asignación de valores mediante un mecanismo de *indización*: los valores, cuyo número total depende estrictamente del número de oposiciones tímbricas que se establezcan en la obra, se asignan arbitrariamente, a modo de índices de coincidencia o no-coincidencia tímbrica.

En el caso del rasgo espacial, los índices denotan la co-procedencia de distintos sonidos, si se trata del mismo índice, o la procedencia divergente, si se trata de índices distintos. En el caso del rasgo registral, los valores denotan la coincidencia o no coincidencia relativa en la ubicación registral de los sonidos así especificados.

3 Nivel armónico

Este nivel representa el discurso musical en términos de *acordes*. Se distingue así del nivel de representación de las estructuras de prolongación, por cuanto trata con unidades estrictamente locales. El nivel debe contener una regla de formación, un conjunto presumiblemente reducido de reglas transformacionales (para generar acordes efectivizados, omitidos, etc.) y un conjunto de principios (un principio de interpretación, y otro que

operaría sobre la *lógica de enlaces armónicos*).

[14] cuenta como principio de interpretación.

[14] Principio de Exhaustividad Acórdica [PEA]

Para todo conjunto de sonidos, en un dominio local x , es definible un acorde del cual o bien estos sonidos son miembros constitutivos o bien dependen de éstos.

El concepto de *dependencia* puede interpretarse aquí como la pertenencia a un nivel jerárquico menor que el de los miembros constitutivos del acorde en la reducción de la extensión temporal. La pregunta pertinente es la de cómo se define el dominio local en el cual es planteable la hipótesis de exhaustividad.

En cuanto a la lógica de enlaces, puede proponerse un principio como [15].

[15] Condición Preferencial de Enlaces Acórdicos [CPEA]

Los acordes se suceden entre sí privilegiando el enlace entre fundamentales cercanas en el espacio tonal.

El concepto de *cercanía* debe interpretarse en los términos propuestos en Lerdahl 1988.

4 Nivel textural

El nivel textural establece los ámbitos de pertinencia (dominios) para el alcance de las relaciones sintácticas. Dichos ámbitos constituyen planos autónomos que componen lo que hemos denominado una *configuración textural* (CT). Así, en una textura de tipo monodía acompañada, la melodía constituye uno de esos planos, mientras que el acompañamiento conforma por lo menos un plano distinto del anterior. Esta distinción entre planos permite diferenciar relaciones que se establecen entre eventos constituyentes de un mismo plano, de relaciones que se establecen entre eventos constituyentes de diferentes planos.

Así, las unidades del nivel se definen como *ámbitos de configuración textural*. Las configuraciones texturales son representables como un conjunto no ordenado de *rasgos texturales*, a saber: [\pm composicionalidad interna (CI)], [\pm homogeneidad (H)], [\pm linealidad (L)], [\pm coincidencia acentual (CA)], y [\pm divergencia de ataques (D)].

El rasgo [\pm CI] representa la constitución o no de diferentes planos autónomos de configuración textural, internos a la

3 - El operador de Kleene (*) representa un número indeterminado de funciones incluido cero.

4 - El trabajo de Lerdahl (1987) establece un intento en tal sentido.

5 - Nuestro concepto de planos texturales tiene grandes semejanzas con el concepto de streams en Wright & Bregman (1987).

configuración textural *global*; el rasgo [\pm H] representa la homogeneidad o no-homogeneidad sintáctica entre dichos planos; el rasgo [\pm L] representa la constitución de esos planos como *voces*; el rasgo [\pm CA] representa la coincidencia o no coincidencia acentual entre eventos componentes de cada uno de dichos planos; el rasgo [\pm D], por último, permite representar la ocurrencia o no de divergencias entre los ataques de los eventos componentes de diferentes planos, en el dominio métrico del tactus.

Distinguimos dos tipos de CTs, que denominamos terminales y no-terminales. Las CTs terminales no incluyen subsiguientemente otras CTs, mientras que las CTs no-terminales contienen a su vez otras CTs como parte propia. Así, se ha determinado que la totalidad de las CTs resultan de una única regla de rescritura libre-de-contexto (en rigor, un esquema de regla) del tipo ejemplificado en [16]:

[16] X X*, Y*

donde X representa una cadena de símbolos no-terminal, e Y representa una cadena terminal. El operador de Kleene (*) representa un número indeterminado de cadenas, incluido cero. Dichas cadenas se definen en términos de un conjunto no ordenado de rasgos texturales especificados, del modo ejemplificado en [17] y [18]:

[17] X = <CI, +>, <H, \pm >, <L, \pm >, <CA, \pm >, <D, \pm >

[18] Y = <CI, ->, <H, \pm >, <L, \pm >, <CA, \pm >, <D, \pm >

donde los símbolos CI, H, L, CA y D representan nombres de rasgo.

De la regla [16] se sigue que toda cadena cuya especificación para el rasgo P sea positiva (X), debe expandirse recursivamente en tantas cadenas subordinadas como sea necesario hasta que se alcance una cadena (Y) con la especificación negativa para ese rasgo. El fenómeno que esta regla representa, sin embargo, debe ser entendido en los

términos opuestos: toda CT, por compleja que sea, puede lógicamente estar incluida en una CT todavía más compleja.

Las CTs serán representadas consecuentemente por medio de una única cadena de símbolos, si no hay inclusión, o mediante dos o más cadenas, si hay inclusión (la primera para la CT global, y las demás para las CTs parciales). Una CT caracterizable en términos tradicionales como una monodía acompañada recibirá la representación ejemplificada en [19].

[19] [+CI, +H, -C, +D
[-CI, +H, +L, +C, -D]]
[-CI, +H, -L, +C, -D]]

La cadena superior caracteriza la CT global, y las cadenas que le siguen en las líneas inferiores a la derecha caracterizan las CTs parciales. Convencionalmente, digamos que una cadena X *incluye* todas aquellas cadenas (X o Y) que se representan abajo y a la derecha, pero no incluye las cadenas que se encolumnan en la misma línea, ni las que incluyan estas últimas. El símbolo (]) al final de una cadena denota que ésta es una cadena terminal (no se expande subsiguientemente).

Ahora bien, es obvio que no todas las combinaciones posibles de valores son aceptables para conformar una CT. Para restringir esas combinaciones de un modo apropiado, estipulamos una serie de Restricciones a la Co-ocurrencia de Rasgos (RCR)⁶, que presentamos a continuación:

RCR 1: [-H] [+P]
RCR 2: [-P] [+H]
RCR 3: [-C] [+P]
RCR 4: [L] [-P]
RCR 5: [+L] [-D]

Una caracterización completa de este nivel de la gramática debe dar cuenta de los principios sintácticos que determinan la especificación adecuada de los rasgos

6 - Sobre el dispositivo de las Restricciones a la Co-ocurrencia de Rasgos, véase Gazdar et al., (1985).

texturales. (Una consideración más detallada del nivel, ha sido desarrollada en Fessel, en prensa b)

5 - La superficie musical como sistema estratificacional.

Cada uno de los niveles de representación cuya caracterización hemos esbozado en este apartado puede decirse que segmenta o descompone *el mismo dominio* - a saber, el discurso musical -, en unidades de diferente alcance : sonidos, acordes, y planos autónomos de configuración textural, respectivamente. Mientras que el nivel sonológico establece las unidades mínimas de representación, el nivel textural constituye las unidades máximas, a niveles *locales* de sucesión temporal.

Estos niveles componen la superficie musical, y se diferencian en ese sentido de los otros niveles de representación anteriormente señalados, por el hecho de manifestar dos propiedades importantes (a excepción del nivel armónico, que solo manifiesta la propiedad b), a saber:

a) Se trata de los niveles menos *abstractos* de representación musical, donde el grado de abstracción depende, entre otras cosas, del número de rasgos especificados implicados de una u otra forma en los principios que caracterizan cada nivel. Otro modo de decir lo mismo es destacar que se trata de los niveles más próximos a las características de la señal acústica correspondiente a la obra musical. Los niveles más altos de representación, por otro lado, son aquellos que cuentan con el mayor nivel de abstracción, generalidad e integración.

b) Se trata de niveles relativamente *instantáneos* de representación. Esta propiedad alude al hecho de que las unidades constitutivas de cada nivel (ya sea sonidos, o configuraciones texturales) son definibles a cada 'momento' del desarrollo temporal de la obra musical, de un modo independiente del contexto precedente o subsiguiente. Una caracterización más precisa del término 'momento' debiera indicar los dominios locales en los cuales se alcanza a constituir la representación superficial. Estos dominios podrían ser coincidentes o incluso menores a los que se conoce como *presente* musical (Clarke 1987, Clarke 1989).

En términos de la dimensión bajo/alto propuesta por Raffman (1993), los niveles desarrollados en este trabajo son aún más *bajos* que las estructuras métrica y de

agrupamiento. Y respecto de la dimensión local/global, el rasgo distintivo de los niveles desarrollados aquí es el hecho de que éstos no se extienden más allá de un dominio relativamente local.

La noción de superficie musical que hemos así desarrollado se diferencia significativamente de la de Lerdahl & Jackendoff, y se acerca más a la noción esbozada por McAdams (1987: 44). El carácter estratificacional del modelo resulta del hecho de tratarse de niveles *simultáneos* de representación musical, esto es : no se establecen relaciones de derivación entre los mismos. El término 'estratificacional' intenta dar cuenta, precisamente, del carácter *no derivacional* de los niveles de representación propuestos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Clarke, D. (1989) *Structural, cognitive and semiotic aspects of the musical present*. *Contemporary Music Review* 3.1: 111-31.
- Clarke, E. (1987) *Levels of structure in the organization of musical time..*, en *Music and Psychology*, Ed. por S. McAdams (London : Harwood): 211-38.
- Fessel, P. (1995) *La teoría de los rasgos en el estudio de un estrato del lenguaje musical tonal.*, en *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica (Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología, 1993)*, Ed. por I. Ruiz y M.A. García. (Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicología): 211-18.
- (en prensa a) *Preliminares para una gramática generativa de la música tonal*. *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología*.
- (en prensa b) *Hacia una caracterización formal del concepto de textura*. *Revista del Instituto Superior de Música (UNLitoral)* Nro. 5.
- Gazdar, G.; E. Klein; G. Pullum & I. Sag (1985) *Generalized Phrase Structure Grammar*. Oxford: Basil Blackwell.
- Jackendoff, R. (1987) *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge: MIT Press.
- Lerdahl, F. (1987) *Timbral hierarchies.*, en *Music and Psychology*. Ed. por S. McAdams (London : Harwood): 135-60.
- (1988) *Tonal pitch space*. *Music Perception* 5(3): 315-50.
- Lerdahl, F. & R. Jackendoff (1983) *A Generative Grammar of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
- McAdams, S. (1987) *Music, a science of the mind.*, en *Music and Psychology*. (London : Harwood): 1- 61.
- Raffman, D. (1993) *Language, Music, and Mind*. Cambridge : MIT Press.
- Shepard, R. (1982) *Structural representations of musical pitch*. En *The Psychology of Music*. Ed. por D.Deutsch (Orlando: Academic Press): 343-90.
- Wright, J. & A. Bregman (1987) *Auditory stream segregation and the control of dissonance in polyphonic music.*, en *Music and Psychology*. Ed. por S. McAdams (London : Harwood): 63-92.

Aportes al conocimiento de las culturas Ciénaga, Condorhuasi y Aguada

de la colección Muñiz Barreto del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, a través de un análisis técnico morfológico de la cerámica funeraria.

Sempe
Grassi
Dillon
Tedeschi

Esta investigación forma parte de un programa de investigación mayor cuyo objetivo es caracterizar estilísticamente la región Valliserrana de la pcia. de Catamarca, en especial la zona comprendida por el valle del Río Hualfin en el departamento Belén.

La caracterización se realiza bajo dos puntos de vista: el primero elaborando modelos explicativos desde un marco arqueológico que permita la interpretación del modo de subsistencia y el patrón de asentamiento de los grupos indígenas que poblaron el valle y el marco histórico del desarrollo cultural cuyo principal objetivo es obtener una columna cronológica para la región con fases temporales menores a los 50 años.

El segundo punto de vista es principalmente estético, proviene de la aplicación de diversas áreas: (como la tecnología cerámica, la metodología del diseño y el lenguaje visual); para conocer los procesos por los cuales se han ido variando, a través del tiempo y las culturas las técnicas de construcción morfológica y decorativa, de los objetos cerámicos.

El enfoque multidisciplinario que tiene este trabajo lo torna distinto a las tradicionales investigaciones sobre el arte de los pueblos, realizados por antropólogos donde ha primado el criterio arqueológico y clasificatorio de las obras para fines solo de diagnóstico cultural.

El beneficio deseado de la ejecución del proyecto es obtener un material que sea útil para las áreas de Estética, Arqueología, Sociología y Semiología, ya que el equipo de investigadores está formado por arqueólogos de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, pertenecientes al Laboratorio de Análi-

Datos de los autores:

M. C. Sempé: Director del proyecto - Dra. Ciencias Naturales UNLP - Investigadora independiente CONICET - Directora del Laboratorio Análisis Cerámicos UNLP - Prof. Titular Arqueología Americana II y arte y tecnología y antropología, Fac. Ciencias Naturales UNLP.

M. C. Grassi: Codirectora del proyecto - Licenciada en Cerámica - Prof. Adjunta Cátedra de Cerámica, Facultad Bellas Artes UNLP.

V. Dillon: Investigadora .C. - Lic. en cerámica, Fac. Bellas Artes - JTP Cátedra de Cerámica UNLP

A. Tedeschi: Investigadora .D. Lic. en Cerámica - Ayudante de Ira. Cátedra de Cerámica Fac. Bellas Artes UNLP.

sis Cerámico y la Cátedra de Arte, Tecnología y Antropología y profesores de la Facultad de Bellas Artes pertenecientes a la Cátedra de Cerámica.

Se espera dar a conocer mediante esta elaboración y publicación en cinco catálogos descriptivos más de 700 cerámicas de las Culturas Aguada, Ciénaga y Condorhuasi de la Colección Benjamín Muñiz Barreto del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Colección de un gran valor estético y arqueológico y en gran parte inédita.

Los problemas considerados se han referido en especial al análisis de los sitios de cementerios indígenas, excavados por W. Weisser en la década del 20 que conforman la colección Benjamín Muñiz Barreto de la División Arqueológica del Museo de La Plata, en especial en el cementerio de la Aguada Orilla norte. La identificación de entierros correspondientes a las culturas Condorhuasi, Aguada, Belén e Inca, dentro de este cementerio y el análisis del subsistema tecnológico a nivel cerámico y su contrastación con las fuentes de información procedentes de las excavaciones de sitios de habitación realizadas en el área.

Se ha elaborado un modelo explicativo para los cambios observados a nivel cerámico entre los distintos grupos que poblaron el área con una subsistencia basada en la agricultura y pastoreo, caza y recolección, con baja movilidad residencial y ampliando su radio de control a zonas aledañas-ecotonales de mayor altitud al occidente del valle.

Las investigaciones realizadas hasta ahora han evidenciado la existencia de particularidades en el desarrollo histórico cultural.

El río Hualfin o Belén que corre en el sentido N-S divide al valle en dos laderas, marcadamente asimétricas, ya que corre recostado contra el cordón del Atajo al Este. Los cementerios de la Aguada Orilla Norte están ubicados sobre un afluente secundario que

desemboca en el Hualfin al SO, frente a la Puerta San José.

Las excavaciones arqueológicas realizadas, tanto por el Dr. A.R. Gonzalez, La Dra. M. C. Sempé y otros investigadores y los fechados de Radiocarbón obtenidos muestran la existencia de una larga ocupación, desde épocas muy tempranas hasta el momento de la conquista y colonización de este territorio. Pudiendo distinguirse al menos tres grandes momentos (Gonzalez 1995, Gonzalez y Cowgill, 1975, Sempé, Balesta y Zagorodny, 1996).

TEMPRANO: con una fecha entre el año 200 aC al 650 dC está caracterizado por grupos agricultores pertenecientes a las culturas Condorhuasi y Ciénaga de agricultores alfareros con metalurgia de oro y cobre. Con la alfarería decorada por las técnicas de incisión geométrica y pintura en negro y rojo sobre el fondo natural de la pasta, las piezas son de tamaño pequeño en relación a las del período Tardío, salvo las urnas ordinarias.

MEDIO: con fecha calibrada entre el 540 - 890 dC con grupos semejantes pertenecientes a la cultura de La Aguada, aunque ya con la presencia de metalurgia del bronce, la llegada del complejo ideológico del guerrero, el culto a la cabeza trofeo, asociados al culto felínico y a un gran énfasis en el pastoreo de llamas. Estas ideologías están permeadas por la influencia de la cultura Tiahuanaco del Altiplano, posiblemente a través del norte de Chile, en la región de San Pedro de Atacama, lo que estaría indicando una mayor movilidad o el contacto de sectores de elite de la población con grupos más norteños, y la existencia de una sociedad de organización compleja del tipo señorial.

TARDIO: con fechas entre 950 dC y 1480 dC identificado por un gran cambio en la tradición cultural regional, y el surgimiento de pueblos defensivos en lo alto de los cerros que caracterizan a la cultura Belén, con una cerámica en Negro sobre Rojo, entierros

sobre roca o en cistas de piedra y una gran explotación agrícola maizera que implica complejos procesos de redistribución entre este y otros valles aledaños, dependientes del Hualfque, nos estarían indicando la conformación de un señorío desde el punto de vista de la organización política, este señorío recibió el impacto de la conquista y ocupación incaica del NO argentino.

INCAICO: con fechas entre 1480 y 1535 ó 1550, esta región formó parte de la provincia incaica del Tucumán conociéndose como Quiri-Quiri integrante del Collasuyu.

Durante los primeros meses de esta investigación nos hemos dedicado a la descripción morfológica de las cerámicas, relevando más de 700 piezas. Observamos, medimos y representamos sus formas y su decoración y clasificamos sus contornos en términos geométricos según la clasificación propuesta por Anna O. Shepard.

Esta tarea permitió compenetrarnos con el material, objeto del problema, percibirlo como un todo complejo. Observar directamente, tocar y sentir el placer estético de reconocer una imagen plena, nos conmovió y nos

transmitió otro tipo de conocimiento que va más allá o por lo menos se diferencia de la descripción matemática traducida geométricamente, cuantificable y medible que realizamos en primera instancia y que arrojó las siguientes estadísticas:

Al observar estas cerámicas se provoca una interacción instantánea entre el estímulo y la memoria que selecciona la información y ordena la percepción, lo que explica la atracción que tienen para nosotros estas piezas aún fuera de su propio contexto.

Es la apertura significativa de los símbolos estéticos la que le da su capacidad de irradiar continuamente nuevos sentidos, más allá de los que concientemente pudiera haberles sido conferido en el momento de su producción.

A causa de este proceso dinámico de desplazamiento y conservación de sentidos, es que signos, objetos cotidianos sin valor estético aparente en su momento de producción, pueden llegar a convertirse, en una situación cultural e histórica diferente, en objetos artísticos para nuestra mirada o en objetos necesarios para mejor comprensión de modos de vida para el arqueólogo o antropólogo.

Concretar hoy un trabajo personal eligiendo elementos de estas piezas arqueológicas estudiadas, retomando formas cerámicas, signos, símbolos y representaciones que sirvan de disparadores para creaciones actuales, originales y personales es la propuesta final de nuestro trabajo: "Recrear situaciones con una impronta personal que nos defina en el aquí y ahora reforzando nuestra identidad."

Analizamos este grupo cerámico como una experiencia estética, por lo tanto presupone un acto creativo; un proceso de interiori-

Variables que determinan la morfología cerámica

1- Materiales	2- Procedimientos	3- Función	4- Modalidades expresivas	5- Estructura semántica
Arcillas Antiplásticos Engobes Sus cualidades técnicas y expresivas	Extracción Amasado Modelado (Por presión manual rollos, golpeado Falso torno Transformación por acción del calor	Respuesta a necesidades de uso primario Respuesta a necesidades estéticas Respuesta a necesidades religiosas o ceremoniales	Modelado naturalista (Zoomorfo, fitomorfo antropomorfo) Racionalismo funcionalista Racionalismo formalista Imágenes felinas y fantásticas Retórica	Símbolos particulares de cada grupo social Cuadripartición Tripartición Uso de alucinógenos

zación de lo que un individuo lleva dentro de sí y quiere transmitir a otros individuos.

Dentro de la esfera de la expresión incluimos por un lado, sacar afuera algo que estaba en la interioridad y por otro el modo, las técnicas y los materiales que utilizamos para ello.

Considerando las producciones formales como resultado de la interacción de un grupo de factores que condicionan o determinan la morfología cerámica en general; analizamos por un lado los **modos expresivos, el lenguaje plástico y la estructura semántica y la relación forma-función y por el otro la manipulación sensible de los materiales, métodos y procesos de transformación por el calor.**

Aunque conceptualmente podemos diferenciar y aislar estos elementos con el fin de analizar en profundidad de que manera influyen en la determinación de la morfología cerámica; los mismos resultan indisolubles en cualquier fenómeno expresivo concreto. Tanto los materiales y métodos de producción cerámicos como su modalidad expresiva y su función se leen como un todo en una pieza cerámica acabada.

Todo proceso de creación de objetos exhibe un nuevo orden físico y requiere de una organización y nuevas formas en respuesta a una función. Este procedimiento se basa en la noción de que todo problema de diseño se inicia con un esfuerzo por lograr un ajuste entre dos entidades: la forma y su contexto.

La forma es la solución al problema, el contexto define el problema y delimita la forma. El ajuste es una relación de mutua aceptabilidad entre estos dos elementos.

En las culturas agroalfareras el método para diseñar los objetos y aprender el oficio de la construcción de formas descansa en el paulatino ingreso del aprendiz en el oficio, en su capacidad de imitar la práctica de acuerdo al grupo o comunidad en que vive y sus necesidades. Las normas no están explícitas, quedan reveladas a través de la corrección de los errores. La misma forma se repite una y otra vez. Se aprende una pauta física familiar y se repite.

Para describir la compatibilidad entre forma y contexto debemos trazar una serie de variables que designan un posible desajuste a producirse.

Así en la producción de objetos cerámicos el material condiciona el método de trabajo, así como a un modo expresivo particular le corresponde un material y un método de producción específico, así también para expresar una idea hay un modo, un material y un procedimiento adecuados.

En su rol general las vasijas cerámicas son contenedores. Los contenedores no son recipientes pasivos, pueden almacenar, transformar o transportar los contenidos.

Ejemplo: Vasija n 11.439 para contener líquidos por su forma restringida independiente) y transportarlos mediante sus asas doble adheridas verticalmente.

Toda alfarería tiene una función: Los términos utilitaria y funcional se usan en contraste con la alfarería de élite o ceremonial. Una forma cerámica puede responder a:

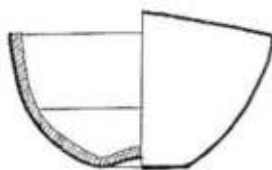
- 1) Satisfacción de necesidades primarias (cerámica de uso doméstico en general)
- 2) Satisfacción de necesidades mítico o religiosas (cerámica funeraria)

A este último grupo corresponden el conjunto de cerámicas **Ciénaga, Aguada y Condorhuasi**, estudiadas ya que son piezas encontradas en las tumbas n 1 a n199 de los cementerios de la **Aguada**, localidad de **Belén**, pcia. de Catamarca. Pertenecientes al ajuar que acompañaban a los entierros, en las tumbas encontramos:

- 1) un 75% de cerámicas destinadas al ce-



Condiciones de hallazgo		Catálogo General	
Tumba N°	179	N°	12729
Aislado		N° Anterior	
Asociación		Cultura	Aguada
Colección	B. Muñiz Barreto	Cerámica	Puco
Designación		Forma	No restringida
Fecha			Simple
Localidad	La Aguada		Ovaloido erecto
Cementerio		Borde	Directo
Sitio	Orilla Norte	Coloc.	Gris
Departamento	Belén	Tratamiento de Superficie	Grabado
Provincia	Catamarca	Dimensiones	
		Altura	100 mm.
		Diám. Base	225 mm.



Esquema formal



Esquema decorativo

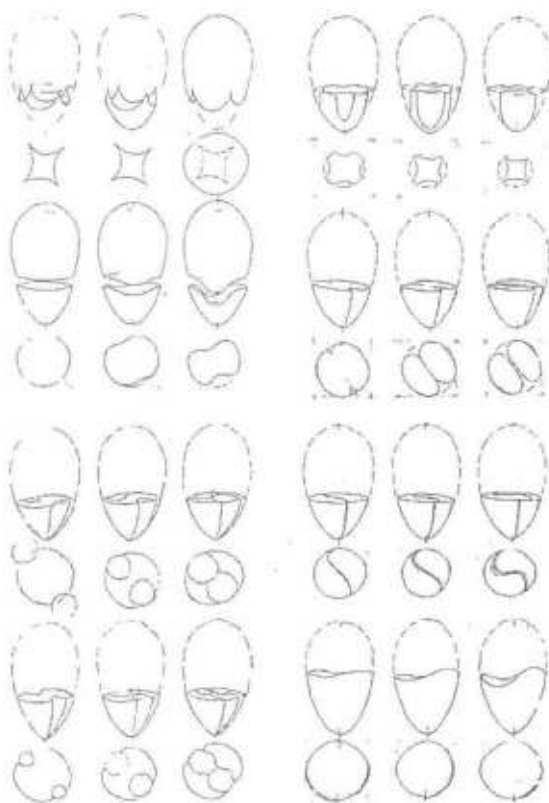
Miscelánea: Base Cóncava Convexa

Fichó: Dra. Carlota Sempé
Fecha:

Ubicación: Depósito 7
Sector:

remonial (tienen un nivel técnico y expresivo y muy elaborado). Técnicamente están contruidos en un material fino, arcilla muy lisa y compacta de cocción uniforme, mediante técnicas muy elaboradas. Todas ellas presentan una base cóncava-convexa muy pronunciada, que nos hace suponer la utilización de una piedra o porción de bizcocho de base, que hace la veces de falso torno. Esta piedra se hacía girar mientras que, con ambas manos se guiba la arcilla colocada en forma de rollos uno a uno.

Con la utilización del **falso torno** se logra una colocación más rápida y homogénea de los rollos, así como una sección más delgada de las paredes y un alisado perfecto. Es-



te método facilita el modelado ya que la arcilla gira en forma continua y al deseo del ceramista. También pudieran usarse perfiles de hueso o piedra fabricados con diferentes curvas para ayudar a tornearse la pieza deseada, lo que explicaría los altos porcentajes registrados en contornos muy similares. (Ver gráfico 1)

2) El otro 25% de las cerámicas estudiadas es de uso ordinario (Surgen como respuesta a satisfacer necesidades primarias) como lo demuestran los restos de hollín encontrados en muchas de ellas.

Técnicamente están contruidas con arcilla muy porosa de cocción irregular. De base convexa-cóncava que no se diferencia del cuerpo (6,5%) o de base recta-recta (6,6%) lo que indica que fueron contruidas por manos más inexpertas y no con el **falso torno**.

La sección de sus paredes es más gruesa que las del primer grupo y su terminación es irregular, generalmente sin decoración y asimétricas (2,8%).

La simetría sería también un factor expresivo a considerar que se asocia a la perfección, belleza u orden natural relacionado con el sentido religioso de estas cerámicas n 12082, 11436.

Los materiales cerámicos son expresivos, significativos y transmiten diversas sensaciones.

La materia prima del alfarero es la arcilla con sus posibilidades y limitaciones técnicas y expresivas que son factores determinantes de la forma y de la función. Por la naturaleza plástica de la arcilla, el alfarero goza de gran libertad al crear sus formas sin embargo las posibilidades se reducen al acercarse a los bordes afilados, las aristas, y los ángulos que son frágiles en cerámica y difíciles de mantener rectos en el proceso de contracción del secado y la cocción. Estas formas no son frecuentes en la alfarería por los límites que impone la materia prima. Cuando aparecen formas derivadas de los primas cuadrangulares, como el caso de la cerámica n 11.516, 11.612, 11.985 las aristas del mismo aparecen curvadas.

Las piezas de cuatro lados, presentes en la colección estudiada, son raras (11 piezas) y su morfología obedece más a una razón simbólica que a una consecuencia del material o de los procedimientos de elaboración.

El mundo simbólico de la cuadripartición es una de las características de todas las culturas agrarias. Los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades de la vida pero sobre todo los cuatro puntos cardinales. La cuadripartición alude a un modelo de mayor

fuerza y firmeza en lo material o intelectual.

Es poco factible analizar la cerámica arqueológica desde un punto de vista meramente estético, sin establecer correspondencia entre su morfología, su técnica y su función, dado que, en su mayoría poseían un carácter funerario, ritual referido al culto. De allí la necesidad de realizar un recorrido prolijo, abarcativo y referencial sobre las variables que determinan la morfología de las cerámicas **Ciénaga**, **Aguada** y **Condorhuasi**, según el esquema del gráfico 2.

El mayor porcentaje de las cerámicas estudiadas son el resultado de la sustracción o adición de formas geométricas (conos, ovaloides, elipsoides, etc.) que pudieron ser resultado de los procesos constructivos y la plasticidad del material empleado conjuntamente con las necesidades de uso para las que fueron creadas.

Por esa razón nos resulta viable para su descripción, la clasificación de Ana Shepard en términos de contornos geométricos que está desarrollada en los catálogos editados.

Pero si avanzamos en el análisis formal y pensamos en el interés estético que generan estas piezas cerámicas hoy, la vemos como punto de partida y organización espacial particular para la generación de formas originales, nos resulta útil el método de generación de formas partiendo de la definición de un segmento de la forma completa, como unidad mínima con significado, establecer reglas de composición y por multiplicación realizan las combinaciones posibles.

Partiendo de las formas cerámicas n11.518, 11.483, 12.044 tomamos segmentos significativos de las mismas y por repetición o traslación logramos formas originales que si bien parten de la primera, no son su réplica, sino su recreación desde un contexto diferente con una mirada actual. Cumpliendo con una de nuestras aspiraciones de tomar este grupo cerámico como fuente de inspiración, no para reiterar formas descontextualizadas, sino, para recrear a partir de ellas nuevas formas de aquí y ahora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, Christopher, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Ed. Infinito.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Eudeba.
- Barthes, Roland, *Retórica de la imagen*, en *Semiología, Comunicaciones, Tiempo Contemporáneo*, París, 1970.
- Cátedra popular de las Artes del Fuego, Cerámica Wayuu, técnicas de modelado*, Guía didáctica N7, Intercor, 1990.
- Cátedra Popular de las Artes del Fuego, Modelado de las Chiriguas, Exposición N3*, Caracas, 1993.
- Christy, Geraldine y Pearch, Sara, *Escuela de Arte paso a paso, Cerámicas*, Ed. Blume, Hong Kong, 1993.
- Cirlot, Juan - Eduardo, *Diccionario de Símbolos, Colección Labor, Buenos Aires*, s/f.
- Cosentino, Peter, *Enciclopedia de técnicas de Cerámica*, Ed. Acanto, Barcelona, 1991.
- Costales, F. y Olson, D., *Cerámica para escuelas y pequeñas industrias*, Ed. Continental, México, 1979.
- Crespi - Ferrario, *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, Eudeba, Buenos Aires, 1985.
- Doberti, Roberto, *Sistema de figuras*, Suma.
- Dondis Donis, *La sintaxis de la imagen*, Ed. G. G.
- Durand, Jacques, *Retórica e imagen publicitaria*, en *Une méthode de choix des supports de publicité: la méthode séquentielle*, Gestión, Octubre de 1965, pp 512 a 520.
- Fender, Derek, *Control Mechanisms of the eye*.
- Fernandez Chiti, Jorge, *Curso práctico de cerámica, Tomos I a IV*, Ed. Condorhuasi, Buenos Aires, 1980.
- Gonzalez, A. R., *Arte precolombino en la Argentina*, Film Ediciones Valero.
- Hesselgreen, Sven, *Los medios de expresión de la arquitectura*, Eudeba.
- Hocquenghem, Anne Marie, *Iconografía Mochica*, Universidad Pontificia, Fondo Editorial, Perú, 1987.
- Jimenez, José, *Imágenes del Hombre*, Ed. Tecnos.
- Kepes, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Ed. Infinito.
- La loza de Manicuaré, Estado de Sucre, Guía Didáctica N4*, Caracas, 1989.
- Las locerías de Camunare, Estado Yacuy, FUNDARTE, Guía Didáctica N3*, Alcaldía de Caracas, Septiembre de 1993.
- Metz, Christian, *Imágenes y pedagogía, Tiempo contemporáneo*, París, 1970.
- Mulvani de Peñaloza, Eleonora, *Arte y alucinógenos de la cultura Chavin*.
- Norton, F., *Cerámica para el artista alfarero*, CECSA, México, 1971.
- Pravoslav Rada, *Las Técnicas de la Cerámica, Colección Técnicas de Arte*, Ed. LIBSA, Praga, 1990.
- Schultes y Hofmann, *Plantas de los dioses, Orígenes de los alucinógenos, Fondo de Cultura Económica, México*, 1979.
- Schwarz - Winklofer, *El libro de los signos y de los símbolos*, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1972.
- Sjomann, Lena, *La Cerámica popular en el Ecuador*, CIDAP, Cuenca, 1992.
- Taller Escuela Arte Fuego, Cerámica Kuikas*, FUNDARTE, Guía Didáctica N5, ALCALDIA DE CARACAS, S/F.
- Wolf, K y Kuhn, D., *Forma y simetría*, Eudeba.

Transformaciones culturales en los barrios. CASO LA PLATA

Susana Finguelievich
Ernesto Castillo
Susana Bautista
Daniela Koldobsky
Celia Silva
Nora del Valle
Daniel Espesir
Gustavo Marincoff

Introducción

Este artículo refleja los avances de una investigación en curso: "*La Plata en los 90*" *Transformaciones culturales urbanas: consumos culturales y cambios espaciales en los barrios*. El Trabajo desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, se enfrenta a la tarea de conceptualizar los cambios físicos y culturales producidos en la ciudad.

La investigación se propone identificar y analizar las transformaciones en los consumos culturales y en los consecuentes cambios en la morfología de los barrios y en los usos del espacio urbano producidos en La Plata desde 1990. Mediante investigación bibliográfica y documental, análisis de imágenes y entrevistas a informantes clave se relevar los cambios en los modos de vida de los habitantes de los barrios como consecuencia de los cambios económicos, sociales, tecnológicos y culturales, y su traducción en las modificaciones físicas del espacio y en los usos del mismo. Los barrios elegidos como estudios de caso son Barrio Norte, El Mondongo, La Loma y Barrio Gambier. Las tareas que se cumplen en la investigación son las siguientes:

Relevar los cambios en la cultura urbana en la última década y su traducción en el espacio.

Identificar las actividades culturales propias de cada barrio y de la ciudad en su conjunto.

Confrontar los resultados con las políticas culturales propuestas y/o implementadas por la Municipalidad de la ciudad de La Plata y por los organismos correspondientes de la

Gobernación de la Provincia de Buenos Aires.

Efectuar propuestas para aplicar los conocimientos obtenidos a las políticas y estrategias municipales y comunitarias, a fin de optimizarlas, estimular la integración barrial y la creación y mantenimiento de espacios públicos.

Sobre espacios y comportamientos sociales

El tema no es nuevo: la dinámica de los consumos culturales de los habitantes urbanos, la relación entre espacio urbano, las significaciones y las prácticas urbanas, ya han sido tratadas por numerosos autores en diversos países. Una breve incursión en diferentes corrientes contemporáneas muestra que ya los sociólogos clásicos alemanes de principios de siglo, como G. Simmel y O. Spengler plantean que los rasgos espaciales son determinantes del comportamiento humano, existe, por lo tanto, una íntima correspondencia entre la forma espacial (ciudad) y el tipo de cultura (cultura urbana). Para Simmel las crecientes metrópolis juegan un papel liberador, en la medida en que multiplican las opciones y distienden los controles personalizados gracias al anonimato. Pero a pesar de su postura "pro-urbana", sostiene que la personalidad urbana genera mecanismos de resistencia al utilitarismo y el anonimato tales como el egoísmo, la superficialidad de las relaciones sociales y la disminución de la solidaridad. Desde una posición diferente, Spengler relaciona las grandes aglomeraciones urbanas con los períodos de decadencia de la civilización: momentos de esplendor y disfrute ligados a la disolución social.

El debate sobre las interrelaciones entre los modos de vida y las formas espaciales no se agota en Europa: en Estados Unidos, Louis Wirth, desde la Escuela de Chicago, plantea que los rasgos sociales están determinados por las características espaciales: la cultura urbana sería así el complejo producto de variables tales como "tamaño, densidad, localización permanente y heterogeneidad" de la ciudad. En lo que se refiere a la dimensión de una ciudad, Wirth sostiene que cuanto más grande es ella, más amplia es la gama de variaciones individuales, y más grande será también la diferenciación social; la densidad refuerza la diferenciación interna, dado que, paradójicamente, cuanto más estrecha es la proximidad física, más distantes son los contactos sociales, a partir del momento en que se vuelve necesario de no establecer sino un compromiso parcial con cada una de las relaciones de pertenencia. Por su parte, la hetero-

Directora: Susana Finquelievich (Dra. en Sociología Urbana Investigadora independiente CONICET y UNLP. Colabora en el Instituto Gino Germani de la Fac. de Cs. Sociales [Uba]. Tiene numerosas publicaciones sobre el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información en el espacio urbano);

Codirector: Ernesto Francisco Castillo (Lic. Sociología, ha cursado estudios en la Maestría en Administración Pública [Fac. Cs. Económicas -UBA-]. Profesor Titular de Historia de la Cultura e Integración Cultural en la Facultad de Bellas Artes. Docente investigador FBA-UNLP. Publicaciones sobre las transformaciones en los circuitos de consumo cultural; ha dictado seminarios sobre la Sociología de la Cultura en el espacio urbano y sobre los desafíos de finales de siglo.

Investigadores: Susana Bautista (Prof. de Artes Plásticas y de Historia de las Artes Visuales), Daniela Koldobsky y Celia Silva (Prof. de Historia de las Artes Visuales), Nora del Valle y Daniel Espesir (Prof. de Historia) y Gustavo Marincoff (Diseñador Industrial y autor de la imagen).

Todos son docentes de las Cátedras de Historia de la Cultura y/o Integración Cultural FBA-UNLP.

geneidad social del medio urbano permite la fluidez del sistema de clases, y la tasa elevada de movilidad social explica que la afiliación a los grupos no sea estable, sino que está ligada a la posición transitoria de cada individuo. Esta heterogeneidad social está ligada también a la diversificación de la economía de mercado y a los vaivenes de la vida política.

Mucho más tarde, en la década de los '70, Manuel Castells expone una visión crítica sobre la posición de la Escuela de Chicago y afirma que la relación entre la forma espacial y la social no es de determinación sino de condicionamiento, planteando, en cambio, que la determinación se articula entre la estructura de la sociedad y el comportamiento de sus habitantes. Castells admite sin embargo que la articulación del modo de producción dominante puede explicar un sistema de relaciones culturales y tecnológicas, y a la vez, de una nueva forma ecológica. Sin embargo, en trabajos más recientes, el sociólogo español reconoce sin embargo un grado de autonomía de la esfera cultural que antes negaba.

En América Latina, Jesús M. Barbero plantea alguno de los rasgos de la cultura urbana actual donde se completa la despersonalización en las relaciones de intercambio mercantil. De allí la contraposición señalada: "La tienda de pueblo es un lugar de verdadera comunicación, de encuentro ... en el supermercado no hay comunicación, sólo hay información". Desde Italia, Omar Calabrese concuerda con estos conceptos: "El sistema sólo consigue responder a este fenómeno (de fragmentación social) a través de una propuesta de reunificación de los individuos fragmentados identificándolos en el horizonte social y cultural constituido por los mensajes televisivos. En este sentido podemos decir entonces que la tecnología de los medios, y la televisión en particular,

constituyen quizás el único horizonte de unificación cultural en un mundo tan complejo como el contemporáneo”.

En el área de los impactos sociales y espaciales de las nuevas tecnologías en la ciudad, los trabajos de Susana Finkelievich y Jorge Karol analizan la difusión de nuevas tecnologías de información y comunicación y las transformaciones en las prácticas urbanas que éstas traen aparejadas. Por último, es indispensable mencionar la producción de Beatriz Sarlo, cuyo desacuerdo tanto respecto de los determinismos “optimistas y pesimistas” que se le otorgan a la innovación tecnológica, aporta un punto de vista valioso al debate actual.

Todos los desarrollos teóricos expresados por estas corrientes han sido aplicados a sucesivos análisis del espacio urbano y sus vinculaciones con las transformaciones socio-culturales. Sin embargo, la velocidad de los cambios recientes en la ciudad de La Plata requieren de focalizaciones precisas para intentar desentrañar y especificar algunas condiciones de la trama de relaciones entre espacio, economía, vida cotidiana y cultura urbana, desde un ángulo que la situación presente viene reclamando con insistencia.

La Plata a través de sus cambios

La ciudad de La Plata se ha convertido en un terreno propicio para estudiar las relaciones existentes entre los rápidamente cambiantes modos de vida y las transformaciones realizadas en el espacio urbano, sus pesos y su morfología. Sus barrios se transforman incesantemente, en cantidad y tipo de población, densidad, procesos de ocupación, morfología, función, o significado. En la década actual se sucedieron cambios de alto impacto: introducción de nuevas tecnologías de información y comunicación, nuevos equipamientos urbanos, nuevos servicios, privatizaciones de servicios y de espacios públicos. Un inconveniente se presenta -si se lo compara con la ciudad autónoma de Buenos Aires-: la dificultad de establecer parámetros confiables en la delimitación de los barrios. No existe una definición precisa; los vecinos plantean la división a partir de datos puntuales y, en unas “propuestas para un futuro de progreso”, el bloque de concejales de la UCR plantea la existencia de 229 barrios (?). Esta segmentación nos remitiría a las nociones de croquis y mapa donde propone la comparación entre la percepción de los habitantes y los límites físicos: *la segmentación imaginaria de la ciudad* (Armando Silva, La ciudad en sus símbolos: una propuesta metodológica para la comprensión de los urbano en América Latina).

-cambios en los consumos culturales, las modificaciones urbanas introducidas y las

consiguientes modificaciones en el uso que los habitantes hacen de la ciudad y de su Área Metropolitana, desde un punto de vista interdisciplinario, integrador de perspectivas. La ciudad no se agota en la dimensión del medio ambiente construido: tiene forma “física”, espacial, pero también componentes sociales y culturales que interaccionan permanentemente con el espacio. Es indispensable estudiar los nuevos lazos que se articulan entre las modificaciones en la cultura urbana -en su sentido más amplio-, en los modos de vida de los habitantes, con las transformaciones espaciales que van gestando una nueva ciudad, nuevos barrios.

Nuevos, porque la cultura barrial y urbana se transforma bajo la influencia, tanto de las cambiantes leyes de mercado, los vaivenes de la política, como de la oferta tecnológica y la de nuevos servicios; porque la introducción de servicios de reparto a domicilio y la veloz difusión de las nuevas tecnologías de información y comunicación modifican no sólo la fisonomía barrial, sino también las interrelaciones humanas y el espacio en el que éstas se desarrollan.

De las diagonales a los bancos

Las transformaciones urbanas se traducen en el espacio de infinitas maneras. Una de ellas, en constante aceleración, es la misma estructura de la ciudad. A partir del proyecto fundacional de la ciudad concebido por Dardo Rocha y Pierre Benoit, su traza responde a un reticulado que la emparenta a la urbanística española y particularmente al Ensanche de Barcelona diseñado por Cerdá, que equilibra edificios públicos, plazas y parques con avenidas arboladas que los conectan, en un afán higienista por dotar a la ciudad de luz, espacios generosos y abundantes espacios verdes.

Los cambios económicos y culturales, y las crisis económicas y políticas de las últimas décadas han desarticulado la concepción primitiva: la ruptura del cuadrado, la modificación del paisaje urbano, las transformaciones arquitectónicas, no siempre felices, tornan borrosa la identidad platense. Actualmente puede percibirse que el desarrollo urbano ha bastardeado la estructura original, aunque conserva su espíritu en algunos barrios. La propuesta inicial perdura en la memoria colectiva.

Cuatro décadas atrás, la mayoría de la población vivía en el casco céntrico. A veinte años de la fundación de la ciudad, se habían construido 12.970 viviendas familiares, que pertenecían en su mayoría a inmigrantes: de los 61.153 argentinos que residían en La Plata, sólo 3.903 eran propietarios de sus viviendas; el resto vivía en inquilinatos. Las casas

eran de una sola planta, la mitad de ladrillos, el resto de madera y zinc; coexistían estilos heterogéneos, respondiendo sólo al gusto de sus propietarios: español, inglés, francés y normando. Los edificios habitacionales multifamiliares mostraban fachadas continuas que respondían a la necesidad de enfatizar mediante el diseño la continuidad de una avenida comercial, como puede apreciarse aún hoy en el edificio de Diagonal 80, esquina 49. Hoy, esa misma avenida presenta drásticas alteraciones en su morfología, a partir de la desarticulación entre alturas, materiales y estilos, y de la ruptura entre la función y la forma.

El crecimiento demográfico, los cambios en las funciones urbanas, los procesos de sustitución de algunos grupos sociales por otros en el espacio urbano, determinaron una suerte de éxodo hacia la periferia de la ciudad, que se derramó sobre los pueblos vecinos, definiendo una nueva percepción morfológica, alejada de todo tipo de continuidad de volúmenes y de toda homogeneidad de alturas, colores, materiales y texturas.

Teniendo en cuenta los rasgos perdidos, resultaría imperiosa la revisión y actualización de la Ley 8912 sobre usos del suelo, que impide toda renovación inmobiliaria céntrica, la investigación y adecuación a un estilo arquitectónico local armonioso mediante la necesaria investigación histórica, arquitectónica y urbanística- y la redefinición de la zonificación de acuerdo a las necesidades de crecimiento del tejido urbano actual y del surgimiento de nuevas infraestructuras y equipamientos urbanos.

Una de las hipótesis de la investigación sostiene que *los cambios en los consumos culturales traen aparejada, entre otras consecuencias, una disminución del uso del espacio público, cuya utilidad tiende a quedar reducida a la circulación*. Este fenómeno deriva no sólo de la proliferación de ámbitos privados, ofrecidos como opción para las actividades colectivas que años atrás se desarrollaban en espacios públicos irrestrictos, sino también de la relativa retracción a la vida doméstica facilitada por las tecnologías de información y comunicación: ventas telefónicas, teletrabajo, videocable e internet, etc.

No obstante, esta tendencia coexiste con movimientos urbanos y con acciones del sector privado y público que hacen del espacio público su objeto de interés. Este accionar para modificar o preservar el entorno urbano se materializa entre otras cosas en una variedad de "muebles urbanos". En lo que se refiere al mobiliario urbano o MO -entendiendo por éste todas aquellas instalaciones en los espacios públicos de la ciudad que tienen por objeto mejorar la habitabilidad del entorno contribuyendo al confort físico, la salud, la satisfacción estética, la información y la orientación en el uso del espacio urbano-, se



percibe que ha sufrido transformaciones significativas en su diseño y connotaciones semióticas desde la fundación de la ciudad.

La investigación en curso detectó, por medio del relevamiento fotográfico del mobiliario urbano, que tanto la geometría vial que caracteriza a la ciudad como el MO que la acompaña desde sus comienzos fueron determinaciones deliberadas producto del contexto cultural de sus planificadores; la efectividad del diseño urbano platense residía en promover el uso del espacio público sin interferir en las pautas culturales de la población local. Se deriva de allí el cuidado diseño de las plazas, la presencia de retretas de arquitectura ágil, y de mobiliario urbano que, aunque inspirado en el diseño europeo de la época, poseía sin embargo un sello particular.

Actualmente, el MO se ha tornado progresivamente menos adecuado a los requerimientos de la población ² Refugios para colectivos, soportes para afiches publicitarios, papeleros, bancos, etc., son -en general- de diseño pobre y no coherente entre sí, endeble, fácilmente destruibles, poco funcionales y totalmente carentes de sentido semiótico que responda a la historia visual y a los códigos locales. Esta situación es la resultante de iniciativas de agentes sociales del sector público y privado que se revelan inadecuadas para readaptar el ambiente urbano, debido a que no consideran el contexto cultural en el que deben operar.

Género y estilo en los murales urbanos

En la ciudad de La Plata existen numerosos murales exteriores, que contribuyen a conformar la estética y el significado del espacio público, cargándolo de información. En el curso de este trabajo se realizó un relevamiento fotográfico de los murales ubicados en distintos sectores de la ciudad, que fueron clasificados en murales políticos, institucionales y artísticos.

2 -Es importante señalar que recientemente se han comenzado a instalar muebles urbanos -en la ocasión, bancos de plaza- sólidos, de diseño estudiado, que utiliza materiales locales.

3 - La Facultad de Bellas Artes desarrolla una importante política de inserción en la comunidad. En estos casos, se articulan convenios con diferentes entidades para registrar -plásticamente- cómo se perciben las mismas

Los *políticos* se caracterizan por su temática de actualidad, asociada a una lucha histórica o coyuntural, determinada. En La Plata son ejemplo de esto un mural en apoyo a los reclamos de los jubilados y otro en repudio a la represión estudiantil. Ni el género ni el estilo aparecen directamente condicionados por el espacio urbano donde se ubican ni por la propiedad del muro donde se realizan. En general están firmados por diversas agrupaciones, como organizaciones estudiantiles, sectores políticos partidarios o agrupaciones sindicales. En ellos la palabra tiene gran importancia: ancla, acota y a veces redundante el sentido de la imagen, en un gesto que no se repite en los grandes exponentes modernos del género.

Los murales *institucionales* se caracterizan por su ubicación espacial, inscriptos en diversos organismos públicos. La ciudad cuenta con gran cantidad de murales escolares, realizados por alumnos de la *Cátedra de Pintura Mural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*³

Presentan temáticas "infantiles" o "educativas," imágenes de flora y fauna selváticas, un paisaje fantástico, personajes de historietas y dibujos animados. Al igual que en los murales políticos, incluyen textos escritos, en este caso tan generales como "Paz y amor".

Los murales *artísticos* -denominación que no excluye los políticos e institucionales- se recortan del resto por gestos estilísticos que privilegian un determinado modo de hacer de un autor particular, no anónimo, así como un espectador que necesita prestar mayor atención que la que se le concede a otras imágenes del paisaje urbano. En los murales platenses, se incluye un aspecto que alude a desarrollos privilegiados por el arte moderno, como la propia reflexión sobre la representación visual. Por ejemplo, en un mural titulado "Teoría del arte", aparecen cuatro figuras humanas ocupadas en sostener una pared agrietada que amenaza con caerse. La pared es la pared representada, pero también es la "pared real" que soporta la representación.

Los murales platenses -contrariamente a la arquitectura y al mobiliario urbano- no muestran la presencia de una ruptura genérica o estilística fuerte. Si bien la impronta del estilo individual aparece en los murales locales, sobre todo en los artísticos, se observa cierta continuidad estilística, aunque con algunos rasgos -sobre todo retóricos- que indican la irrupción de elementos actuales. La cita e imitación de otros lenguajes como la historietas, la fotografía y la pintura de caballete son ejemplo de esta presencia, aunque no logran conformar una regularidad que posibilite hablar de un estilo local, ni de grandes desvíos respecto del mural moderno.

A manera de conclusión

Las transformaciones registradas no son, evidentemente, las únicas ni las más importantes en el proceso de las transformaciones culturales urbanas. Existen otros elementos a considerar, como el consumo de libros y los consecuentes cambios en el accionar de las editoriales, las bocas de expendio y del rol tradicional del librero; la irrupción y veloz difusión de las tecnologías de información y comunicación; la necesidad de reformular las estrategias de supervivencia de los grupos de ingresos medios y bajos, que determina también sus consumos culturales; o la privatización de espacios y servicios urbanos.

Todo esto lleva a plantear nuevos interrogantes, nuevas pistas de investigación. ¿Cómo se transforma la morfología de los barrios? ¿Qué procesos de impacto provincial y nacional repercuten en la vida local, en los modos de vida, en la recreación de la cultura de los habitantes urbanos? ¿Cómo repercuten estos cambios de identidad en los modos de vida de los habitantes? ¿Qué impactos producen estos procesos en las relaciones vecinales? ¿Y sobre el uso del espacio? La construcción de torres, centros comerciales, la proliferación de ofertas de consumo ¿están generando una nueva cultura local? Y si éste fuera el caso, ¿bajo qué signo?

Adriana Rogliano

Aproximaciones al PATHOS BARROCO

Si el intento de caracterizar conceptualmente una época por la extensión de un rasgo o peculiaridad dominante y aglutinador que sobresaliera respecto de otros igualmente significativos es riesgoso, tanto más incierto resulta el esfuerzo por comprender nuestro propio tiempo histórico. Carentes de perspectiva nos aventuramos a etiquetar aquel momento que nos involucra. Aun así la tarea parece irrenunciable.

Este propósito ha animado a diversos pensadores a utilizar el término "Barroco" para definir una peculiar concepción del mundo, del hombre y de la vida que nos presenta. Así Barroco y Neobarroco (1) identificarían, en el plano del arte, del gusto, y de la existencia, este tiempo nuestro que se ha dado en llamar "postmoderno".

Ahora bien, si el Barroco constituye una verdadera cosmovisión –como ya lo insinuara H. Wölfflin–, y no solamente un estilo ar-

Datos de la autora:

Adriana Rogliano, Profesora en filosofía por la U.N.L.P., titular de Estética en la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. y en el Instituto Superior de Profesorado "J. N. Terrero".

Colaboradora de diversas revistas sobre temas de Estética y Filosofía.

tístico y literario circunscripto al siglo XVII y principios del XVIII, parece legítimo preguntarse por el *pathos* que le es propio, por el sentimiento de la vida y el temple de ánimo que le da origen y sustento.

La modernidad se abre paso con su ansia de *novedad, aventura y conquista*. Gusto por todo lo nuevo: aventura del espíritu (arte, ciencia, técnica) y de la realización individual: conquista de fama, fortuna y posición social a través de la exploración de territorios lejanos, Conocimiento y dominio.

La apertura del horizonte de posibilidades acarrea, sin embargo, una carga de escepticismo, incertidumbre y desasosiego.

El hombre medieval, cuya vida descansa en la fe como actitud existencial (explícita o implícitamente religiosa), se adecúa a la posición heredada. Sabe que tiene un lugar en la creación y en la sociedad que solamente él puede ocupar. No aspira a la destrucción del límite que la comunidad impone a su individualismo (2).

El hombre moderno, en cambio, percibe por doquier obstáculos y vallas que se interponen en la realización de su individualidad pujante. La vida no presupone solamente un combate espiritual, sino una lucha, sin tregua por abrir y conquistar nuevos espacios tanto para el comercio, la industria y la banca, como para el arte y el artista (2). El afán de riqueza y poder se entroniza: ideal y fin último, capaz de proporcionar felicidad y dar sentido a la existencia.

Pero al quebrantarse, paulatinamente, la vinculación del hombre con la trascendencia, también su sentir comunitario se debilita. El hombre moderno se tiene por individuo y se funda como *sujeto*: protagonista del conocimiento y de la historia.

El solipsismo acompañará a la hipertrofia del sujeto. Los *Ensayos* de Miguel de Montaigne se constituirían en la obra predilecta

de una generación de lectores ávida por explorar y entrever mundos interiores.

Una nueva experiencia de la existencia irrumpe.

La arquitectura ptolomaica del mundo se desploma.

Ahora que la ciencia ha descubierto la multiplicidad de los puntos de vista y postulado el infinito, el universo semeja "una esfera cuyo centro está en todas partes, y la circunferencia en ninguna" (3). Infinito del universo visible e infinito del átomo, dentro del cual también se hallarán mundos "sin fin y sin reposo" (4).

De la mano de la ciencia, el hombre se descubre como "una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado de comprender los extremos, el fin de las cosas y su principio le están invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable" (5). Radical paradoja de aquel optimismo racionalista que pretendiera conocer y dominar todos los planos de la realidad.

Incertidumbre, inseguridad, conciencia del límite y de la miseria de la condición humana, la necesidad de elevación y fuga configuran las constantes experienciales del espíritu barroco. "Incapaces de saber ciertamente y de ignorar absolutamente. Bogamos en un vasto medio, siempre inciertos flotantes, empujados de un extremo a otro. Si damos con un término a que pensamos vincularnos y en que pensamos afianzarnos, titubea y nos abandona; y si lo seguimos, se nos escapa de las manos, se desliza y nos huye con una fuga eterna" (6).

Conciencia del límite que, sin embargo, no se resigna a la finitud: "ardemos en deseos de encontrar una sede firme y una última base constante para edificar sobre ella una torre que se alce hasta el infinito" (7).

La angustia, centro de la experiencia existencial se ha hecho presente coloreando la urdimbre del *pathos* barroco.

Sustentada en la radical ambigüedad de la realidad humana, la angustia está ligada a la idea de lo *posible*. Solamente para un ser cuya existencia no esté determinada, no se desenvuelva dentro de un plan mecánico, es factible la angustia. Sucesivos actos de elección en que se juega el destino mismo del hombre y que implican aumentar el desgarramiento interior de un equilibrio dinámico, despliegan los embates de la angustia. Suprirla implicaría la renuncia a la realidad personal.

Más, si bien no es posible destruir la angustia que cada hombre en todo tiempo expe-

(2) Cfr. J. Maritain. *Arte y escolástica*, Bs. As., Club de Lectores, 1972, pp. 29-30.

(3) Pascal, *Pensamientos*, trd. de X. Zubiri, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 22.

(4) *Id.*, Op. cit., pp. 22-23.

(5) *Id.*, Op. cit., p. 23.

(6) (7) *Id.*, *ib.*, p. 23.

(8) (9) (10) S. Kierkegaard. *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 43.

rimenta, hay momentos en la historia –tanto personal como social– en que aparece con mayor vigor.

La angustia es la “determinación del espíritu que ensueña” (8) y que al proyectarse engendra irrealidad. Así “la realidad del espíritu –enseña Kierkegaard– se presenta siempre como forma que incita su posibilidad; pero desaparece tan pronto como uno hecha mano de ella” (9). “Se trata de la realidad de la libertad antes de la posibilidad” (10).

Un mundo que se ofrece como un campo infinito de posibilidades engendra más angustia. Cuando la angustia se torna intolerable buscamos las evasiones (“divertissement” pascaliano), nos deslizamos en lo “light” (11). Mas sólo cuando es aceptada como condición de la existencia humana, se convierte en resorte presto a disparar la fuerza del espíritu.

En este movimiento perpetuo, “sin fin y sin reposo” las pasiones operan como motor de la existencia humana. Rechazadas por el estoicismo por constituir el aspecto irracional del alma, reaparecen en el mundo moderno revestidas de una nueva dignidad.

Del interés por el estudio de las afecciones que mueven el alma se desarrolló primero con Juan Luis Vives quien las describe como transformadoras de la percepción y el comportamiento. Luego sería Descartes el gran tratadista de aquellos estados que proceden de la actividad corporal o cuyo correlato se encuentra en impulsos orgánicos (*esprits animaux*), en su obra *Las pasiones del alma*, 1649. La descripción de las pasiones fue realizada dentro de un contexto moral, y recién hacia finales del siglo XVIII se logra su aislamiento respecto de las emociones.

“Estas pasiones –declara Pascal– no son otra cosa que el espíritu mismo en conmoción, llenando ellas por lo tanto toda su capacidad” (12). En su *Discurso acerca de las pasiones del amor*, Pascal subraya algo más: “cuando más grande y profundo es el espíritu, más grandes e intensas son sus pasiones”.

Frente al ideal de la serenidad clásica, fundado en el orden y la medida cargada de precisión matemática, surge el apasionamiento barroco.

En el arte barroco, observa Wölfflin que el cuerpo emerge como una masa que tiende a desplomarse y por tanto necesita de una gran fuerza para sostenerse. Y es que la existencia concreta se ha hecho presente en toda su miserable pesantez. Es menester hechar mano de la pasión si se desea elevarla sin suprimirla.

El hombre –reconoce Pascal– “necesita ser agitado por las pasiones cuyos manantiales

vivos y profundos siente borbotear en su corazón” (13).

Lo que hemos dado en llamar *pathos barroco* constituye un sentimiento de la vida transido de aquella angustia existencial que con su fuerte coloración afectiva, vehemente y profunda, sueña destruir el límite, la finitud, y se derrama en la superficie.

Un máximo de racionalismo, que se traslada en el creciente dominio técnico del mundo y del hombre, es acompañado por estas vivencias afectivas (las pasiones) que se expresan en conductas individuales y colectivas y se caracterizan por la agudeza, subitaneidad y durabilidad, cuya violencia y desborde se autojustifica en el plano cognitivo y se traslada a la producción artística y a la experiencia estética.

Gravedad y frivolidad, extravagancia y capricho. Ensimismamiento y externalización teatral y escenográfica. Sumersión voluptuosa en la propia subjetividad y anhelo de elevación de la curva infinita.

Sencillez en el lenguaje y complejidad y oscuridad del pensamiento. Complejidad del lenguaje (multiplicación de la metáfora) y enigmática profundidad del pensamiento. Conceptismo quevediano y culteranismo gongorista.

Don Pablos, el buscón tropieza con el Quijote.

Claroscuro de miseria y despilfarro; abyección y santidad.

El *pathos barroco* tuerce y retuerce “pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue” (14).

La existencia vivida como movimiento perpetuo en donde la intensidad de la angustia marca el punto de inflexión del dinamismo pasional, –siempre expuesto al tumulto y el desborde– instaura la actividad creadora de nuestro tiempo. Una tras otra, las vanguardias, con su carga de innovación y ruptura, se sucedieron agitadas por un vendaval

(11) E. Rojas, *El hombre light. Una vida sin valores*. Madrid, Edic. Temas de Hoy, 1994.

(12) Pascal, *Discurso acerca de las pasiones del amor*. En: *Opúsculos*. Bs. As., Aguilar, 1973., pp. 22-23.

(13) *Id.*, *Op. cit.*, p. 22.

(14) G. Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p.11.

devastador. De la cantera de sus ruinas hu-meantes se extraen aún piezas que remozar. Comentario, revival, reciclaje rescatan los *disjecti membra poetae*.

Cierto es que el siglo XX ha sentido como ninguno los embates de la angustia—tanto individual como social—, al punto de que fuera tematizada por los más encumbrados pensadores. La experiencia existencial pascaliana marcada por la “desesperación eterna de no poder conocer ni su principio ni su fin”, se patentiza en Heidegger y Jaspers como encuentro con la nada, conciencia de la finitud y de la amenaza permanente.

Así, el espíritu en constante tensión, suele ser agitado por entusiasmos tempestuosos a los cuales suceden estados de indiferencia paralizante.

De aquella clasificación de las pasiones expuesta por Descartes, según la cual las seis principales eran la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza, solamente tres nos son familiares: deseo, tristeza, odio. Más frecuentemente somos arrebatados por la ira (la iracundia ha adquirido prestigio social y literario); el odio (más pasivo); el fanatismo (no admitir contradicción), del que se derivan el sectarismo y la tiranía (imposición de fuerza); el extremismo (de los juicios, del análisis y del obrar); la impaciencia (que precipita a actuar); el resentimiento (sentirse dolido y no olvidar); la envidia (que distorsiona el psiquismo) (15).

La disminución de la vida intelectual y de su prestigio desembocan en una cultura de la imagen que privilegia el aparecer antes que el ser. Apariencias deslumbrantes y fugaces vienen a saciar una abrasadora sed de sensaciones. Multiplicación infinita de imágenes espejándose simultáneamente envolviendo el planeta.

La Razón que hubo prescindido del afecto se ve ahora superada, desbordada y suplida

por la emoción sacudidora. Estremecimiento fugaz que se agota en mundos ficticios y se desvanece ante la realidad.

Aquel marco existencial que privilegió la razón (“le esprit de geometrie”) reduciendo al hombre a mero sujeto de conocimiento, y por tanto, de dominio, se repliega y se enfrenta nuevamente al escepticismo.

La hipertrofia del sujeto ha desembocado en un narcisismo generalizado que ni siquiera se percibe.

Los contrastes se tornan irreconciliables.

Autoafirmación de la individualidad y la diferencialidad y nivelación del pensamiento y el gusto (moda).

Solitariedad penosa por abandono afectivo y crecimiento de las redes comunicacionales.

Reclamo de privacidad y exposición masiva de la vida.

Acumulación ilimitada de bienes y publicación tópica de la solidaridad.

Pluralismo cultural e intolerancia.

Triunfo de la razón e imperio de la crueldad.

Por doquier los grandes contrastes abiertos como auténticas llagas personales y sociales.

Claroscuro barroco.

La “era Neobarroca” vuelve a hacer presente el ansia de infinito, sueño y fuga. Gravedad de la existencia movida solamente por asoladoras pasiones o bien deprimida y paralizada.

La afectividad revelándose en un tumultuoso torrente impulsivo, exaltado, provocador, se expresa en todas las manifestaciones del arte finisecular. Aquel irreverente rechazo del pasado ha cedido paso a un nuevo espíritu que tiende a abarcar *conservación* y *ruptura*. Al descrédito del pasado, sucede un heideggeriano descubrimiento del presente mediante la recuperación del pretérito. Mas también el futuro da sentido al presente, su consistencia fantasmal procede de este presente que ya se desvanece en el pasado.

Suspendidos entre dos nadas, *proyecto* y *memoria* constituyen “una dimensión de la experiencia en general, y de la estética en particular—piensa Rosa Ma. Ravera—, que se labra en entrecruzamiento de los tiempos, en la interacción del pasado y el futuro en el presente”. Y, “quizá sea justamente una suerte de balanceo u oscilación entre la rememoración de lo ya sido y el disparo al futuro—agrega—, el salto capaz de la escalada inventiva, la vibración de un ascenso creativo tras una larga serie de desnivelamientos produce la innovación, la orientación a lo no conocido aún, carente de regla”.(16).

(15) E. Rojas, Afectividad. En: Enciclopedia Iberoamericana de Psiquiatría, Bs. As., Ed. Panamericana, V. II, pp. 32-40.

(16) R.M. Ravera, Proyecto y memoria. En: Boletín de Arte, Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P., Año 15, N. 10, 1993, pp. 24-37.

María Wagner

Hacia un esquema conceptual para la guía del docente de arte en la construcción de imágenes plásticas figurativas de los estudiantes

A través de la historia se enseñó y se aprendió a representar imágenes realistas de muy diferentes maneras. Gombrich muestra la evolución del uso de los esquemas perceptuales, desde la fórmula para repetir y memorizar, hasta la utilización de éstos en calidad de esbozo, como estructura que representa la esencia de las cosas y que el artista utiliza como esquema perceptual previo para reunir la información de la infinita variedad del espectáculo visual externo con las configuraciones del equipo mental.

Desde esta perspectiva en Occidente, se evolucionó de la modalidad en la que los alumnos copiaban para memorizar los inventarios visuales que le proporcionaban sus maestros a la significativo - constructivista. En esta modalidad, se potencia el esquema perceptual previo en el cual la información visual puede ser seleccionada, registrada y clasificada, permitiendo explorar las particularidades de las imágenes tanto objetivas como subjetivas. La percepción visual no es un registro pasivo del material estimulante, sino un interés activo de la mente. El sentido de la vista opera de manera Selectiva. La percepción de la forma consiste en la aplicación de las categorías de las formas, que pueden llamarse conceptos visuales por su simplicidad y generalidad. (...) (Arnheim, 1969)

Hasta finales del siglo XIX, la enseñanza del lenguaje pictórico giraba alrededor de la representación. Si bien en el aprendizaje de la representación figurativo realista se valorizaba y se concedía importancia a la comprensión de la naturaleza desde lo estructural y lo visual, también se lo hacía con el manejo de la composición y la expresividad. Es a partir de una concepción versátil que concilia la visión constructivista, simbólica y expresionista de la realidad, que se configuran en el aprendizaje del lenguaje plástico otras implicancias coincidentes con nuevas valoraciones estéticas. Conviviendo así las dicotomías en cuanto al aprendizaje de la estructura formal y tonal del mundo objetivo y la traducción del universo subjetivo del alumno.

Resolver este conflicto implica encontrar modalidades de articulación entre los aprendizajes que comprometen el creciente manejo de competencias plásticas con los que liberen la interpretación e invención individuales, convirtiéndose el docente en un artífice de situaciones y facilitador de articulaciones y significados, generando prácticas pedagógicas con un enfoque multidimensional de las actividades de expresión plástica.

Un Marco Simplificador para la Actividad Pedagógica.

El carácter multidimensional de articulaciones y significados implicados en la construcción de una obra plástica, representa en el docente estar en presencia de una modalidad pedagógica en donde ha de cooperar en significar factores tanto de naturaleza objetiva como subjetiva, poniéndose en juego la fluidez y flexibilidad conductual de su participación. Las situaciones pedagógicas serán muy diversas según: el nivel de formación del estudiante, el objetivo del trabajo, y su singularidad psicológica, pero el guía debe encontrar un marco simple y ordenador de actividades para dar continencia al devenir creativo.

La construcción de este marco simplificador para organizar la interactividad, ha sido realizada a partir de la siguiente observación:

Cuando un alumno está construyendo una imagen plástica el docente es un acompañante que desde su dimensión cognitiva co - crea con el estudiante esa obra. En esta función visualiza redes de rescate informacional desde:

La concepción mental de la imagen que tiene el ejecutante y el clima afectivo que la sostiene.

La estructuración tonal y formal de la obra plástica.

La realidad objetiva que suministrará información visual y estructural de la naturaleza de la dimensión material, que sea significativa a las particularidades del trabajo.

Estas distinciones constituirían un modelo imaginario para ordenar la guía pedagógica y la observación analítica, situando el momento creativo y los medios y modalidades constructivas que éste representa.

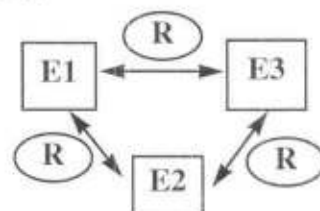
Comprende tres Estaciones de Actividad, entendiéndose como tales a tres niveles de actualización de unidades imaginables: E1, E2, E3.



1 E1. Contiene las imágenes del universo concebido: a) representaciones imaginables simbólicas y b) imágenes mentales, imágenes caracterizadas por prescindir de la estimulación periférica en su actualización, distinguiéndose las primeras de las segundas por lo siguiente: a) representa una categoría de objetos, b) representa un objeto determinado.

E2. Contiene las imágenes gráficas.

E3. Contiene las imágenes conformadas por estimulación periférica del universo material. Se accede a E1, a través de la exploración intrapsíquica de las imágenes internas; a E2 a través de la construcción gráfica y a E3 a través de la percepción visual del mundo material. Entre E1, E2 y E3 se establecen funciones de relación que transitados pedagógicamente constituyen canales de significatividad constructiva:



*y de las Imágenes a partir de los 11 Años de Edad.

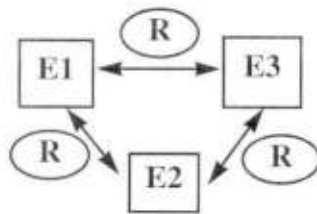
El campo de experiencia que conforman las estaciones funciona como una .carta situacional., que si bien podría acompañar cognitivamente al guía pedagógico o al observador, con diferentes objetivos, se supone que también puede cumplir el rol de un marco organizador de estudio y actividades destinado a la maduración de imágenes a partir de los 11 años, paso fundamental y necesario para que los estudiantes arriben a las construcciones gráficas que los satisfagan.

El desarrollo de la capacidad crítica en los adolescentes hace que estén disconformes

con sus producciones artísticas. Para salvar esta diferencia, entre el sentido crítico y la producción, es necesario actualizar sus potencialidades y evitar las frustraciones que alejan a los jóvenes de la actividad artística (Gardner, 1982).

En mi tarea docente he observado determinados aprendizajes en cuanto a la concepción, percepción y graficación de las imágenes, que se adquieren súbitamente con ayuda pedagógica, con cambios radicales en la modalidad de las producciones plásticas. Por otro lado, también he observado que en años de práctica de construcción de imágenes por parte de los estudiantes persisten limitaciones de interpretación y producción, se éstas no son puntualmente trabajadas con interactividad docente.

La Relación Evaluativa y el Sistema Operativo para la Modificación de las Representaciones Imaginales.



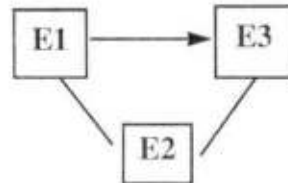
... puede implicar un proceso de modificación de las mismas a través de la tarea evaluativa entre las estaciones.

Para ello, la E2 se utiliza como área de contrastación entre E1 y E3. Así la imagen gráfica se constituye en un instrumento de control autoevaluativo del estudiante y co-evaluativo entre el docente y el estudiante. La tarea formativa co-evaluativa se halla facilitada por el carácter material de las estaciones 2 y 3; no así la co-evaluación entre 1 y 2, por el carácter inmaterial de 1, sólo pudiendo acceder el docente a esta estación a través del intercambio verbal y la comprensión intuitiva.

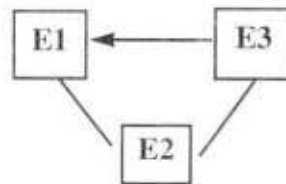
Para poder transitar fluidamente por los canales entre 1 - 2, 2 - 3 y 1-3, se construirá con la interactividad docente - estudiante relaciones de equivalencia entre éstas, es decir que la autoevaluación del estudiante y la co-evaluación docente-alumno, entre las imágenes de las distintas estaciones, se orientará hacia 1 - 2, 2 - 3 y 1 - 3, que al lograrse causará en cada categoría imaginal acomodaciones reestructurantes.

La Orientación de la Atención Formativa.

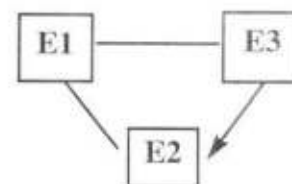
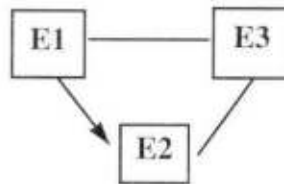
E1 orientada a E3, generará una exploración y rescate informacional de acuerdo a la naturaleza y riqueza de la representación actualizada en E1. Esta orientación se realiza en dos niveles: a) como esquema imaginal previo: orienta la exploración hacia los objetos de interés; b) como esquema perceptual previo: rescata y organiza la información visual.



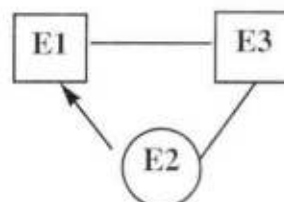
E3 orientada a E1 enviará la información que reestructure la naturaleza de las representaciones de E1.



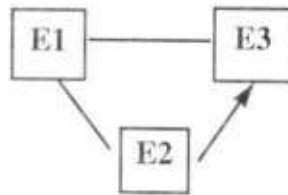
E1 orientada a E2 configurará el campo gráfico, E3 orientada a E2 configurará el campo gráfico.



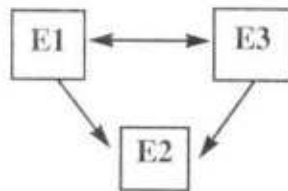
E2 orientada a E1, incorporará nuevos factores representacionales formales y tonales de ajuste al imaginario.



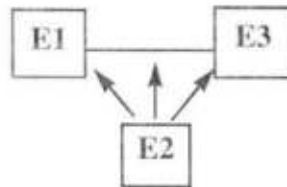
E2 orientada a E3, incorporará nuevos factores formales y tonales de ajuste al registro objetivo.



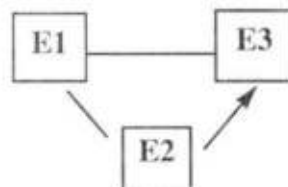
La acomodación entre E1 y E3 produce transformaciones que aparecen sucesivamente en el campo gráfico (E2) erigiéndose en área de contrastación evaluativa.



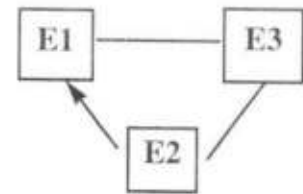
Para que E2 pueda contener las equivalencias de las representaciones de E1 y E3 se revisan los códigos y relaciones de su campo: los factores formales y tonales.



Si se reestructura la expresión gráfica en función de E3 significa que se modificaron las relaciones de los códigos gráficos, para lograr equivalencias con las relaciones formales y tonales de la dimensión espacio temporal.

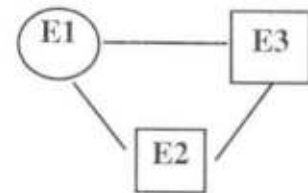


La reestructura de la expresión gráfica en relación a E1, significa la aparición de códigos gráficos equivalentes a las imágenes del universo concebido (imágenes simbólicas y mentales).

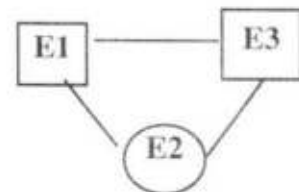


La reestructuración imaginal de las estaciones

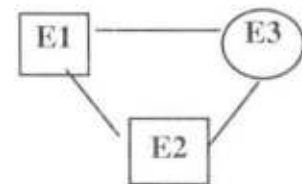
Las reestructuraciones de E1 producen un incremento del inventario del equipamiento mental de imágenes en cuanto a su variedad y riqueza configurativa.



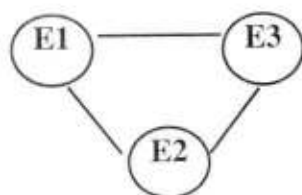
Las reestructuraciones de E2, producen incorporación de nuevos factores representacionales tonales y formales.



Las reestructuraciones de E3 producen aumento en la sensibilidad del registro visual y comprensión en cuanto a la morfología de los objetos y sus relaciones.



El tránsito de los canales entre las estaciones tiene una función de potenciación de las transformaciones estructurantes en cada una de éstas.



La utilización de las estaciones de actividad y las diferencias metodológicas

Según sea la modalidad y alcance de la actividad de las diferentes áreas: **E1**, **E2** y **E3**, surgirán diferentes metodologías de construcción de imágenes y diferentes modelos de interactividad:

* Según sea la estación que se elija como disparador motivacional:

- Se elige **E1**: Una imagen interna. Ej.: Un trabajo de ensoñación o imaginación.
- Se elige **E2**: Los factores formales y tonales. Ej.: Se parte de un trabajo de manchas o marcas lineales.
- Se elige **E3**: Una imagen percibida. Ej.: Se trabaja a partir de un modelo.

* Según en que estación/es se realice la mayor interactividad:

- En la **E1**: El docente colabora con la exploración del imaginario y guía operaciones de transformaciones imaginales pre-gráficas.
- En la **E2**: El docente co - evalúa relaciones gráficas.
- En la **E3**: El docente participa de la elección del objeto de registro visual, guía la atención exploratoria y la comprensión morfológica.

* Según la estación/es que oriente/n las decisiones constructivas:

- Si orienta **E1**: El cuadro mental se sostiene como registro evaluador.
- Si orienta **E2**: El cuadro gráfico se evalúa según su propio juego compositivo.
- Si orienta **E3**: Las relaciones de la realidad objetiva se constituyen en el registro evaluador.

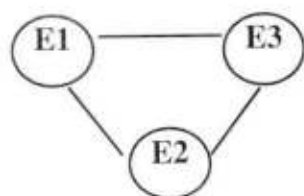
El Desarrollo de las Capacidades.

El docente al interactuar en relación a las distintas áreas imaginables contribuye específicamente a que el estudiante:

- En **E1**: reconozca el valor de la singularidad psicológica de su imaginario, y tome conciencia de su amplitud y calidad.
- En **E2**: desarrolle en grado su aptitud de leer y graficar imágenes, desarrolle destrezas motrices y la utilización de técnicas materiales.
- En **E3**: aumente en grado su posibilidad de construir, explorar y elegir información sensible de la realidad objetiva.

Para finalizar, está claro según lo expuesto que cada área de actividad admitirá avances, según su relación con las otras, y dependerán éstos según la modalidad relacional entre dichas áreas, y de la cantidad y calidad de los instrumentos relacionantes. La atención pedagógica de las diferentes áreas, las estaciones 1, 2 y 3 comprometerán el desarrollo equilibrado de las capacidades destinadas a la construcción de imágenes figurativas.

Estos supuestos explicitados dieron motivo al desarrollo de un proyecto de investigación que los formalice: "La construcción de imágenes visuales plásticas y el rol docente", que se realiza dentro del programa de Incentivos de la U.N.L.P.



María Beatriz Wagner es Profesora Adjunta de la Cátedra de Pintura de la Facultad de Bellas Artes y Docente Investigadora en el Programa de Incentivos de la U.N.L.P.

La utilización de las estaciones de actividad y las diferencias metodológicas

Según sea la modalidad y alcance de la actividad de las diferentes áreas: **E1**, **E2** y **E3**, surgirán diferentes metodologías de construcción de imágenes y diferentes modelos de interactividad:

* Según sea la estación que se elija como disparador motivacional:

- Se elige **E1**: Una imagen interna. Ej.: Un trabajo de ensoñación o imaginación.
- Se elige **E2**: Los factores formales y tonales. Ej.: Se parte de un trabajo de manchas o marcas lineales.
- Se elige **E3**: Una imagen percibida. Ej.: Se trabaja a partir de un modelo.

* Según en que estación/es se realice la mayor interactividad:

- En la **E1**: El docente colabora con la exploración del imaginario y guía operaciones de transformaciones imaginales pre-gráficas.
- En la **E2**: El docente co - evalúa relaciones gráficas.
- En la **E3**: El docente participa de la elección del objeto de registro visual, guía la atención exploratoria y la comprensión morfológica.

* Según la estación/es que oriente/n las decisiones constructivas:

- Si orienta **E1**: El cuadro mental se sostiene como registro evaluador.
- Si orienta **E2**: El cuadro gráfico se evalúa según su propio juego compositivo.
- Si orienta **E3**: Las relaciones de la realidad objetiva se constituyen en el registro evaluador.

El Desarrollo de las Capacidades.

El docente al interactuar en relación a las distintas áreas imaginables contribuye específicamente a que el estudiante:

- En **E1**: reconozca el valor de la singularidad psicológica de su imaginario, y tome conciencia de su amplitud y calidad.
- En **E2**: desarrolle en grado su aptitud de leer y graficar imágenes, desarrolle destrezas motrices y la utilización de técnicas materiales.
- En **E3**: aumente en grado su posibilidad de construir, explorar y elegir información sensible de la realidad objetiva.

Para finalizar, está claro según lo expuesto que cada área de actividad admitirá avances, según su relación con las otras, y dependerán éstos según la modalidad relacional entre dichas áreas, y de la cantidad y calidad de los instrumentos relacionantes. La atención pedagógica de las diferentes áreas, las estaciones 1, 2 y 3 comprometerán el desarrollo equilibrado de las capacidades destinadas a la construcción de imágenes figurativas.

Estos supuestos explicitados dieron motivo al desarrollo de un proyecto de investigación que los formalice: "La construcción de imágenes visuales plásticas y el rol docente", que se realiza dentro del programa de Incentivos de la U.N.L.P.

El Pensamiento Cultural y el Diseño

De las nuevas profesiones surgidas en este siglo, la del diseño industrial tal vez sea una de las que mayor variedad de aspectos y conocimientos debe contemplar, casi como una especialización menos especializada, pues requiere considerar en su quehacer cuestiones de índole tecnológica, sociológica, psicológica, económica, científica, estética, ergonómica, semántica, étnica, geográfica, política, ecológica, e incluso filosófica. Y puede haber más, ¿Todo esto convergiendo en un producto?, se podrá preguntar. No se trata sólo de un producto o una línea, familia o sistema; si de profesiones hablamos se trata de la que es abocada a configurar todo el universo objetual artificial, .plancton., como lo define Antonio Rossin, (1) en el cual el hombre moderno vive sumergido.

Esto hace del profesional diseñador industrial una especie de .compositor, o articulador de todos aquellos aspectos, sintetizándolos en concreciones físicas; las que además deben tener utilidad práctica.

Se hace necesario apelar a un pensamiento proyectual muy amplio y abarcativo, y éste es el tema: ¿cuán amplio puede llegar a ser el pensamiento - proyectual creativo - del diseñador?; teniendo en cuenta incluso que el profesional se ve sometido a distintas corrientes, intereses, condicionantes, requisitos, necesidades, anhelos (ajenos y propios), etc.

Todo lo dicho parece un tanto exagerado, y lo es; con lo cual se impone un recorte o centramiento. Un .enfoque., pues podemos con-

siderar que todo vale lo mismo, o no. ¿Cómo se da? debemos antes plantear la anterior pregunta en forma más genérica: ¿Qué amplitud puede alcanzar el pensamiento humano?. La pregunta se orienta en el sentido de saber si los límites son los de la propia capacidad o si juegan otros factores. Tales factores externos existen aún en el pensamiento más desarrollado, aunque las incidencias pueden variar.

Formación del Pensamiento

El pensamiento es libre, se ha dicho y repetido. Uno puede pensar lo que quiera, o más bien lo que pueda. Quizás lo que deba - ¿Tiene cerrojos el pensamiento?. En realidad aparecen orientaciones, canales, márgenes. Es más que conocido que las grandes líneas de pensamiento de antiguo origen: religiosas, filosóficas, artísticas, científicas, etc.; las ideologías sociales y políticas; los mitos, creencias, valores morales y éticos; los paradigmas establecidos, las reglas de inferencia, la lógica, etc.; las distintas categorías, de nociones, los ismos, y otros etcétera; cada una conlleva un modelo para pensar o no pensar, áreas privilegiadas y áreas marginadas del saber.

Todo se traduce en una superposición de confluencias en el individuo, y la resultante es una síntesis de lo que se recibe. Como dice Vicente Tuda: - El hombre normalmente produce una síntesis, coherente, incoherente, contradictoria o disociada, pero una síntesis que forma parte de su ser, es decir, que construye su identidad. - (2).

Por la psicología sabemos que el pensamiento opera con conocimientos, ideas, imágenes, nociones, conceptos, percepciones; lo que sería la "materia prima". A ello se debe agregar la modalidad de los procesos del pensamiento. Los conocimientos son en gran parte transmitidos, su contabilidad, dice De Bono (3), depende de la contabilidad de la fuente. Piaget explica como ya en la infancia son incorporadas adquisiciones con el lenguaje articulado: - "El lenguaje transmite al individuo un sistema preparado de nociones, clasificaciones, relaciones; un potencial enorme de conceptos que en cada individuo se reconstruyen sobre el modelo multiseccular conformado. (...) En las relaciones sincrónicas con su medio, al conversar con sus familiares, el niño advertirá que sus pensamientos son aprobados o discutidos, y descubrirá un mundo de pensamientos que le son exteriores, que le instruirán e impresionarán de maneras diversas. El sujeto será llevado a practicar un

intercambio de valores intelectuales y se sentirá presionado por un número siempre mayor de verdades obligatorias". - (4) No sólo en términos verbales son transferidos formas de pensamiento: Edward De Bono hace notar la característica de dibujos entre niños de entre 5 y 8 años en lo que aparece la representación de botones para producir efectos deseados aún en aparatos muy simples como una bicicleta. Es la "magia" de los botones que accionan todos los artefactos domésticos, llámese lavarropas, televisor o computadora. No sabemos como funcionan, eso no importa, lo único que necesitamos saber, en cada caso, es que botón oprimir. - "Es muy posible que la transición del idioma de las causas y efectos al idioma de los botones constituya el cambio cultural más importante acontecido en el terreno del pensamiento en estos últimos siglos"- (5)

Todos estos factores culturales son, para el pensamiento, como contextos especiales, direcciones obligatorias de tránsito, jaulas de contención entre cuyas paredes suele moverse.

Debemos añadir a lo mencionado, natural y fundamentalmente, toda la comunicación masiva de los medios tradicionales y los nuevos medios de comunicación que realiza todo el entorno objetual (plancton) sobre el hombre común. Es decir, todo el contexto socio-cultural incidiendo sobre el pensamiento, los afectos, las actitudes y los comportamientos de las personas. Sobre la incidencia de los objetos Ettore Sottsass plantea:

- "Porque naturalmente ha ocurrido que toda esta masa de cosas, objetos e instrumentos producida por las máquinas se ha precipitado con tanta velocidad e ímpetu sobre la gente que ésta ha acabado por verse completamente rodeada de cosas, objetos e

instrumentos diseñados y contruidos por otros, o sea decididos por otros, y así la gente ya no es ella misma y no consigue ser ella misma, no consigue decidir nada por sí misma, no consigue siquiera reconocer los procedimientos a utilizar para decidir por sí misma" - (6) ¿Qué resultante emerge de ésto?. Inmerso en esta complicada trama, ¿qué nociones construye y en qué direcciones opera el pensamiento de un individuo? - sobre todo: ¿Cuánta autonomía le queda?. Porque toda esta confluencia de factores, direcciones y presiones de diverso origen actuando en forma simultánea, algunos con alto índice de agresividad, contribuyen en gran medida a conformar un modelo de pensamiento, una manera de ver o no ver la realidad de las cosas, de entender o no entender al mundo en que se vive.

El Proceso de Pensar

La mente humana no incorpora pasivamente lo proveniente del exterior, el individuo capta, elabora, construye mediante un dinámico proceso intelectual llamado pensamiento. Este proceso tiene por finalidad lograr la comprensión de situaciones a las que se enfrenta el individuo. Hablamos de "comprender" en el sentido definido por De Bono, o sea, tanto se trate de saber qué es algo, como saber de qué manera proceder para obtener un efecto. "Comprender" es contemplar con claridad una situación como un todo. Esto implica verla estructuralmente con los nexos de interrelaciones entre sus partes, y lo que construiría el núcleo principal o "centro". Se trata de un verdadero proceso de interacción que tiende a un equilibrio, una asimilación entre lo exterior y lo interior de la mente.

Para comprender el hombre apela a dos recursos básicos- el conocimiento o las ideas adquiridas, que rescata de la memoria; y la capacidad de interrelacionarlas en la búsqueda de una estructuración inteligible y compatible con la situación, o lo que sería el "saber". Los conocimientos, ideas, nociones, etc., con los que opera el pensamiento no son elementos aislados, sino integrados en "complejo de nociones y relaciones". Se constituyen configuraciones cognitivas en la mente que se comparan con la configuración que se percibe en la situación a considerar. Pueden darse dos casos: 1 - La configuración percibido es compatible con una configuración preexistente en la mente, y la comprensión es inmediata. 2- Existe

incompatibilidad o compatibilidad parcial, la nueva estructura difiere de las estructuras conocidas. En este caso hay un problema que imposibilita la comprensión inmediata, y el pensamiento debe operar sobre la nueva percepción y las estructuras conocidas flexibilizando los esquemas mentales en procura de crear nuevas estructuras inteligibles hasta obtener la pertinente a la situación dada, que establezca la compatibilidad y consiguiente comprensión. Hay en este último caso un proceso productivo de pensamiento. Desde el punto de vista del diseño podemos asociarlo con un "pensamiento proyectual".

Este problema puede revestir distintos grados de dificultad; cuando la situación considerada se percibe muy compleja se produce una reducción o descomposición en partes conocidas o más accesibles. Por otra parte, lo que el pensamiento considera no es fiel reflejo de una situación real externa, sino el recorte o complejo particular que la percepción realiza. Normalmente es imposible que el individuo considere en su totalidad una situación objetiva; esta percepción es generalmente parcial y se debe a diferentes causas: por error u omisión de partes o de relaciones, por aspectos ocultos, por el punto de mira particular que imponen las circunstancias, etc.

Ahora bien, pensar implica un esfuerzo que requiere disposiciones y actitudes sinceras que provoquen un proceso genuino; la comprensión, interpretación de situaciones será tanto más pobre, parcial y distorsionada cuantos menos elementos de las mismas tengamos en cuenta. Lo mismo vale decir para el caso de escasos recursos cognitivos, o sea, conocimientos pertinentes y capacidad de interrelacionarlos. Dice De Bono que si hemos acumulado pocas ideas terminaremos interpretando toda diferente situación en función de esas pocas ideas. La comprensión mejora con la producción de nuevas ideas.

También con el procedimiento de descomponer situaciones difíciles o complejas en partes conocidas o más fácilmente inteligibles tiene sus riesgos: al no conocer estructuralmente la situación, la partición que hacemos tiene mucho de arbitrario, más que ajustarse a la realidad con que nos enfrentamos se ajusta a nuestros esquemas mentales. Por otro lado, aunque consigamos rearmar prolijamente el conjunto con nuestros fragmentos ya clasificados, a través de todo lo demostrado por la Psicología de la Forma sabemos que el todo siempre es más que la suma de las partes. La comprensión

claridad una situación como un todo, con los nexos de relaciones entre sus partes en sentido estructural", es decir, el todo y las partes, una sola cosa.

Esta tendencia a la fragmentación es además realimentada desde la educación; Max Wertheimer expone claramente los problemas generados por una enseñanza que transmite reglas aisladas. (9) La formación de profesionales se caracteriza por el aprendizaje de un conjunto de asignaturas en paralelo y separadas. El individuo luego logra una síntesis, a su manera; pero el mismo carácter de la formación en partes aisladas le hacen también adquirir la costumbre de contemplar la realidad en "islas". Escribe Lyotard: - "Si la enseñanza debe asegurar no sólo la reproducción de competencias, sino su progreso, será preciso, en consecuencia, que la transmisión de saber no se limitará a la de informaciones, sino que implicará el aprendizaje de todos los procedimientos capaces de mejorar la capacidad de conectar campos que la organización tradicional de los saberes aísla con celo. El santo y seña de la interdisciplinaria". (10)

Hay ciencias, o disciplinas abocadas a tareas de un saber integrado; como la sociología, la filosofía y algunas otras-, aún con sus propias corrientes de distinta orientación. El diseño industrial también, obligadamente, debe contemplar e interrelacionar - más bien fundir - cuestiones separadas con un característico enfoque abierto. Porque un enfoque sobre cualquier tema puede ser más o menos abierto o más o menos cerrado. Si, por ejemplo, los diseñadores contempláramos algunos pocos factores que confluyen sobre el entorno artificial, produciríamos propuestas limitadas a esos pocos factores. Una contemplación más amplia conduciría a propuestas de mayor riqueza. Una contemplación amplia implica una actitud de enfoque abierto y también conocimientos amplios. Un enfoque es tan inevitable como necesario; algunos factores aparecen con preeminencia sobre otros, no siempre son los mismos. A veces es sistemático, conviene tener conciencia de ello.

Un enfoque muy restringido implica un compromiso fuerte con algún sector determinado; si fuese de tipo tecnológico no haríamos más que proyecto técnico; si sociológico, hay que precisar con qué sector social se asume el compromiso, si es muy centrado en el aspecto estético haríamos cos-
mética. Y así sucesivamente por todo el es-

pectro cultural. El resultado suele ser pobre. Si contempláramos la totalidad de los aspectos concurrentes, asignando a cada uno de ellos el mismo valor, muy posiblemente no lograríamos resolver los conflictos suscitados por requisitos múltiples y contrapuestos. ¿Cómo conciliar?

Parecería entonces que lo adecuado se encuentra en los términos medios que un enfoque con posibilidades reales obliga a asumir una escala de valores con prioridades y jerarquizaciones. Y aquí está justamente la cuestión: ¿qué jerarquizamos?-, depende del enfoque que le demos. ¿el panorama aparece bastante complejo; cuantos enfoques tiene o puede tener el diseño?. Imposible contarlos. Lo que sí se puede decir es que los hay de toda naturaleza: abiertos y cerrados, flexibles y duros, pragmáticos y utópicos, creativos y conservadores, etc. Acotemos que el diseñador no es totalmente responsable de una determinada orientación, existen decisiones compartidas, discutidas y asumidas; es también la resultante de diferentes planteos entre los que juegan aspiraciones personales. De esto se deriva que la cuestión y en última instancia, no es la conciliación de los factores externos entre sí, sino la resultante de los mismos con las propias convicciones. De esta última interrelación es de donde nace el enfoque.

Pero este enfoque, el del diseño, no es un recorte determinado de una realidad, una reducción de la misma, sino, en sentido opuesto, una recomposición de partes; un intento de una reconstitución de una realidad disgregada. Más que un recorte particular es una valorización o revalorización de conjuntos en estructuras coherentes. Un intento, en fin, de conjugar la variedad en la unidad.

Cuadro de Situación y Conclusiones

Pueden contemplarse, a raíz de lo contenido bajo el subtítulo "Formación del Pensamiento" y en el de "Los Enfoques", dos caras distintas de la situación contextual. La primera incluye los factores que actúan como estructurantes de un modelo cultural y consiguientes carriles de formación emotivo intelectual del individuo; la segunda señala la división, separación en particularidades. Dos dinámicas opuestas. Tal vez sea lo propio de una dialéctica de la realidad, pero vemos que el conjunto de corrientes "conformadoras" también actúan separadas y en competencia entre sí; ninguna aparecía como hegemona-

global de la situación puede permanecemos ajena.

Los enfoques

Ya hemos dicho que el pensamiento no contempla la totalidad de una situación objetiva, sino el sector o cuadro que la percepción brinda de la misma. Esta limitación de la percepción es prácticamente inevitable y, aparte las posibles causas ya mencionadas, juega un papel no secundario el carácter del que percibe, su idiosincrasia, formación, ubicación social, interés, etc. Es común que descartemos rápidamente algunos aspectos oscuros e incomprensibles, o que no nos atañen. La percepción de cualquier situación suele ser también interesada. Esto último es lo que queremos destacar, hay encuadres de una realidad que son particularmente deliberados, son los que llamamos „enfoques”. Como obviamente se sabe, un enfoque es el punto de vista, recorte o encuadre a considerar decidido deliberadamente. Ya sea por una especial actitud, afinidad, necesidad o interés. El sujeto es consciente de que no atiende de la misma manera toda la realidad, sino que destaca el sector que le interesa. Esto no siempre significa contemplar una situación desde un único punto de vista, puede ser que el propósito sea captarla globalmente desde todos los ángulos; esto también constituye un enfoque determinado.

Para el conocimiento de la realidad total el hombre ha desarrollado las distintas ciencias y disciplinas, cada una con su particular objeto de estudio e incumbencia. Muchas de ellas a su vez divididas en corrientes o especialidades que obedecen a enfoques más precisos. Nadie tiene el saber total: está dividido. El gran desarrollo de las ciencias y las técnicas ha llevado a la división y especialización de las profesiones, incluso las proyectuales, relegándolas a sus sectores de saber específico. Demás está decir que en estas profesiones también se encuentran diferentes enfoques. Se dan incluso casos de enfoque exacerbado; tal es el que se sostiene como el único posible, o, en el mejor de los casos, el correcto. Es válido cuando cada uno defiende su punto de vista, no es tan válido el no admitir los otros. Es verdad que sospechamos que la exacerbación es lo que puede conducir a guerras, pero lo que tratamos aquí es lo referido a percepción e interpretación, conocimiento de la realidad y, en parte, algunas actitudes al respecto.

Porque alguna vez estos sectores deben, de alguna manera interrelacionarse y complementarse, o la realidad se nos aparecerá siempre incompleta.

Hay, en ocasiones, actividades e intercambios interdisciplinarios, pero escasos y referidos a temas puntuales.- Su trascendencia a un conocimiento integrado es reducida.

El conjunto de la organización social tiene tendencia a enfoques sectoriales. Las instituciones, Estados, empresas, corporaciones, etc., presentan poca atención a otras cosas que no sean sus propios intereses, y su preocupación es resguardarlos cuando entran en contactos con otros. Michel Beaud escribe: - "Hoy, el conjunto de los estados, las firmas multinacionales, los grandes organismos internacionales, experimentan la restricción de sus potencialidades y sus márgenes de acción. Todos tienen la preocupación de permanecer en carrera y verifican su posición respecto a competidores más cercanos. ¿Pero quién se toma el trabajo de preguntarse hacia donde se corre?" - (7).

Estos enfoques apuntan al propio interés; es indudable; pero el celo en lo particular afecta negativamente al interés general y, de manera indirecta, al mismo interés particular, como lo han hecho notar, entre otros, Alfred Sauvy y Jean Francois Lyotard. (8)

Con la gran diversidad de encuadres y enfoques, la divergencia de los conocimientos, la fragmentación es un rasgo acentuado de nuestra época. En ciertas áreas deben articularse enfoques consensuados-este consenso no es siempre fácil de lograr pues entre individuos o sectores hay concepciones diferentes, contrapuestas, y hasta irreductibles

La cuestión no es conciliar sino comprender. ¿Qué logramos comprender?. Con la contemplación sectorizada, las nociones aisladas, la atención puestas en las partes; nuestra comprensión tiene alcances limitados. Pues: "comprender es contemplar con

nizadora, con lo que la particularidad de los distintos enfoques gana la partida, y la fragmentación es la resultante final.

Parecería entonces que: con una formación cultural no regida por cánones dominantes en la sociedad, el consiguiente reclamo de las distintas tendencias facilitado por la gran expansión de las comunicaciones-, el pensamiento del individuo mantiene, o recobra, una relativa independencia. Pero a costa de una difícil asimilación de la realidad para la cual no tiene suficiente preparación, y la confusión se hace frecuente.

Si agregamos a esto el estado de cambio acelerado, la inestabilidad, la breve vigencia de referentes fijos; la esforzada comprensión de situaciones se alcanza en el momento en que partes del contexto han cambiado, y debemos reajustar o empezar de nuevo.

El cambio del contexto global a veces parece orientarse en ciertas direcciones, y otras veces sólo se percibe como un desatinado movimiento browniano (11), lo que por ejemplo suele acontecer con la moda. Desde ya que la ilusión de un tránsito hacia un ineludible progreso ha sido prácticamente abandonada. John Cronin, al término de la segunda guerra mundial escribía: "Muchos historiadores creen que los decenios de mediados del siglo XX pueden constituir un período transicional de la historia comparable a la caída de Roma o a la Reforma Protestante." - (12)

En este panorama, el diseño se enfrenta a un doble problema: por un lado debe constantemente actualizar sus referentes - obligado a interpretar y articular factores de distinto origen, el diseñador sabe que la variación de uno de ellos cambia todo el cuadro -; por otro lado debe intentar prever la tendencia de los cambios para que su producto no quede demasiado desfasado cuando se integre al mercado; por supuesto que dentro de un breve o mediano plazo, ya que la proyección a largo plazo parece resultar utópica.

La mejor estrategia de diseño siempre ha sido que el diseñador se encuentre inmerso en el medio de inserción de su producido, palpando personalmente necesidades, hábi-

tos, idiosincrasia, cultura. Con los mercados globales y la consiguiente ampliación del contexto, se obliga al diseñador a ubicarse en dos o más espacios diferentes al mismo tiempo, debe "partirse", y ya no es el mismo. El éxito tiene menos oportunidad. Las empresas de productos de exportación encontrarán conveniente contratar diseñadores del lugar de destino, y de hecho algunas Multinacionales lo hacen. Aunque, también, el diseñador, hoy tiende a ser cosmopolita, y no sólo se hace intérprete de diferentes contextos y de la dinámica de cambio, sino también motor de esa dinámica. Siempre y cuando, naturalmente, que su formación sea lo suficientemente amplia, flexible y creativa.

Podrá pensarse que el contenido de este artículo se asemeja a un mosaico, y evidentemente es un mosaico. Sucede que la realidad tal como se presenta al diseñador tiene ese carácter, y el desafío que enfrenta es lograr ubicar cada trocito de diferente color en el lugar apropiado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1-Antonio Rossin: profesor de proyecto en el ISIA de Florencia.
- 2-Vicente Tuda: psicólogo, orientación docente.
- 3-Edward De Bono: "El Pensamiento Práctico"
- 4-Jean Piaget: "Psicología de la Inteligencia"
- 5-Idem Nota 3
- 6-Entrevista con Ettore Sottsass, "El Diseño Industrial". De. Salvat
- 7-Níchel Beaud: - A partir de la economía mundial: bosquejo de un análisis del sistema-mundo - "El Nuevo Sistema del Mundo", coloquio de la Sorbona.
- 8-Alfred Sauvy: "Los Mitos de Nuestro Tiempo"
- 9-Jean Francois Lyotard: "La Condición Postmoderna".
- 9-Max Wertheimer: "El Pensamiento Productivo".
- 10-Jean Francois Lyotard: "La Condición Postmoderna".
- 11-Llámase "El Movimiento Browniano" al movimiento rapidísimo y desordenado, observable al microscopio, de las partículas en suspensión en un líquido o en un gas. Su característica es el trazado irregular y casual de la trayectoria de cada partícula.
- 12-John Cronin: "Principios y Problemas Económicos"

Silvia Furnó
Claudia Mauleón

El "appoggio" en el canto: un estudio preliminar sobre posibles formas de medición

Introducción

Diferentes escuelas de canto consideran al *appoggio* como componente esencial para la correcta emisión de la voz cantada. En este sentido han desarrollado estrategias (técnicas) para alcanzar su dominio. Si bien pertenece a la jerga habitual de cantantes, alumnos y maestros de canto, no es claro el alcance dado a dicho término. Los estudios previos de los que se dispuso, relativos a los problemas de la voz, no presentan una definición operacional del *appoggio*, aunque han logrado medir parámetros fisiológicos y acústicos de la voz apoyada (Griffin, B. 1995); (Leanderson, R. 1987); (Sonninen, A. 1993).

Es frecuente escuchar en institutos de formación musical que los estudiantes de canto encuentran dificultad para dominar este me-

canismo. Sostener el 'appoggio', se vincularía con problemáticas inherentes a la técnica de canto específica. Éstas encuentran importantes divergencias en las estrategias usadas para el manejo del aire (Miller, R y Bianco, E. 1985).

Algunos maestros de canto, estiman que un error al cantar se origina en las alturas previas a la nota en que es advertido y que la causa podría adjudicarse a una falla o disminución del 'appoggio'. Existen comprobaciones respecto de que "(...) el cantante realiza el cambio de altura hacia el final de la última nota y no en el comienzo de la nueva" (Sundberg, 1991; pp.310).

El 'appoggio'

Se realizó una exhaustiva indagación bibliográfica, para esclarecer los alcances de este término. Es en la terminología de los maestros italianos de canto del siglo XIX donde tal expresión habría sido incluida por primera vez en relación a la técnica del canto. Esta escuela, con su concepto de *appoggio*, desarrolló un tipo de emisión que posibilitó el crecimiento del género vocal, hacia las formas utilizadas por Donizetti, Bellini, Verdi, Wagner, Puccini, Leoncavallo y sus contemporáneos. La transmisión no sistematizada de estas prácticas empíricas llevaron progresivamente a que un mismo vocablo fuera asociado a diferentes conceptos, generando divergencias y confusiones. Así se ha considerado al *appoggio* como: a) una sensación localizada en las cavidades de resonancia (Mansión, M.1980); b) la conjunción de la tensión de la musculatura espiratoria, la proyección resonancia y la refracción acústica (Érlier Gómez, M. D. 1980); c) un tipo respiratorio (Segre, R. y Naidich, S. 1981); d) un mecanismo de control del aire ejercido mediante la acción efectiva de la musculatura abdominal (Lyons & Stevenson, 1990).

Este estudio de carácter exploratorio se planteó como elemento crítico la identificación de los componentes del *appoggio*. De las investigaciones analizadas, se aislaron los siguientes datos:

1) el *appoggio* es el resultado de un particular manejo del aire asociado a "sensaciones resonanciales" (Miller, R. 1986).

2) existe más de una estrategia o técnica para el manejo del aire en el canto (Leanderson, R. 1987); (Miller y Bianco 1985), (Sundberg, J. 1987).

3) coexisten distintas técnicas para el manejo del aire, las más usuales son tres: "belly

in"; "belly out" y "expanded rib cage" (Miller y Bianco 1985); (Sundberg, J. 1987)

4) "expanded rib cage" es la técnica instrumentada por los maestros italianos del S. XIX. (Miller y Bianco 1985); (Miller, R. 1986).

5) el comportamiento del diafragma es dependiente de la técnica usada para el manejo del aire (Leanderson, R. 1987); (Miller y Bianco 1985).

6) el comportamiento del diafragma y de la musculatura abdominal, influyen en la posición vertical de la laringe, en la regulación de la presión subglótica, en la fuerza aductora de las cuerdas vocales y en la estabilidad y tipo de formantes acústicas producidas (Leanderson, R. 1987); (Sundberg, J. 1987); (Iwarsson, J. 1995).

A partir de estos aportes, en el marco de este estudio se denominará *apoggio* a la "habilidad de mantener durante toda la frase cantada: a) el diafragma contraído, en co-contracción con los intercostales, con caja torácica abierta y leve tensión de la musculatura abdominal, con la finalidad de obtener: b) precisión en la presión subglótica, una posición baja de la laringe y estabilidad tímbrica."

Supuesto básico de este estudio

"Existen indicadores que permitirían observar el 'appoggio' durante el canto"

Formas de Medición

El *appoggio*, por su naturaleza, no resulta directamente observable. Investigaciones sobre la voz cantada realizadas en el campo de la acústica y la fisiología constataron que es posible estimar el grado de *appoggio* a partir de ciertos indicadores:

-La forma de usar el diafragma (contraído o no) incide el manejo del aire (Leanderson, R. 1987); (Miller y Bianco 1985).

-La forma de usar el diafragma modifica la estabilidad de las formantes acústicas (Leanderson, R. 1987)

- El manejo del aire afecta la presión subglótica, la posición de la laringe, el grado de esfuerzo de las cuerdas vocales y las formantes del espectro acústico (Griffin, B. 1985); (Leanderson, R. 1987); (Iwarsson, J. 1995).

-La presión subglótica, la posición de la laringe, el grado de esfuerzo de las cuerdas vocales y el espectro acústico, son indicadores de una voz apoyada o no apoyada (Griffin, B. 1995); (Iwarsson, J. 1995).

- Las modificaciones en el volumen pulmonar provocan modificaciones en las medidas de la caja torácica y el abdomen (estrechamente vinculadas al comportamiento del diafragma) (Iwarsson, J. 1995); (Phillips, K. 1992).

Los estudios precedentes permiten considerar como variables indicadoras del *appoggio*:

a) la presencia o ausencia de contracción diafragmática;

b) la estabilidad en las formantes acústicas (Fo; F1; F4)

c) el grado de presión subglótica.

d) la posición baja de la laringe.

e) el grado de esfuerzo de las cuerdas vocales.

f) la expansión sostenida del tercio inferior de la caja torácica durante la emisión.

Aisladas las variables se hizo necesario tomar decisiones en cuanto a los instrumentos de medición susceptibles de ser aplicados a este estudio. Para ello se tomaron en cuenta las mediciones efectuadas por otros investigadores:

a) *Mediciones en relación al diafragma*: Miller y Bianco (1985) utilizaron un fluoroscopio, con el cual filmaron en RX la posición del diafragma durante el canto con tres diferentes técnicas para el manejo del aire. Leanderson et al. (1987) comprobaron la presencia o ausencia de contracción diafragmática durante el canto, mediante la medición de presiones trans-diafragmáticas, lo cual se realiza con la colocación de un catéter naso-esofágico con dos pequeños transductores de presión.

b) *Mediciones en relación al espectro acústico*: Leanderson, R.; Sundberg, J. et al. (1987), Griffin, B., Woo P., et al. (1995) e Iwarsson, J., Thomasson, M. et al. (1995); han analizado las características del espectro de la voz cantada, mediante programas computarizados específicos, tales como SWELL y C Speech 4.

c) *Mediciones de la Presión Subglótica*: Se realizaron calculándola a partir de la presión intraoral durante la fase de cierre de la sílaba [pa] o [bep]; mediante un pequeño tubo conectado a un transductor de presión en una máscara de medición de flujo aéreo. (Leanderson, R., Sundberg, J. et al. 1987; Griffin, B., et al. 1995; e Iwarsson, J., Thomasson, M. et al. 1995).

d) *Mediciones relativas a la posición vertical de la laringe*: Se hicieron con un electroglotógrafo desarrollado por M. Rothenberg. (Leanderson, R., Sundberg, J. et al. 1987; Griffin, B., et al. 1995; e Iwarsson, J., Thomasson, M. et al. 1995).

e) *Mediciones relativas al esfuerzo realizado por las cuerdas vocales*: Se realizaron también con el electroglotógrafo desarrollado por M. Rothenberg, cuyo uso implica la colocación de dos transductores en el cuello de los sujetos. (Phillips, K. H. 1992; Leanderson, R., Sundberg, J. et al. 1987; Griffin, B., et al. 1995; e Iwarsson, J., Thomasson, M. et al. 1995).

f) *Mediciones relativas al volumen pulmonar y al aporte de caja torácica y abdomen*: Han sido realizadas con Respirace Tm., un neumógrafo, que consiste en dos bandas de elásticas de gasa, que se colocan convenientemente en el torso del sujeto, las cuales tienen unos transductores que llevan la información relativa a los movimientos de caja torácica y abdomen a un *software* especialmente diseñado para su procesamiento. (Leanderson, R., Sundberg, J. et al. 1987; Griffin, B., et al. 1995; e Iwarsson, J., Thomasson, M. et al. 1995).

Posteriormente se evaluó cuáles podrían aplicarse al presente estudio. Inicialmente se estimaron un neumógrafo (Respirace Tm.) y un fluoroscopio (ver puntos a y f).

Estos aparatos de medición propios del campo de la investigación clínica sugirieron la interconsulta con el Servicio de Neumología del I.I.M.; el especialista en el tema Dr. Eduardo De Vito, ha realizado estudios que resultan vinculantes con el de ese proyecto. Así se acordó en el uso del Respirace, se desestimó la fluoroscopia y se la reemplazó por la medición de presiones transdiafragmáticas.

Paralelamente se efectuaron consultas con el profesor Johan Sundberg de Suecia, especialista en el tema, quien consideró pertinentes los métodos seleccionados para la observación del diafragma y recomendó algunas lecturas en torno a la problemática del *appoggio* y la señal acústica.

Ante la necesidad de elegir el *software* para el análisis espectral, se recurrió al L.I.S.² El Ing. Jorge Gurlekian, brindó asesoramiento sobre las formas óptimas de registrar la señal sonora y sobre su ulterior procesamiento.

Una Prueba Piloto

A partir de la información obtenida y la participación del I.I.M., se diseñó un estudio piloto (ver tabla 1) a cargo del investigador responsable. El mismo tenía como objetivos:

Directora del proyecto:

Prof. Silvia Cristina Furnó - Docente Investigadora Categoría B.
UNLP. Facultad de Bellas Artes

Investigador Responsable:

Prof. Claudia Delia Mauléon. - Docente Investigadora Categoría D.
UNLP. Facultad de Bellas Artes.

a) medir durante el canto:

- presiones transdiafragmáticas
- circunferencias de tórax y abdomen

b) tomar registros simultáneos de la señal sonora, para su ulterior análisis con el *software* específico, a fines de verificar posibles relaciones entre Fo, F1, F4 y la emisión con *appoggio*;

c) establecer relaciones entre los indicadores de la voz con *appoggio* provenientes de las mediciones efectuadas en el diafragma, la caja torácica y la señal sonora, con manifestaciones físicas observables a través del video;

Esta prueba está orientada a hallar métodos de observación no invasivos, fiables y accesibles a la situación áulica, que permitan realizar estudios con mayor número de sujetos y lograr una situación de prueba menos artificial y más confiable a la hora de generalizar resultados. Por ello, en función de futuros estudios, se buscó testear si:

1) es posible cantar con cierta aparatología colocada, (Catéter nasoesofágico que utiliza uno de los métodos). [Nótese que este estudio se ha planificado sobre la 'melodía viva', incluyéndose ejemplos de distinta dificultad, con y sin texto.]

2) pueden esperarse molestias en función de la misma y cuáles son;

3) las molestias podrían incidir en el diseño del estudio previsto con alumnos;

4) la colocación de alguno de los aparatos de medición condiciona la emisión al punto de invalidar los resultados;

5) los aparatos registran en la forma esperada las variaciones del *appoggio* (ejecución con y sin *appoggio*);

6) un sujeto entrenado podría 'desapoyar' a voluntad.

NMM Implícitamente, quedaron sometidos a prueba supuestos contenidos en el constructo "*appoggio*" elaborado en el marco de esta investigación; estos supuestos son:

MvaM 1) el *appoggio* requiere una co-contracción del diafragma y los intercostales externos y/o internos (diafragma bajo).

2) una posición baja del diafragma se manifiesta en una caja torácica expandida en su diámetro antero- lateral- inferior.

3) la voz emitida con *appoggio* se puede observar en el comportamiento de las formantes Fo, F1 y F4.

vaMaM4) una vez interrumpido el *appoggio* no puede reponerse durante el transcurso del mismo fiato.

Situación Experimental

Este estudio fue llevado a cabo el día 20 de Junio de 1996 en el IIM, cumpliéndose con todos los puntos previstos en el protocolo adjunto (véase tabla 1). La duración total de la prueba experimental fue de 4hs 30 minutos, con 2hs. netas de recolección de datos, registrados en tape de sonido, tape de video y tape de registro de parámetros fisiológicos. Las características de los datos recolectados se detallan en la tabla 2.

Algunas observaciones emanadas de la situación experimental

Los procedimientos efectuados durante la prueba permiten señalar que:

1) cantar con la aparatología de superficie empleada, (bandas de repitrace y sumbord 270, en abdomen, tórax inferior y tórax superior) es posible, sin presentar dificultad, ni incomodidad alguna;

2) cantar con un catéter nasoesofágico es posible, pero con un alto grado de incomodidad: los reflejos de vómito y estornudo son frecuentes y aumentan con la fatiga faríngea. El control de la musculatura faríngea se dificulta al incrementarse la dificultad del ejemplo cantado y el tiempo de prueba. En cuanto a la respuesta sonora, prima facie, no parecería afectarla en forma significativa, pero este punto requiere de un análisis más exhaustivo;

REFERENCIAS:

1. Griffin, B., Woo P., Colton, R., Casper, J., Brewer, D. 1995. *Physiological characteristics of the Supported Singing Voice. A Preliminary Study. In Journal of Voice. N.Y. Raven Press Ltd.*
2. Leanderson, R.; Sundberg, J. y von Euler C. (1987) *Role of diaphragmatic activity during singing: a study of transdiaphragmatic pressures. J. Appl. Physiol.* 62(1): 259-70.
3. Sonminen, A., Hurme, P. y Sundberg, J. (1993) *Physiological and acoustics observations of support in Singing. En Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference. Suecia. Royal Swedish academy of Music.*
4. Miller, R y Bianco, E (1985). *Diaphragmatic action in three approaches to breath management in singing. Transcripts of the fourteenth symposium: Care of the professional voice, vol. II- Pedagogy (pp. 357-360). New York: The Voice Foundation.*
5. Sundberg, J. *Synthesizing Singing*, pp 310. *En: Representations of Musical Signals, Ch. 9. Editado por: Giovanni De Poli, Aldo Piccialli y Curtis Roads. London, England . The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1991*
6. Mansión, M. *El Estudio del Canto. Buenos Aires. Ed. Ricordi Americana, 1980.*
7. Erlier Gómez, M. D. *La Respiración y la Voz Humana. Buenos Aires, 1980.*
8. Segre, R. y Naidich, S. *Principios de Foniología para Alumnos de Canto y Dicción. Buenos Aires. Ed. Médica Panamericana, 1981.*
9. Lyons & Stevenson . *Principles of Pop Singing. New York. Schirmer Books. McMilland Inc. 1990.*
10. Miller, R. *The Struture of Singing. Schirmer Books, New York. 1986; 20 - 29.*
11. Sundberg, *The Science of The Singing Voice. Nothern Illinois University Press, Illinois, 1987; 91, 30 - 31, 47, 91 - 92.*
12. Ivarsson, J., Thomasson, M. y Sundberg, J. (1995) *Lung Volume and Phonation: a methodological Study. Aún no publicado, gentileza del Prof. J Sundberg.*
13. Phillips, K. H. *Research on the teaching of Singing. In: Handbook of Research on Music Teaching and Learning. Edit. por Richard Colwell, New York. Schirmer Books. 1992*

BIBLIOGRAFIA

1. Bonhuys, A., Proctor D. F., Mead J. *Kinetic aspects of singing. J. Physiol.* 21: 483-496, 1966.
2. Bacot, M.C.; Focal M. L. y Villazuela G. *El uso adecuado de la voz. Ed. BFV. Bs. As. Argentina. 1996.*
3. Huxson, R. *La voix Chantée. Ed. Gauthier - Villars. Paris. 1960.*
4. Shifres, F. (1995) *Predicción para Regular el Aire al Cantar a Partir del Análisis Musical. Boletín de Investigación en Educación Musical. Vol. 6 : 45 - 51. Ed. Collegium Musicum Bs.As.*
5. Proctor D. F. *The Physiologic Basis of Voice Training. In: Ann. New York Acad. Sciences 155. article 1, ed. M Krauss, M. Hammer y Bouhuys A. 208-28. 1968.*
6. Rubin, H. J., Hills, B., LeCover, C. M. *Vocal Intensity, Subglottic Pressure and Air Flow, Relationships in Singers. Folia Phoniatica, 19: 393-413 (1967).*
7. Vennard, W. *Singing the Mechanism and the Technic. Carl Fisher ed. New York. 1967.*
8. Perelló, J.; Caballé, M y Guitart, E. *Canto - Dicción. En: Audiofonía y Logopedia Vol. IV, Ed. Científico Médica. Barcelona. 1975.*
9. Watson, P. J. y Hixon T. J. *Respiratori Kinematics in Classical Opera Singers. (1985) In: Journal of Sepeech and Hearing Research, Vol. 28: 104-122*

3) el grado de tolerancia a un experimento que incluya el empleo de un catéter nasoesofágico, es variable y depende de las características emocionales y de autocontrol del sujeto de prueba; en este sentido los datos fueron aportados por el equipo de expertos del I.I.M., que hicieron referencia a las pruebas que realizan habitualmente con esta aparatología y la diversidad de respuesta de los sujetos.

4) el límite de la prueba estuvo determinado, precisamente, por la fatiga que el catéter nasoesofágico provocaba, la cual se manifestaba en : secreción nasal posterior, inconvenientes para tragar saliva durante el canto de fragmentos dificultosos, reflejos de estornudo y/o vómito, fatiga y dolor faríngeo al avanzar el tiempo de prueba; es probable que por esta razón se descarten algunas de las muestras finales.

5) desapoyar a voluntad es una capacidad que compromete la inhibición de un mecanismo altamente entrenado; esta dificultad se vio acentuada por la presencia del catéter nasoesofágico, además de la tensión de la situación de prueba, que se manifestaba en dificultades de concentración. Muchas tomas tuvieron que repetirse por tal causa, ya que el sujeto desapoyaba cuando no debía hacerlo y viceversa, o se manifestaba alguna de las molestias mencionadas en el punto 4; las tomas fueron reiteradas hasta satisfacer las pautas establecidas de antemano;

En la actualidad el análisis de los datos está en su primera etapa, que es de tipo morfológico; finalizado el mismo se realizará un análisis cuantitativo y correlacional de todos los datos.

Tabla 1: Protocolo de la Prueba Piloto

1.- Disposición del espacio y la aparatología de prueba:

- 1.1. Determinación del espacio que ocupará el sujeto de pie durante la toma de muestras en relación a la distancia de los aparatos a que estará conectado.
- 1.2. Ubicación del micrófono a 30 cms. de la boca del sujeto.
- 1.3. Ubicación y prueba de enfoque de la cámara fija a una distancia adecuada del sujeto y en un ángulo tal que no le perturbe el pie del micrófono.

2.- Preparación del sujeto:

- 2.1. Vestirá un *body* o *maillot* de lycra de algodón a fines de que las bandas del Respirace se adhieran adecuadamente. El color será oscuro, para contrastar con dichas bandas que son blancas.
- 2.2. Pre calentamiento de la voz.
- 2.3. Colocación del catéter naso-esofágico. Este procedimiento incluye los siguientes pasos:
 - a) Topicación anestésica local de una de las narinas;
 - b) Introducción del catéter con los balones desinflados hasta la faringe;
 - c) Deglución del catéter por parte del sujeto con la ayuda de un sorbo de agua.
- 2.4. Se esperarán unos minutos para que el sujeto se adapte a la presencia del catéter en la faringe, la cual puede topicarse levemente con un anestésico local de ser necesario.
- 2.5. Colocación de las bandas del Respirace (neumógrafo)
- 2.6. Pruebas para el ajuste de la recepción de la voz.
- 2.7. Cuando el sujeto esté dispuesto, volverá a acomodar su voz y probará cantando alguna de las melodías previstas.
- 2.8. Se colocará el *walkman* con el auricular en un sólo oído.

3.- Calibración del instrumental:

- 3.1. Una vez listo en sujeto se calibrarán los equipos en una misma escala.
- 3.2. Se harán pequeñas pruebas para comprobar su ajuste sincrónico.

4.- Prueba de canto propiamente dicha:

- 4.1. La prueba vocal diseñada implica el canto de fragmentos melódicos de 10" de duración y secciones de un aria del repertorio del 'bel canto'.
- 4.2. El sujeto cuenta como guía con una partitura y la grabación de las melodías y del acompañamiento del aria que cantará, dispuestos en el *walkman*.
- 4.3. El sujeto probará nuevamente la emisión
- 4.4. Se dará comienzo a la prueba prevista, en la cual cantará con y sin *appoggio* los fragmentos previstos.

Tabla 2: Características de las muestras

Diseños melódicos : Se elaboraron 8 diseños melódicos de cuatro compases y nueve sonidos cada uno, rítmicamente idénticos, la variable que se manipulo fueron las alturas. La duración fue de 7 segundos en todos los casos y la extensión igual o menor = 432 sonidos

= 48 gráficas de mov. resp. y Pdi = en Idem 432 mediciones

-en registro grave: 2 con *appoggio* y 2 sin *appoggio*

= 32 diseños x 9 sonidos = 288 sonidos

= 32 gráficas de mov resp. y Pdi. = en Idem 288 mediciones

Fragmento del aria "Comm'e bello" de la ópera Lucrezia Borgia de G. Donizetti (compases 9 a 30):

La tesitura abarcada es de E4 (330 Hz) a Ab5 (831 Hz). Este fragmento, además de incorporar el texto, incluye dificultades técnicas tales como: notas tenidas, fiatos prolongados, coloraturas y cromatismos.

se aislaron para el análisis 14 diseños y un total de 162 sonidos para cada toma.

se obtuvieron 8 tomas con *appoggio* y 4 sin *appoggio*.

Son 114 diseños con *appoggio* = 18,468 sonidos, Idem en gráficas y mediciones de movimientos respiratorios y Pdi.

Son 56 diseños sin *appoggio* = 2286 sonidos; Idem en gráficas y mediciones de movimientos respiratorios y Pdi.

Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (parte 1)

El tiempo interno de los objetos

Las dificultades que se encuentran al abordar la perspectiva del diseño de objetos en el tiempo, parecen tratarse, en un principio, de meros problemas metodológicos.

A poco de avanzar se descubre la verdad del vacío epistemológico que rodea a la disciplina de diseño.

Esto se hace visible, por ejemplo, cuando tratamos de exponer la producción de diseño de la civilización griega.

Actualmente, se la aborda en su interrelación con la producción intelectual, técnica, artística y arquitectónica. Y de inmediato aparecen dificultades en la organización comprensiva del material.

¿En qué contexto histórico-artístico-arquitectónico inscribir el Klismos, la típica silla griega con patas de sable, el Kylix, el telar, la biga, las lámparas de aceite, la clepsidra, crateras e infinidad de variados objetos?

Las periodizaciones más usuales para referirse al mundo griego son: la de la historia general, de los órdenes de la arquitectura, de la producción artística, de la filosofía y de la ciencia y técnica.

Esto lleva inmediatamente a la pregunta por cuál o cuáles de éstas periodizaciones citadas pasa la historia del diseño. ¿Por todas o por ninguna?

Sabemos que se requiere de una perspectiva abarcadora, totalizante, de la confluencia de múltiples abordajes que refieren a un ámbito de significación también múltiple, donde cada objeto adquiere su sentido y a su vez "crea mundo".

Por lo tanto, sería erróneo suponer que está más vinculada a la Historia del Arte, de la Ciencia y Técnica, o de la Arquitectura, como fueron los presupuestos usados por sus historiadores hasta la década del '80. (X01 footnote reference)za el primer intento serio de una periodización histórica a partir de una clasificación de la producción de objetos según tres fases históricas consecutivas: fase naturalista, inventiva y consumista. Llovet, Jordi. *Ideología y metodología del Diseño*. G. Gili - Cap. 3 Objetos y civilización p.52 - 6. Recurrieron a una metodología de organización de los datos donde todo tiene que ver con todo.

El necesario "tiempo interno" del diseño de objetos.

Sin embargo, se plantea la necesidad de una historicidad propia, de una periodización interna a la disciplina del

diseño, que si bien "se toque" o tome contacto permanente con las demás, esté sostenida por su propio logos interno. Un proceso de configuración histórica que se exprese con un lenguaje apropiado a la "gramática" interna de los objetos, a su orden lógico, que atienda a las transformaciones de las tipologías, a los cambios conceptuales en la manera de concebirlas, a los grandes paradigmas de uso y costumbres de cada época.

No basta con su recorrido diacrónico, sino que se trata de ver cómo los objetos nos han dado placer, utilidad o alivio espiritual. De cómo han respondido al fin, en la especificidad de cada cultura, al reclamo de sentido.

Carecemos de una periodización o clasificaciones apropiadas para comprender la dinámica interna de esta historicidad propia del diseño.

Y al fin, nos parecemos a aquel ejemplo dado por Foucault de algunos afásicos que no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presenta sobre la superficie de una mesa y arman y desarman los agrupamientos hasta terminar totalmente confundidos. (Qence)en el que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños do-

minios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos; en un extremo ponen las madejas más claras, en otro las rojas, por otra parte las que tienen consistencia más lanosa, en otra las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que están en bola. Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia." Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI 22a. ed. México 1993 - p.4ción es precaria y provisoria en el mundo del saber. Pero también hemos aprendido a sostenernos y a hacer ciencia en la precariedad de nuestras categorías.

El deseo de saber está condenado a una constante reformulación, incluso de aquello que en algún momento se creyó verdadero, permanente y universal.

Koselleck nos advierte:

"Con el transcurso del tiempo las clasificaciones se desplazan perspectivadamente".

Pero también:

"La teoría de la perspectiva histórica legitima el cambio histórico del conocimiento, asignándole al orden cronológico una función creadora de conocimiento".

Relaciones de la historia del diseño con las periodizaciones de la historia general. Edades, siglos y décadas.

Las periodizaciones, como las clasificaciones, no son solamente indicadores neutros. Se establecen en base a conceptos y éstos a su vez, "no son, en tanto que producciones lingüísticas, meros epifenómenos de la llamada historia real." P6Qd(# Koselleck, Reinhart. *Futuro Pasado*. Editorial Paidós - Colección Básica - Barcelona 1993 P.288.ucas o religiosas, que siempre expresan una voluntad de poderío, voluntad de perpetuarse o legitimarse y es parte del control político que se ejerce sobre el lenguaje.

Si organizamos una Historia del Diseño subordinada a la cronología de la Historia



4 - Las diferentes teorías de las edades (edades) (aevum, aetas= época) de procedencia cristiana, aportan estructuras históricas formuladas de modo teológico.

Esto se expresa en una historia (medida en base a unidades cronológicas de eras y edades) que se organiza como totalidad en función de un antes: Historia Antigua o Paganá; y un después del nacimiento de Cristo: Historia Moderna o Cristiana.

San Agustín introdujo la interpretación del pasado como una secuencia de épocas determinadas, cada una de las cuales era la realización de un objetivo divino específico. Topolsky, Jerzy. Metodología de la Historia. Ediciones Cátedra. Madrid 1992 p.68 Es en las tablas pascales creadas por Beda, el Venerable (673 ?-735), que sirvieron para computar las fechas de Pascua, donde aparece por primera vez la práctica de contar el tiempo a partir del nacimiento de Cristo. Este método de computar había sido creado por un monje romano llamado Dionisio el Corto (Siglo VI), pero Beda fue el primero en introducir el método de Dionisio en la Historiografía. - Topolsky, Op. cit. p. 67

5 - Bousset, Discurso de la historia universal parte 3 cap 1,2,9 citado por Kosellek 138

6 - Topolsky Op. Cit. 67

7 - Kosellek Op.cit p. 301

8 - Para ampliar este tema ver Foucault, Michel. Las palabras y las cosas S. XXI editores. Madrid. 22a edición en español. 1993. Cap. 3 y Doberni, Roberto. El dibujo sistemático. Revista Sumarios N° 103 Argentina.

9 - Tal es el caso Schaefer - Herwing. The roots of Modern Design. Functional tradition in the 19th century. Ed.SV Londres 1970

10 - Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño Colección C.V. GG.Barcelona 1968

general de Occidente, que está basada en estructuras de procedencia cristiana - Edad Antigua, Media y Moderna- estamos asumiendo una experiencia tipológica y figurativo de referencia que encierra en sí misma una época profética "y salvacionista

Y desde la cual, "se puede considerar a los hombres que planifican -diseñadores- como herederos de la providencia divina".

Es desde esta perspectiva, que se heredó una idea de la arquitectura, el diseño y las artes que actuarían de modo salvador. O bien como catarsis de los sufrimientos del alma humana o bien como propuesta política de orden total para la ciudad, la industria y el hábitat hogareño.

Este carácter mesiánico no es el único elemento que la modernidad proyectual heredó del cristianismo. A pesar de su pretendida secularización, la modernidad llevó adelante otras dos concepciones cristianas claves: el universalismo, y los modelos."

Del análisis de una historia del diseño relacionada con la historia general es importante además, extraer la historicidad contenida en la noción de proyecto.

Ya que "sólo después que la expectativa cristiana en el fin del mundo, perdiera su carácter de continuo presente, se pudo descubrir un tiempo que se convirtió en ilimitado, se abrió a lo nuevo " y surge la pregunta contraria, por los proyectos de futuro". Es en este momento entonces cuando se abre la posibilidad de la aparición de la categoría moderna de PROYECTO, de connotaciones mucho más abarcales que las inmemoriales actitudes de prefiguración.

Si, en lugar de las Edades, organizamos la narración histórica del diseño en base a Siglos, estamos asumiendo un modo de medición y narración del tiempo histórico que es expresión de una necesidad de orden basada en criterios atemporales, con una métrica abstracta y universalizable, propia de la episteme de los siglos XVII y XVIII " . Unidades no sujetas a variación con el paso del tiempo, ni de las culturas, invariables también para todos los pueblos.

Luego de la Ilustración, la historia se organiza ya de modo secular. Es así como aparecen los primeros análisis específicos ligados al diseño, como la industrialización, el historicismo o el funcionalismo "

En cambio, si la organización histórica está basada en décadas, estamos asumiendo una experiencia de aceleración de

los tiempos históricos, generalizada a partir de la globalización de la modernidad.

Tal es el caso de los siguientes textos: El legendario Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño de N. Pevsner " quien articula una organización conceptual con una cronología basada en décadas, que luego profundiza anualmente (ver por ej. el capítulo 3º: Nuevos impulsos desde Inglaterra), y el más reciente DISEÑO, Historia en imágenes de Sparke, Hodges, Stone y Dent Coad " en donde ya desde el prólogo, las autoras lamentan lo poco probable que es -a diferencia de sus predecesores- que aparezca un estilo propio de la década del '80.

En la actualidad es generalizada la creencia en un tiempo y un modo propio al diseño de cada década, y en el lenguaje cotidiano hablamos de un espíritu de los '70, '80 o '90 que, con la globalización, trascendería las fronteras de los particularismos nacionales.

La reducción de los lapsos de espacio-tiempo en la narración histórica de las obras de diseño, resulta en una paradoja respecto de la necesaria perspectiva abarcativa de la que hablábamos al principio.

Esto exige un mayor esfuerzo de ampliación y reducción simultánea del campo de análisis, una interacción dinámica y flexibilidad para interrelacionar lo particular y lo general, lo local y lo universal, lo momentáneo y lo epocal.

La simultaneidad de expresiones de un mismo estilo (movimiento) en distintos países y sus influencias mutuas, requiere también olvidar la historiografía aditiva que registra todo lo nuevo, acontecimiento por acontecimiento.

Tipo de narración histórica propuesto por la Modernidad.

A partir de la Modernidad -y esto debe ser situado del s. XVII en adelante¹² la historia tiene un sujeto, que es el hombre, y un objeto, que son los hechos. Esto acuñará una gramática especial, que organiza el discurso casi de modo subliminal.

Por otra parte, "la modernidad le confirió al pasado en su conjunto la cualidad de historia universal", ¹³ basada en axiomas, también pretendidamente universales, que daban unicidad a la cronología natural y servían para explicar todos los acontecimientos; indiferentes ante el contenido de las historias indi-

viduales, parciales o singulares culturalmente, que tenían plazos, ritmos y hasta contenidos diferenciados.

Uno de los axiomas más explotados por la Modernidad para articular el discurso histórico y quizás el que más nos compete estudiar para la organización de una narración "situada" culturalmente (vista desde un lugar preciso; el cono sur latinoamericano) fue aquél axioma del "progreso", "que explicaba comparativamente todos los ámbitos de la vida con la pregunta por el "antes que" o "después de" y no sólo el antes o el después."¹¹

En la era de la Ilustración, la experiencia del Progreso organiza cada vez más la experiencia histórica, basada en **comparaciones progresivas** que determinaban -y aún siguen determinando- que pueblos, Estados, continentes, ciencias, estamentos o clases, se visualicen más adelantados respecto de los demás. Esto significó que "la mirada desde la Europa civilizada a la América bárbara, se trataba de una mirada hacia atrás."¹² Esta es una reflexión teórica con la conciencia del movimiento del progreso fue la que permitió resaltar el propio período moderno en comparación con los precedentes.

De aquí nacen la experiencia de la necesidad "del "desarrollo" al que había que seguir o el "progreso" que se debía impulsar o frenar, la obligación e incluso la necesidad de adoptar una "posición", un partido, para poder actuar políticamente."¹³

Para la utilidad y comprensibilidad de una Historia del Diseño situada, conviene evitar estos enfoques modernistas basados en axiomas de pretendida validez universal y referencias de progreso, o de lo contrario, que al usarlos se hagan explícitos los fundamentos epistemológicos por los cuales se siguen eligiendo.

Necesidad de criterios inmanentes a una Historia del Diseño de Objetos.

A diferencia de la descripción anterior, donde se analizaban las condiciones generales que la Modernidad impuso para la organización del discurso histórico, encontramos que "cada cosa variable tiene dentro de sí la medida de su tiempo" escribió Herder en su *Metacrítica a Kant*. Desde entonces "se ha podido buscar en los acontecimientos y cursos históricos un tiempo inmanente a ellos mismos, el momento único, un lapso específico de diferente duración."¹⁴



Desde esta perspectiva "el tiempo interior de cada historia individual es quien organiza toda la historia."¹⁵ Esto no debe verse como una contradicción respecto al espíritu de la época, "16" expresado en el arte y la producción de objetos de un cierto período, del que hablábamos con anterioridad. Sino que podemos hablar de una correspondencia entre el tiempo interno de los objetos y el espíritu de la época. Pero esta correspondencia no es especular ni biunívoca: se producen desplazamientos que motivan que uno u otro término se expresen con carácter anticipatorio.

Esta exigencia de criterios inmanentes a la propia historia es común a todas las profesiones, cuyas periodizaciones no necesariamente coinciden con las de la historia general de occidente.

Ejemplo de ello es la historia general de la arquitectura europea organizada en los siguientes ciclos con caracteres propios: (evitando el estereotipo)

clásica/ románica/ gótica/ renacentista/ barroca-rococó/ historicista (neogótico, neoclásico, eclecticismo, pintoresquismo, etc.)/ moderna y posmoderna.

Lo que se vuelve necesario entonces, es el aporte de criterios inmanentes a la historia del diseño, tanto conceptuales como metafóricos, ¹⁷ que sirvan para la organización científica de esa producción humana.

El problema epistemológico más inmediato que estas organizaciones han de afrontar es la relación entre el diseño de objetos, y diseño industrial...

¿Historia del Diseño de Objetos o Historia del Diseño Industrial?

Lo que la exposición historiográfica anterior viene a dejar al descubierto es la siguiente cuestión:

11 -DISEÑO Historia en imágenes. Sparke, Hodges, Stone y Dent Coad. Ed. Blume España 1987. En este texto, los lapsos temporales agrupan décadas -más o menos extendidas- en las que se manifestaron las expresiones más notorias de cada movimiento. Luego se atiende al modo particularizado en que cada movimiento se desarrolla en cada país central

12 - Para ampliar este tema, ver otro texto de la autora titulado: Modernidad y Movimiento Moderno. Perspectivas del Diseño Industrial en su relación con las artes y la arquitectura. Facultad de Bellas Artes. Dto. de Diseño Industrial. La Plata. Argentina. 1995.

13- Koselleck, Op.cit.p.321

15 -Koselleck Op. cit.p. 309

16 Koselleck, Op. cit. p.322

17 - Koselleck, Op. cit. 309

18 Koselleck, Op. cit. 309

19 - Dilthey está considerado como el auténtico fundador de la investigación del espíritu de la época, a pesar de los antecedentes en Hegel. En este texto, espíritu de la época, está entendido como contenidos significativos comunes a las obras de un cierto período, despojados de carácter trascendente de la obra de Dilthey. La mecanización toma el mando, de Sigfried Giedion 1948 Editorial. GG Barcelona es uno de los ejemplos más impresionantes de cómo se manifiesta el espíritu de la época en la historiografía del desarrollo de la cultura y la civilización. Ver sobre este tema Bärdek, Bernhard E. Diseño. Edif. G.G. Barcelona 1994 p. 151.

20 - Esta dualidad no debe entenderse como contradictoria. Ver Nietzsche, F. - Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y Feyerabend, Paul, Diálogo sobre el método, Ed. Cátedra 1990 p 150. Si de verdad

quieres comprender las Ciencias, en lugar de escribir sólo fábulas áridas y abstractas sobre ellas - y recuerda que, para mí, comprender las Ciencias, significa comprender tanto al contexto de los descubrimientos como el de las justificaciones- deberías recurrir a las artes y a las disciplinas humanísticas, es decir, deberías abandonar esas clasificaciones artificiales de las que están llenas la mayoría de las filosofías y las descripciones racionales. Una visión del mundo verdaderamente global no puede, en modo alguno, prescindir de los poetas.

21 - En el Siglo II AC, había en el Imperio Romano 150.000 legionarios y muchos más soldados, no ciudadanos en las tropas auxiliares. Cada legión se componía de unos 5000 soldados de a pie (infantería) y tan sólo en diseño de sus sandalias configura una obra maestra del diseño y la ergonomía digna de estudio. Sin contar la cantidad y variedad de elementos a fabricar y sus piezas componentes, lo que habla de una gran diversificación de la producción (cachorros, mantas, cuchillos, herramientas) que trascendía la vida de las legiones y se extendían a la vida cotidiana de los pueblos (ver parte 2)

22 - Kriedte, Medick, Schlumbohm, *Industrialización antes de la industrialización*, Editorial Crítica Barcelona Pg. 306

23 - Mori, Giorgio, *La revolución industrial*, Ed. Crítica, Grijalbo, Barcelona, 1983 "En la manufactura y el artesanado, el obrero se sirve del instrumento, mientras que en la fábrica es el obrero el que sirve a la máquina" Pg. 19

¿ cuál es el sentido y la importancia de abordar una Historia del Diseño de Objetos de todas las épocas y culturas, desde la antigüedad hasta hoy, en una carrera como la de Diseño Industrial, cuya configuración refiere al campo de aplicación específico de lo industrializado en el diseño de los últimos 300 años?

Dicho de modo más simple: si el diseño que se enseña es industrial, para qué estudiar lo pre-industrial, lo post-industrial o lo no industrializado?

En primer lugar, porque lo que se concibió como Diseño Industrial desde un encuadre moderno en los años 60 -cuando se crearon las primeras carreras de Diseño en la Argentina- era una disciplina específica, aunque carecía de encuadre epistemológico. Y hoy, a consecuencia del desarrollo epistemológico posterior, que incluye un cuestionamiento de lo moderno, se lo concibe como una sub-área dentro del milenario Diseño de Objetos o bien como una más entre distintas estrategias proyectuales.

Pero antes de profundizar en las respuestas, analicemos cómo se ha expresado esta cuestión en la propia Historiografía del Diseño Industrial.

Los criterios más usados en la narración histórica del Diseño Industrial.

Un breve repaso por la producción historiográfica del **Diseño Industrial** (Pevsner, Mumford, Heskett, Salinas Flores, Sparke y otros, Dorfles, Taboada y Nápoli,

Bürdek) -excepto Giedion- y de los planes de estudio seguidos en las carreras de Diseño de las décadas '70 y '80, revela que la historia del Diseño Industrial se organiza con un nacimiento u origen (típico de las cronologías de analogía biológica) que se sitúa en la Revolución Industrial.

Continúa con un desarrollo contradictorio a lo largo del s. XIX, esencialmente basado en una corriente funcionalista por un lado y otra romántico-esteticista liderada por el Arts & Crafts por otro. Luego se acusa un salto en calidad dado por la aparición revolucionaria del Movimiento Moderno alrededor de los años '20 en Alemania. Tras un breve paso por el exotismo del Art Déco francés y su "radial" difusión, irrumpe la aparente "contrarrevolución" hecha por el styling norteamericano.

Luego nos espera una explosión multiforme

por países y regiones entre el '50 y el '80. Estos movimientos rompen con los rígidos moldes del Movimiento Moderno al punto de cuestionarlo en sus fundamentos y dan origen a un diseño muy variado y complejo que momentáneamente llamamos Postmodernidad.

¿Qué implicancias teóricas e ideológicas contiene esta periodización general?

* En primer lugar y a pesar de que se trate de la Historia del Diseño "Industrial" -lo que hace obvia su asociación con el nacimiento de la Industria en gran escala-, este vínculo originario conlleva la falsa suposición de que el carácter "productivo industrializado" es el elemento esencial en la constitución de la obra de diseño.

Más importante incluso que el factor tecnológico (presente en todas las culturas, aún desde la más remota antigüedad) y por encima también de los demás factores intervinientes: funcional, estético y significativo.

Pero, -y aquí aparecen los problemas epistemológicos- una historia de los objetos producidos por el hombre, que se organice alrededor de lo "productivo" como elemento diferencial y determinante, ya que es desde ahí que se establece su cronología, es más bien una historia de la Ciencia y de la Técnica o una Historia de la Ingeniería antes que una historia del Diseño Industrial.

* También conlleva la suposición errónea de que Industria en gran escala, existe sólo desde la Revolución Industrial.

Si esto fuera así ¿cómo calificar la altísima producción de uniformes, sandalias y equipos de campaña de las legiones romanas basada en moldes y modelos, división de la producción, dispositivos mecánicos manuales (como los que aun se ven en talleres semi industriales) estandarización e intercambio de componentes ?²¹

Esta ampliación de los alcances de lo significado bajo el término "industria" ha llevado a numerosas investigaciones históricas, que anteceden el marco de la propia revolución industrial. El texto más difundido en este aspecto es la investigación de Kriedte, Medick y Schlumbohm : *Industrialización antes de la industrialización*. Allí se da cuenta de los procesos llevados adelante por la **industria agraria, doméstica y de manufactura urbana** en la baja Edad Media, que terminaron en la centralización de manufac-

turas, comercialización de la agricultura, apropiación en el campo y la consiguiente dinamización de las relaciones sociales... "Lo que contribuyó a hacer caer al sistema feudal en la crisis que finalmente conduciría a la superación del mismo."²⁴

No se trata de desconocer el gran salto en calidad que significó la producción masiva industrializada a partir del s. XVIII, ni olvidar la distinción entre **instrumento y máquina**²⁵, pero sí es importante redimensionar su aporte en relación con la problemática de diseño y esto es lo que debe ser analizado:

En primer lugar, lo que caracteriza la producción industrializada no es la serie (hay producción seriada desde la antigüedad), ni la intercambiabilidad de componentes que presupone piezas idénticas (recordar los experimentos de Molino y muebles posmodernos), ni la aparición del proyecto previo (lo tenían hasta las catedrales góticas), ni la máquina en general "si por máquina se entiende todo medio artificial para abreviar o facilitar el trabajo humano, sería muy difícil cuanto no imposible, fijar una fecha de iniciación"²⁶ como decía Poul Mantoux.

Según Marx en El Capital- el desarrollo de una parte especial de la máquina cual es la de la "Máquina utensilio"²⁷ es donde tuvo su origen la revolución industrial del siglo XVIII.

Como vemos, en el recorte epistémico, "Diseño industrial" no solo se ha restringido el diseño de objetos al campo productivo industrializado, sino más aún, al de un **cierto tipo de industria** que comporta un **cierto tipo de maquinaria**, según **ciertos autores**.

Ya que, en opinión de otros, lo que diferencia a la producción de la era industrial de las anteriores es la termodinámica (transformación de la energía térmica en mecánica), para la cual son esenciales los aportes de Newton.

"Es indudable que los progresos realizados en la tecnología del calor han ejercido un influjo decisivo en la primera fase del industrialismo. Progresos, por su parte, factibles en gran medida gracias a los nuevos conocimientos científicos adquiridos en el campo de la termodinámica (Cardwell, 1971). "De los muchos aspectos que caracterizan a la civilización industrial, quizás el mayor de ellos, es su formidable capacidad para operar con la energía térmica."²⁸

Y en apreciación de Heidegger, la técnica moderna se distingue a partir de su relación con la naturaleza: "el desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser

explotadas y acumuladas."²⁹

Por lo antes expuesto se reafirma que siguen siendo vigentes y necesarias las distinciones entre máquina e instrumento, entre manufactura y producto industrial, entre artesanado y producción mecanizada. **Lo que ha perdido vigencia o lo que es lo mismo, se ha vuelto un anacronismo, y no solo en la teoría -como ya veremos- es la identificación de la disciplina de diseño con el modo de producción industrializado.**

Y esto sucede no porque esta caracterización sea antigua, sino porque no es posible seguir sosteniéndola por argumento alguno.

Resumiendo, tratamos con una disciplina cuya configuración epistemológica es mudable según los autores, las caracterizaciones, los modelos tecnológicos y las etapas históricas.

Hoy más que nunca, cuando la tecnología permite fabricar objetos con materiales inteligentes, aplicando la informática a la producción, cuando en lugar de transformar el material es posible "fabricarlo" según un listado de propiedades, como son los materiales orgánicos de síntesis,³⁰ las tecnologías del laser y nuevas aplicaciones de energía vuelven ridículas todas las caracterizaciones del diseño fundadas en un tipo especial de producción.

Sin contar las consecuencias que esta idea conlleva en su aplicación a los países semi-industrializados. Desde esta perspectiva, en los países sudamericanos donde en vastas zonas priman los emprendimientos productivos semi-industriales, o artesanales, la valoración de lo diseñado tanto como el propio campo de aplicación del diseño se ve tremendamente restringido por la rigidez de una categoría.³¹ En conclusión para nosotros **la reproductibilidad técnica es tan sólo un rasgo del diseño, quizás el carácter diferencial que el diseño de objetos adquiere al pasar por la Modernidad. Pero no pasaría de ser un rasgo distintivo, históricamente contextualizado.**

El aspecto más problemático de asumir como propio este criterio evolucionista y eurocentrista en la narración de la historia del diseño de objetos organizada desde lo industrial, sobreviene a la hora de encarar el diseño precolombino.

Resulta indispensable abordar criterios independientes de los europeos para encarar la producción de diseño propia del continente centro y sudamericano.

Los productos de diseño precolombino -incluida la gráfica- siempre representaron

24 - ¿Qué serían los sistemas de tornillo sin fin y rueda helicoidal con que se armaban variados sistemas de aparejos y multiplicación de la energía y extracción de agua desde Arquímedes, las catapultas desde los romanos, las bombas aspirante-impelentes de los sistemas de distribución de agua romanos, relojes mecánicos, los autómatas, etc.?

26 -Según Marx toda maquinaria desarrolla da consiste en tres partes sustancialmente distintas, máquina motriz, mecanismo de transmisión y máquina utensilio u operadora, y concluía que es en la máquina utensilio donde tuvo su origen la revolución industrial del s. XVIII, citado por Giorgio Mori en La revolución Industrial. Ed. Crítica. Grijalbo, Barcelona 1983 p.16

26 - Maldonado, Tomás. Ambiente, Productos y Estilo de Vida. P.557 Artículo 46 en Elementos de política ambiental. Francisco Goin y Ricardo Goffi Editores. Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires. 1993. La Plata. Argentina.

27 - Heidegger, Martín. Ciencia y Técnica. Ed. Universitaria. Santiago de Chile 1984, p.81.- Continúa: "Pero, ¿no vale eso también para el viejo molino de viento? No. Sus aspas giran, ciertamente en el viento, a cuyo soplar quedan inmediatamente entregadas. Pero el molino de viento no abre las energías de las corrientes de aire para acumularlas."

28 - Manzini, Ezio, la materia de la invención. Ed. Ceac. 1992 - Pg. 37

29 - Ver sobre este tema art. de Maldonado Tomás, citado anteriormente, ver pg. 564.

30 - Ver Colombres, Adolfo, Cap. Modernidad dominantes y modernidades periféricas o el concepto de nueva modernidad. P. 284 en América Latina: el desafío del tercer milenio. Edic. Del Sol 1993

31 - Carmagnola, Fulvio, El alma de los objetos, Revista Experimenta n° 7 España 1995. Así pues, el conocimiento tecnológico no es una ciencia, ni tampoco una zona específica del territorio de la Razón práctica, sino más bien una región que depende de la ciencia teórica de la naturaleza, es decir, del modo en el que la filosofía de la época de la revolución científica mira el mundo físico. O, lo que es lo mismo: la *Tékhné* proyectual, el diseño como una específica dimensión técnica depende, en sus marcas cognitivas, de aquella epistemología moderna que, con su noción de objetividad, ha constituido hasta ahora nuestro modelo de fondo. P. 54

El objeto del proyecto (del diseño) es históricamente un ejemplar local de una provincia (la técnica) comprendida en un territorio, el de la metalurgia moderna, cuyas fronteras han sido exploradas por Heidegger. P. 65

32 - Carmagnola, OP cit. pag. 50,60 y 61

33 - Ver Blanco, Ricardo, El diseño OTRO Revista Tipográfica 21 pag. 32, y el diseño Etnico, Rev. Tipográfica 19 Buenos Aires - Argentina

una molestia, una situación incómoda para los historiadores modernos de referencia eurocéntrica.

Esto es comprensible, ya que desde esta perspectiva se hace pasar toda la historia del diseño, por la historia europea del diseño. A esto debe sumársele que el punto de vista moderno se arroga para sí la culminación o el momento cumbre de un proceso dominado por la idea de progreso, basado en una postura de dominio y supremacía de la Razón burguesa.³⁰

¿Cómo entender desde allí la exquisita resolución de diseño de un cuchillo sacrificial ceremonial, la funcionalidad mitológica de un brasero, la simplicidad del mueble hamaca, caribeño o los zepelines para alucinógenos antropozoomorfos de las culturas del Noroeste argentino -por citar tan sólo cuatro ejemplos-?

Y esto va mucho más allá de la moda circunstancial del diseño étnico, de cualquier anacronismo, falso tradicionalismo o folklorismo.

Desde la Historiografía moderna del Diseño Industrial, la producción de objetos americanos sólo tiene valor antropológico pero no tiene valor de diseño.

Desde la Historiografía del Diseño Industrial, no sería posible extraer enseñanzas de diseño de la producción precolombina americana, como de todas las culturas premodernas universales -por no ser una producción industrializada, lo que viene a revelar una autolimitación, un recorte serio en el campo del conocimiento.

Es Fulvio Carmagnola quien ha indagado con mayor profundidad en desentrañar el campo epistemológico que posibilitó y dio legitimidad al producto de diseño tecnológico de la era industrial.³¹ Y es también Carmagnola quien advierte que en el diseño post-industrial se ha producido un corrimien-

to de ese campo de fundamentación moderna. Esto ha posibilitado el surgimiento de "objetos que tienden a sustraerse a la obediencia de las reglas de la tecnología de la razón.... (....) Se da en el objeto una posible multiplicidad de regímenes de argumentación"

Esta apertura en la multiplicidad de regímenes de argumentación en los objetos, dado esencialmente por los marcos cognitivos de lo post-moderno, es lo que nos permite también abrir el espacio interpretativo y argumentativo historiográfico. Dice Carmagnola en distintos pasajes: *Hace falta estar dispuestos a reconocerles (a los objetos) un orden cultural, local, tribal, (...)indiferente con respecto al discurso de la verdad, no subordinado, como sin embargo hubiera deseado la estética hegeliana, a la disposición jerárquica vertical de los saberes.*³²

Así como Giedion pudo explicar la experiencia del confort moderno occidental sólo luego de contrastarla con la oriental y la medieval, el diseño industrial moderno no es posible de ser comprendido sin ser referido a lo otro de sí, que son todos los siglos previos a la Modernidad europea y todas las culturas no-occidentales.

Pero la importancia del estudio de la producción de diseño no-moderna en general y precolombina en particular está dada por algo más que su valor histórico-turístico, no es un mero paisaje de fondo contra el cual contrastar la producción posterior.

La no occidentalidad de los parámetros de diseño de la producción precolombina no significa que ésta carezca de parámetros de diseño, e incluso de criterios propios de evaluación.

Así como la vida de las culturas precolombinas no carecía de orden, sino que ese orden no estaba basado en el logos aristotélico, ya que se trataba esencialmente de un orden mítico-cosmológico, del mismo modo la producción de diseño precolombina posee una gramática, una fundamentación interna que supone un modo distinto de relación entre el hombre y su mundo, no mediado por las categorías sujeto-objeto ni por la falsa distinción kantiana entre objeto de arte y objeto de usos, lo cual en-

traña una radical diferencia a la hora de relacionarse con la naturaleza y las cosas.

No deja de ser una paradoja que el futuro de nuestra situación ambiental nos encuentre huérfanos de tales conocimientos.

La importancia de la enseñanza de la historia en el diseño de objetos.

Paralelamente a la necesaria reformulación epistemológica de la disciplina de diseño, despojándola de su referencia productiva se impone una revaloración de la enseñanza - aprendizaje de la historia de la misma en base a categorías inmanentes (sin encuadre epistemológico, el diseño es tan sólo un oficio calificado o una práctica artística indiferenciable de las demás).

Lejos ha quedado el programa pedagógico de la Bauhaus (horizonte mítico originario de la pedagogía del diseño) que carecía de la materia historia. Lo cual no impedía que las propuestas de la escuela se propusieran a sí mismas como superadoras de todo el desarrollo histórico anterior -lo que presupone su conocimiento-.

Por otra parte, del análisis de la historiografía del Diseño Industrial surge que es importante la influencia que la perspectiva de los historiadores ha ejercido en la práctica proyectual y sus teorizaciones.

Lo que la post-modernidad ha venido a poner de relieve es la necesidad de conocimiento de toda la producción histórica de arte, arquitectura y diseño desde la antigüedad hasta hoy, y de todas las culturas, ya que, justamente como actitud reaccional al espíritu moderno que se presumía a-histórico o como momento culminante de un desarrollo, la post-modernidad recupera figuras de las más variadas épocas y culturas, las reformula o las combina, resignificándolas.

A tal punto el diseño de fin de siglo XX se ha vuelto histórico (no historicista) que las nuevas creaciones no pueden ser entendidas fuera de ese marco referencial.

Así, asistimos a gran cantidad de diseños que resultan del tratamiento irónico, humorístico o irreverente de los preceptos moder-

nos - lo que también presupone su profundo conocimiento-. Esto ha redundado en una apertura hacia lo otro., habilitando el florecimiento y validación de múltiples y variados recursos de argumentación: desde la estética gay, étnica, dark, high-tech, kitsch, light, new-age.¹¹

"no hay diseño sin transgresión" decía el Project manager alessi, en su última visita a la Argentina para presentar los diseños másivos que produjo para la firma Philips.

Todavía está por investigarse si la transgresión es un factor inherente a toda creación de diseño o si la transgresión es la modalidad histórica que el diseño toma al pasar por los '90.

En cualquiera de los casos, lo se puede tener por seguro es que no se puede transgredir lo que se ignora.

Grotesco

Proyecciones del género en las
producciones icónicas, de Armando
Discépolo a Enrique Breccia

El trabajo que sigue forma parte de la Investigación Proyecciones del Grotesco Criollo en el Arte Actual y fue presentado en el V Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, UBA, agosto de 1996

I. Grotesco Criollo

El llamado grotesco criollo, caracterizado en la figura de un autor, Armando Discépolo, se circunscribe a las décadas de 1920 y 1930. Luis Ordaz (1) lo define como pieza teatral donde los personajes se hallan trabajando como en el grotesco italiano. Supone posibles influencias a partir de la cultura del inmigrante. El hablar solo frente al espejo es una modalidad frecuente en la literatura de ficción por aquellos años. Particularmente Cabanellas transpone a Pirandello en una pieza de Alejandro Berrutti, *Tres personajes en busca de un autor*.

David Viñas plantea al grotesco como una interiorización del Sainete. Del género chico, altamente politizado hacia 1890, se pasaría a la pincelada costumbrista sainetil, pero una serie de rasgos irán definiendo el desvío de la escena hacia el grotesco. La fórmula que Viñas plantea es la siguiente; grotesco - hombres solos, barroco - desilusión.

Profesora Adjunta Historia de las Artes Visuales III
 Profesora Titular Historia de los medios y Sistemas de Comunicación
 contemporáneos
 Becaria CONICET. Actualmente Becaria Formación Superior UNLP

Recreamos brevemente el contexto:

La inmigración puso en crisis un modelo de Argentina. El desencanto de los sectores tradicionales será uno de los grandes temas de la cultura. La disgregación de la lengua nacional es un problema frente al cosmopolitismo. Por otra parte hacia 1920 se formaliza una industria cultural. Los autores se profesionalizan y reciben temas del teatro italiano. Un público habituado se segmenta y sigue a los actores. El componente inmigratorio es fundamental, se asienta en los conflictos de la utopía y en la desilusión de hacer la América. Ello se traduce en un nuevo estilo literario que afirma la mezcla, la hibridez, el cruce desorganizado de las diferentes jergas, en contraposición a la pureza literaria de un Lugones, por ejemplo.

Se van a cristalizar roles en la escena, manifestando esta cultura de mezcla: el tano, el turco, el gallego, milonguitas, ladrones y aspirantes a cashios.

El cambio de lugar es decisivo, de un ámbito semi - público como es el patio del conventillo al sótano o la pieza de los "hombre en soledad".

La modernización crea un escenario industrial - fabril en Buenos Aires. Un porteñismo obsesivo se va configurando a partir de un registro paródico como se observa por ejemplo en la escritura de Roberto Arlt, a través del *Juguete Rabioso*. Por otra parte en las producciones icónicas la aparición de revistas picarescas como *Media Noche*, *Caricatura* y *Caricatura Universal*, hacen visible mediante el humor una nueva configuración de los roles masculino y femenino. Se modifica el estatuto de la mujer, se recrea el escenario de la bataclana, de la noche, de la desfachatez. En las artes plásticas de la época, los grabados de Facio Hébequer, particularmente, como uno de los integrantes del grupo de *Artistas del Pueblo*, tematizarán estos nuevos espacios y vínculos (*calle Corrientes*), la mirada crítica sobre el mundo burgués, la proble-

matización de la condición humana, en un tono satírico que raya lo grotesco.

Se produce un cambio en el uso del lenguaje, punto central de definición de esta modalidad: el voseo, el cocoliche, el ves-re. Estas formas representarán los matices del habla, las voces de la calle.

El principio narrativo en las piezas teatrales se verá alterado, el lenguaje mutilará las posibilidades del trabajo y del diálogo.

En esta configuración del género teatral, se pueden rastrear aproximadamente cinco Grotescos Criollos, pertenecientes a Armando Discépolo, definidos por una serie de rasgos típicos en el campo social de su puesta en escena: *Mateo*, 1923, *El Organito*, 1925, *Stefano*, 1928, *Cremona*, 1932, y *El Relojero*, 1934.

Es el mismo autor que define estas piezas como grotescos, de lo que se desprendería su reconocimiento como constante estilística, indicador de una nueva forma de hacer literatura.

II. Componentes del género

1. El lenguaje

Se plantean situaciones límites !Oh, yo no lo comprendo nunca a usted! (*Carlota en Babilonia*), enlace con el lunfardo, dificultad para articular palabras, comparaciones infantiles !Oh, benedeta sea la luche! !Mantantirulirula!...(Stefano)

La miseria se manifestará como miseria verbal. Voz y cuerpo en este nuevo grotesco, representando tal vez aquel habla de la plaza pública.

2. El espacio

Entornos cerrados, pesados, una pieza que articula o superpone distintas actividades en el correr del día. Lo íntimo se vuelve marginal.

3.Situaciones

Por ejemplo Stefano "serio parece que llorara y al sonreír, que sonríe fácilmente hasta cuando llora", disolución del núcleo familiar, desenmascaramiento.

4.Personajes

Los personajes más representativos del teatro discépoliano siempre están luchando consigo mismos. Los personajes serán atravesados por la animalidad como única posibilidad de existencia. Se retoma el cuerpo, que engorda, se dobla, el andar es pesado, torpe, se caen y bestializan. El héroe grotesco se verá torpe, asumiendo el mal y la desesperanza a pesar suyo. La regresión a un estado elemental será su posibilidad de vida.

5.Tema

Generalmente gira alrededor del inmigrante frustrado. Viñas señala que en los años 20, signados por el Irigoyenismo, lo racial se torna político, los conflictos de clase se hacen explícitos. En las relaciones sociales el grotesco muestra la pérdida de reciprocidad con los otros y la falta de objetividad de las cosas. La modalidad en que se enuncian las acciones es siempre ambivalente y distanciada. La hiperbolización en las descripciones y en los gestos, como la risa tornándose carcajada, o el llanto en torrente, ritma los distintos momentos de esas piezas, frecuentemente de un solo acto. Se imitan una serie de características sainetiles pero se transforman en clave hiperbólica a partir, sobre todo, de la constitución del personaje.

Proyecciones

Armando Discépolo proponía una definición de sus piezas teatrales lo serio y lo cómico se suceden o padecen recíprocamente, como la sombra y el cuerpo...el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático"(2) y lo

inverso. El pasaje transtextual de personajes, modismos, gestos, lexemas, instalados en el cine o la historieta mantienen un reconocimiento social, no tanto como pertenencia al género, sino más bien como inclusión en una clase más amplia, modalizando otros géneros y espacios.

En una de sus *Curiosidades Estéticas* aparecido en Portefeuille, el 8 de julio de 1855, Baudelaire reflexionaba sobre el humor lo grotesco y la esencia de la risa o lo cómico en las artes (3).

Diferenciaba una comicidad inferior o significativa, aquella comprensible y analizable, con un elemento dual, el arte y la vida moral; y la comicidad absoluta, el reino del grotesco, captado por la intuición, en tanto más próximo a la naturaleza, tiene algo de primigenio. La risa es repentina, pero solo a partir de la conciencia de una humanidad caída.

Híperbole y comparación por contraste serán las figuras estructurales por excelencia. El cuerpo humano, en su permeabilidad puede adquirir forma animal, ser bicorporal. En la medida que el grotesco ingresa en nuestras vidas por su puesta en escena, provoca una risa que a su vez se ha transformado en sus distintos destinos históricos. Un componente analizado desde la psicología parece establecer una constante, el aspecto liberador psíquico en cuanto se regula la economía libidinal. Se puede mirar al mundo con una mirada diferenciada, se lo desenmascara, degrada, burla, para luego reintegrarlo.

Algunas traslaciones que hemos observado dan cuenta de estos componentes, por ejemplo *Mustafá*, de Armando Discépolo, realizado por Enrique Breccia, adaptado por Buscaglia, apareció en la número 3 de *Fierro*, noviembre de 1984.

Sainete inmoral, tal como lo describe Pellettieri (4) de Armando Discépolo, 1921, realizado en colaboración con Rafael José De Rosas. Obra en un acto y tres cuadros. La pieza teatral marca un punto de inflexión entre el sainete y el grotesco. Se remarca la sátira social, los personajes caen en situaciones de inmoralidad. El protagonista es un turco vendedor de baratijas que vive con su familia en el conventillo. El turco compró a medias con su vecino, el italiano Gaetano, un billete de lotería y ganan, aquí empieza el problema. Si traiciona al socio puede volver a la anhelada Turquía. El desenlace grotesco: cuando finalmente busca el billete, en nombre del honor, advierte que se lo han comido los ratones.

Gaetano :(sainetil, optimista) "nel conventillo todo es armonía, todo se entiendo...Este e no paraíso, ese e no jauja. Ne que-

remo todo.

Mustafá: (turco grotesco, desilusionado) ¿Sabe que biensa toda la noche? Biensa que Jintina está lejos Durquía, muy lejos... Jintina es linda bero drabajo nu hace rigo drabajador. Jintina drabajo cansa, bone flaco a durco gamina sempre, bero no pone rigo. Contrario come mal y mata alegría”.

EL lenguaje, sus mixturas, la imposibilidad de una buena comunicación serán los elementos claves de esta pieza, junto a la tipificación y oposiciones de roles bien marcados. Alegrías, sexo, mal trabajo, nostalgia, desilusión conforman un remate absurdo. La tragedia se degrada.

Mustafá en historieta nos devuelve el contenido manifiesto, el principio narrativo, jerarquizando el relato desde los estereotipos de lectura (gringos, conventillo, sexo, hacinamiento). La estructura y los mecanismos productivos verosimiladores se respetan, acentuándose el lugar de la sexualidad promiscua.

El universo significativo es simple, el dibujo es claro en el trazo, pero en los saltos de viñeta y encuadres se percibe un cierto trastocamiento que ayudará a la asunción del grotesco.

La condición grotesca o su efecto serán más evidentes en las viñetas que corresponden a la primera y segunda página.

Observamos a través de planos detalles o sinécdoques una puesta en picaresca del sexo. Asimismo los primeros planos, o primerísimos primeros planos, cuando Gaetano fuma su pipa, cuando grita, cuando quiere matar a Mustafá. El cuerpo que se va engordando y transformando de la calma a la ira, los agujeros corporales, la concentración del dibujo en lo “bajo corporal”.

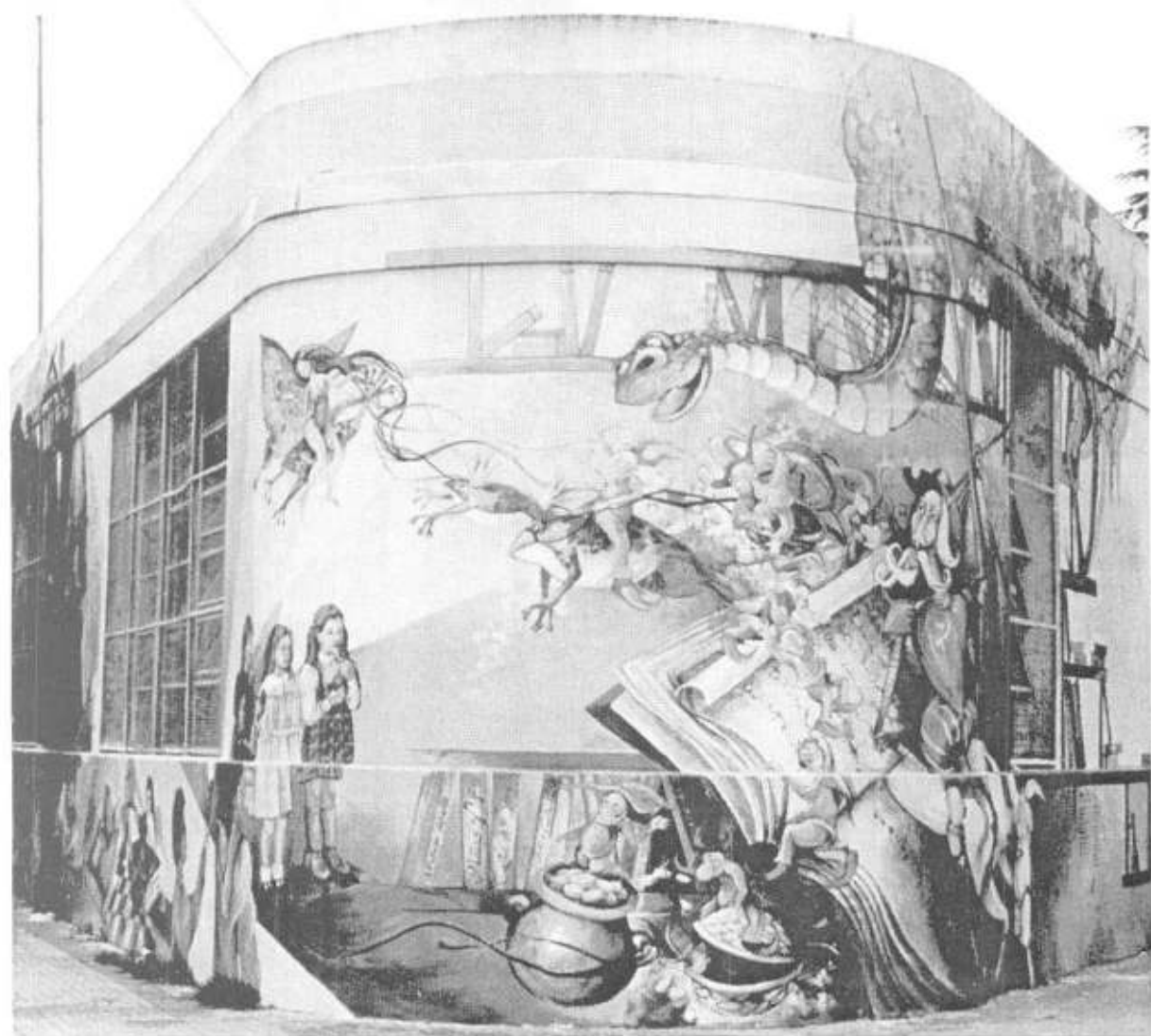
La imagen en la historieta, con dibujo simple, pero espacios abigarrados, sin descanso, ayudan a la creación de una nueva “verdad” en Mustafá, enraizando aquellos elementos que señalábamos como pasaje de lo sainetel a lo grotesco, de la pincelada costumbrista, a la

Dibujos de Enrique Breccia



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Ordaz, L., *El grotesco criollo*, Bs As, EUDEBA, tomo VII, 1965
 2. Ordaz, L., *op cit.*
 3. Piglia, R., *La Argentina en Pedazos*, compilador, Bs As., la Urraca, 1993, pag.32.
 4. Baudelaire, *op cit*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988
 5. Pelletieri, O., *Armando Discépolo, Obra Dramática, VIII*, Bs As, Galea, 1996
 6. Gombrich, E., *Arte e Ilusión*, Barcelona, G.G., 1979, cap.10, pags 294-302, *el Experimento de la caricatura.*
 7. Viñas, D., *Irigoien entre Borges y Arlt, 1910-1930*, Bs As, Contrapunto, 1989



Secretaría de Postgrado

La Secretaría de Postgrado de la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. fue creada en noviembre de 1990, iniciando sus actividades en el ciclo lectivo 1991. A partir de esa fecha se llevaron a cabo cursos, seminarios y talleres que desarrollaron distintas temáticas relativas a las especialidades del campo del arte en el nivel de Postgrado. Las actividades programadas han tenido una amplia respuesta por parte de los egresados, no sólo de Bellas Artes sino también de otras Unidades Académicas.

Para la realización de los cursos se ha contado con la presencia de Profesores de ésta y otras Facultades, como así también Catedráticos de Universidades e Instituciones extranjeras: Dr. Jean-Jacques Nattiez de la Universidad de Montreal, Dra. Margarita Schultz de la Universidad Nacional de Chile, Profesor Alfredo Goitre, Instituto Peruano de Publicidad, Arq. Tulio Fornari de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Dr. Oscar Traversa de la U.B.A., Dr. Omar Corrado, de la Universidad Nacional del Litoral, Dr. Juan A. Samaja Toro, de la U.B.A., Lic. Osvaldo Gagliardo de la FADU, U.B.A., y Arq. Claudio F. Guerri, también de la FADU, U.B.A.

Además, un alto porcentaje de los cursos dictados forman parte de las transferencias realizadas desde el área de investigación.

Asimismo se llevaron a cabo actividades de extensión, como el Ciclo "El Arte Joven en la Sociedad Actual", en el marco del cual se realizaron exposiciones, conferencias y conciertos a cargo de graduados y docentes de la Facultad. El mismo tuvo lugar en el Auditorio del Colegio de Escribanos de la Pcia. de Buenos Aires en el año 1992.

Por otra parte, se prestó asesoramiento a la Facultad de Artes de Oberá, Misiones, y a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de

Tucumán en cuestiones relativas al área de Postgrado, y se participó de la redacción del Anteproyecto para la carrera interdisciplinaria de postgrado de Magister en Gerontología, impulsada por la Universidad Nacional de La Plata.

La Secretaría de Postgrado tuvo a su cargo el desarrollo e implementación de una carrera de postgrado para la Facultad. Con el asesoramiento académico de la Prof. Rosa María Ravera se realizó un anteproyecto para la carrera de Magister en Estética y Teoría de las Artes, que fue aprobado por el Consejo Académico de la F.B.A. y por el Consejo Superior de la U.N.L.P. en el año 1995. Esta carrera es la primera y la única de su tipo en el país.

Los aspirantes al grado de Magister deben realizar y aprobar diferentes seminarios, talleres y cursos, obteniendo un (1) crédito por cada diez (10) horas de actividad. Se exige en total un mínimo de cuarenta (40) créditos. La estructura general de la carrera contempla dos áreas: una de índole teórica (A) y otra de índole práctica (B). El área A, a su vez, comprende un campo de la formación específica (A1) y otro de la formación complementaria o general (A2). En los reglamentos se explicita una distribución de los créditos mínimos a obtener en cada área. Diez de los cuarenta créditos totales se obtienen por la aprobación de tres cursos de carácter obligatorio, a saber: un curso de Metodología de la Investigación, un curso de Inglés o Francés de Especialidad, y un curso de Estética. Una vez obtenidos los créditos, el aspirante estará habilitado para presentar su tesis, la cual deberá ser defendida ante un jurado nombrado a tal efecto por la Comisión de Grado Académico y el Consejo Académico de la Facultad.

Secretaría de Extensión y Vinculación con el medio Productivo

Desde 1990, año de la creación de la Secretaría de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo de la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P., el gran desafío fue organizar el trabajo de transferencia desde una Unidad Académica que se hallaba depreciada.

Desde adentro, se sabía que la Facultad contaba con recursos humanos muy valiosos. Así fue que se organizaron anualmente más de veinte cursos, destinados a instituciones y particulares, de la ciudad y del interior de nuestra provincia, con temáticas que pertenecen a las áreas de conocimiento de la Facultad: Plástica, Diseño, Música y Comunicación Audiovisual. Se produjeron, por encargo o generación propia, material gráfico (folletería, afiches, trípticos, etc.), audiovisual y televisivo (material videográfico para apoyatura de actividades de otras Unidades Académicas y Áreas de la Universidad, Programas Televisivos para canales de cable, presentaciones de materiales inéditos, etc.), y restauraciones.

Se firmaron más de veinticinco convenios con Instituciones públicas y privadas que permitieron, no solo lograr un acercamiento con las mismas, sino también favorecer la actividad laboral de los docentes, graduados y alumnos y al mismo tiempo mejorar la imagen institucional de la Unidad Académica.

Se auspiciaron y generaron más de cincuenta eventos que van desde la producción artística hasta la realización de espectáculos, ferias, muestras, conferencias, seminarios y encuentros.

Se impulsó la presentación de aproximadamente ochenta proyectos de extensión en las distintas convocatorias efectuadas por la universidad. Cabe destacar la presencia de la facultad en la reciente convocatoria al Concurso de Proyectos de Extensión Universitaria, organizado por la Provincia de Buenos Aires y el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación: 30 de los 186 proyectos presentados por la U.N.L.P., pertenecen a docentes y graduados de Bellas Artes.

Se imprimieron catálogos, boletines y libros, escritos y diseñados en el área de producción y servicios de la facultad. También se formalizaron acuerdos con universidades de todo el país y extranjeras.

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Diag. 78 N° 680 - (1900) La Plata

Tel: (021) 21-0749 / 21-2453 - Telefax: (021)30532

Octubre de 1996

