



Experiencias y Ensayos

Jorge Rafael Acosta
Luis Orlando Casanovas
Analía Perla Dubs
Cristina Ifrán
Diego Luis Mattar
Marcelo Fabián Perini
María del Carmen Rebossio
María Isabel Rodríguez

ISFD Artes Visuales & Música



Casanovas, Luis

Experiencias y ensayos. - 1a ed. - Rosario del Tala : el autor, 2013.
78 p.; 15x21 cm.

ISBN 978-987-33-4047-5

1. Ciencias Sociales. I. Título
CDD 301



© 2013, Instituto Superior de Formación Docente
"Cesáreo Bernaldo de Quirós"
Misael J. Parodi 130; 3174 Rosario del Tala (ER)

ISBN 978-987-33-4047-5

Hecho el depósito de ley 11.723
Impreso en Argentina

Sumario

PRESENTACIÓN	5
ENSAYO SOBRE UNA OBRA COLECTIVA Jorge Rafael Acosta	9
CÁMARA, ACCIÓN, ACTUACIÓN... María del Carmen Rebossio	25
LOS ORÍGENES DE LA CRISIS ILUMINISTA Marcelo Fabián Perini	31
SOLIPSIANDO Jorge Rafael Acosta & Cristina Ifrán	51
LAS IMÁGENES VISUALES Y LAS ARTES VISUALES María Isabel Rodríguez	59
DE MULIERIBUS. DOS VISIONES DE LA MUJER EN EL HUMANISMO RENACENTISTA Luis Orlando Casanovas	63
BREVE PANORAMA ACERCA DE LA HISTORIA DEL TANGO Y EL PAPEL DE LA GUITARRA Diego Luis Mattar	69
ACTOS ESCOLARES Analía Perla Dubs	79

Presentación

La idea de “publicar” surgió rápidamente en el Instituto y se concretó muy lentamente.

No es fácil romper con una cultura académica en la que la transmisión verbal predomina sin cuestionamientos ni variantes. Por eso, creemos que el aventurarnos a publicar un volumen breve que de cuentas de lo que hacemos en nuestro entorno educativo no es una cuestión menor.

Aún no sabemos si será una revista -esto es: con apariciones periódicas- o una compilación esporádica de trabajos que, si no fuese por este medio, permanecerían guardados en el escritorio de sus autores.

Resulta raro que en una época signada por la publicación fácil y masiva en Internet haya muy pocos Institutos de Formación Docente de nuestra provincia que avancen por este camino en el que queremos iniciarnos.

Nuestra intensión es dar a conocer algunos de los temas acerca de los que han reflexionado los docentes del Instituto de Artes Visuales y Música "Cesáreo Bernaldo de Quirós" de Rosario del Tala y, también, de aquellos que han inquietado a profesores de otras instituciones formadoras entrerrianas y desean ponerlos a consideración de los lectores.

La publicación no sigue una línea temática. No podría hacerlo. Eso significaría resignar muchos de los aportes puestos a nuestro alcance y limitar la pluralidad de asuntos y miradas que circulan en nuestro ámbito.

Jorge Acosta aborda la historia natural y el sentido de una obra colectiva creada, casi espontáneamente, en un contexto crítico para nuestra institución desde una perspectiva estético-filosófica y semántica. El concepto de “educación en tobogán” que desarrolla el autor sintetiza su exposición.

María del Carmen Rebossio expresa la paradójica relación entre la intimidad de los actos de la vida privada y la creciente necesidad de divulgarlos a través de los medios de comunicación y de las redes sociales, y de cómo las acciones colectivas (como los movimientos sociales, v. gr.) carecen de entidad si no son reflejados por esos medios.

Marcelo Perini analiza algunos aspectos de la crisis de la Ilustración a partir de los postulados de la Escuela de Frankfurt. El autor sostiene que el diagnóstico frankfurtiano de esta crisis, parte de la visión que la ilustración, tiene sobre los mitos y la metafísica cristiana.

En “Solipsiando”, Cristina Ifran y Jorge Acosta aportan una mirada sobre las imágenes a través de la descripción de una producción multimedia. Apelan al concepto de “solipsismo” y lo desarrollan en una experiencia creativa de la que solamente pueden apreciarse sus impresiones.

María Isabel Rodríguez presenta un artículo en el que analiza brevemente la naturaleza cultural de la imagen visual y de su uso como lenguaje comunicacional.

“De mulieribus” es una contribución sobre la visión que Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam plasmaron sobre la mujer en sus emblemáticas obras del Humanismo renacentista.

Diego Mattar hace una semblanza de los orígenes del tango y de su relación con el instrumento que la caracterizó desde sus orígenes: la guitarra. Desde un punto de vista histórico, reseña las etapas de la música rioplatense por antonomasia en relación con el aporte estético de sus compositores, intérpretes, temáticas e instrumentos.

Finamente, Analía Dubs aporta una reflexión acerca del valor formativo de los actos escolares para la identidad nacional. Asimismo, interpela al rol de las prácticas pedagógicas en tanto dadoras de sentido a las conmemoraciones que la rutina escolar suele reducir a un formato vacío de contenido educativo.

Así, entonces, presentamos esta compilación en un volumen que titulamos: *Experiencias y Ensayos*, a modo de divulgación de una parte de nuestro trabajo.

Luis Casanovas
Rosario del Tala, septiembre de 2013

Ensayo sobre una Obra Colectiva

Jorge Rafael Acosta *

INTRODUCCIÓN

Resulta difícil hablar sobre producciones propias en particular y más aún del fenómeno de la creación en general. Julio Cortazar ha manifestado su incomprensión de dicho fenómeno, ya que notaba en muchas ocasiones cierta esterilidad cuando intentaba escribir; pero, contrariamente, argumentos de cuentos o poemas lo asistían en momentos inesperados, como cuando tomaba un café o caminaba por alguna calle. Esta posibilidad lúdica o azarosa del advenimiento de la creación lo hacía pensar en que él, era un simple amanuense de causas externas. No a otra cosa nos remite el mito griego sobre las “musas”, donde el arte nos es dado por esas alegorías. Esta idea del “objeto de representación” adviniéndose hacia artista y no viceversa, es lo que nos hace pensar en que abordar una obra de arte, va más allá de la mera explicación de la experiencia estética por parte de su autor. Recorrer ese camino hacia la obra en sentido inverso al andado por su hacedor puede servirnos para abordarla, pero con las limitaciones hacia un fenómeno que nos trasciende, y que incluso, trasciende al mismo artista.

Alejandra Pizarnik hacía el siguiente planteo:

“Si me preguntan para quien escribo, me preguntan por el destinatario de mis poemas. La pregunta garantiza,

* Profesor de la cátedra de Estética (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala).

*tácitamente, la existencia del personaje. De modo que somos tres: yo, el poema y el destinatario [...]. Cuando termino un poema, no lo he terminado, en verdad lo abandono, o, más exactamente, el poema existe apenas. A partir de ese momento el poema depende del destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos [...]*¹

Tal vez por una visión semejante desde donde se considera o respeta al observador en calidad de interpretante, como constructor de sentido, es que Marcel Duchamp no desmentía ni las opiniones más disparatadas sobre sus trabajos.

También debemos notar que uno de los posicionamientos más comunes del artista en cuanto al sentido de la propia obra, es no hacerlo evidente, como una resistencia a la explicación de sus producciones. Ese posicionarse que tal vez tenga diversos afluentes, como las relaciones de lo plástico con lo esotérico a principios de siglo, la teoría freudiana hondamente influyente en el arte, y por la cual el auto análisis (y luego la autocrítica) son prácticamente imposible, además lo dicho anteriormente sobre la valoración del observador en la construcción del sentido, nos hace pensar en dificultades a la hora de hablar sobre producciones propias.

Pero debemos reflexionar como bien lo plantea Felipe Noe, que el artista es el primer espectador y crítico durante la ejecución de su obra, por eso, para este trabajo, se intentará dar cuenta del recorrido desde las ideas, interrogantes y cuestionamientos durante el proceso de una producción plástica en particular, como del contexto que determinó su producción.

Planteada la dificultad de la autocrítica, se intentará presentar unas claves de abordaje hacia la obra desde diferentes puntos de vistas, el primero será, como ya dijimos, el contexto

¹ Noe, Luís Felipe - Zabala, Horacio: **El arte en cuestión** Adriana Hidalgo Editora, p. 100.

social que influyó directamente en la creación, segundo nuestra posicionamiento, nuestra cosmovisión sobre arte, tercero, la carga semántica y algunas otras particularidades de ésta experiencia estética durante su realización.

EDUCACIÓN EN TOBOGÁN

La idea de esta obra se fue formando en el contexto del abandono de la educación por parte del estado, y la impotencia de no poder revertir esta situación. Nuestra institución, una de las pocas escuelas de artes visuales y música de la provincia, se convirtió por esa desidia, en un reducto donde 330 alumnos (entre polimodal, cursos, trayectos artísticos profesionales y profesorado), tenían que acomodarse en siete aulas. Si el significado de la palabra “acomodarse” proviene de buscar comodidad, no fue eso lo que nos sucedió: se dictaba clases a más de un curso en una sola aula, y se usaba la preceptoría, dirección, sala de profesores, cocina y hasta el patio como espacios áulicos. Esta situación se vio agravada por la burocracia para nombrar suplentes de ordenanza, con lo cual no sólo no se disponía de aulas sino que además estaban sucias.

Un cuatro de septiembre se dio por agotada la vía formal, (se habían enviando cientos de notas y notas a los diferentes estamentos de la política), y reunidos en asamblea docentes y alumnos decidimos que no estaban dadas las condiciones para el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje. Pero además se resolvió que no era una solución cruzarnos de brazos a esperar las disposiciones y decretos que resolvieran nuestra problemática. Por eso empezamos a realizar marchas y reclamos, clases públicas y también un grupo de docentes simbolizamos esta situación en la expresión plástica que ahora nos ocupa.

Este cuadro se realizó el 16 de septiembre en el marco del Tercer Encuentro Provincial de Estudiantes de Arte

organizado por nuestra institución. La ejecución del mismo fue al aire libre ante un número considerable de espectadores.

Si bien la problemática del abandono de la educación, evidente en nuestra institución, fue el tema particular sobre el que giró la obra, siempre las especulaciones se plantearon de cara a lo universal, en el cuestionamiento de nuestros valores como sociedad, en la pérdida de la calidad educativa durante más de cuarenta años, en la visión por parte de nuestros representantes de la educación como un gasto y no como una inversión en la calidad del futuro, entre otras críticas y cuestionamientos.

PROPUESTA ESTÉTICO-FILOSÓFICA

Una de los primeros enfoques que concebimos, fue la posibilidad de hacer una propuesta estética grupal, una obra, por decirlo de alguna manera, comunitaria. La visión del arte como producto de una especial categoría de hombres, comparables a los héroes griegos (mitad humanos-mitad divinos), es una concepción relativamente nueva y occidental. ¿Por qué habríamos de aceptar el arte jerarquizando a individuos por sobre otros saberes?

Gerardo Mosquera, nos dice que la Historia del Arte ha sido el arte de la descontextualización, y nuestra concepción de arte no era la misma de griegos, medievales y africanos. Pero al no haber conceptos para designar esas diferencia incorporamos objetos de esas culturas, bajo la categoría de lo que hoy entendemos por arte. Nuestro concepto de arte como actividad autosuficiente, como lenguaje específico, desinteresado y centrado en lo estético, se empieza construir a partir del siglo XVIII². *“Cuando se habla de arte siempre se está hablando del valor, y subyacen los mitos románticos del genio y la obra*

² Mosquera, Gerardo: “El des-contexto del arte”. Revista Lápiz. Numero 89. Octubre 1992.

maestra” –nos dice el mismo autor-. Esa relación genio-obra-valor, tal vez tenga antecedentes en los talleres renacentistas, donde no sólo los artistas se dimensionaron hasta la figura de hombres universales, de genios capaces de condensar en sus mentes el saber de toda su época, sino que además en los contratos se estipulaba las partes del cuadro que pintaría el maestro, y lo que elaborarían sus discípulos. A más intervención del maestro, más elevados eran los costos de la obra, aunque debemos destacar que todavía había producción grupal³.

En algún momento no muy lejano en el tiempo, la biografía se empezó a destacar por sobre obra, la firma sobre la producción, llegando ya en Picasso a legitimar con su firma, cualquier ocurrencia dentro del campo de lo estético como obra de arte, o en el escandaloso Dalí a firmar hojas en blanco, fraguando la autoría de obras que no le pertenecían. Tal vez la ocurrencia de Marcel Duchamp al presentar su célebre mingitorio como obra de arte, y firmarlo con seudónimo, haya sido una estratagema para criticar y corroer a las instituciones-arte, y su capacidad de legitimar o invalidar cualquier producción en el campo de lo estético.⁴

³ Resulta notable los olvidos y recortes de la historia. Cuando se trabaja el renacimiento por ejemplo, poco se destaca que las obras son producciones colectivas, resaltando la figura del genio individual. En este sentido, por ejemplo, no hay registro de los cuatro o cinco pintores que ayudaron a Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, salvo por sobrenombres extraídos del propio Miguel Ángel.

⁴ Esta obra titulada “Fuente” (1917); que fue presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y firmada con el nombre de R. Mutt, soporta múltiples lecturas, de índole sexual, al ser formas femeninas y un receptáculo de fluidos masculinos, como una concepción irónico-anárquica al ser utilitaria y no manufacturada por el artista y se podría pensar que también pueda tolerar esta lectura de concepción crítica a las Instituciones-Arte por parte de su autor.

Nuestra propuesta estética de alguna manera fue una rebeldía contra esa “...valoración –que- depende de los grandes circuitos de la circulación y promoción del arte (galerías, museos, publicaciones...) y su decisivo poder para consagrar o ignorar [...]”⁵, y contra la idea singular de creación, de musas asistiendo a celebridades siempre bajo los techos de importantes **galerías**. Por eso concebimos una propuesta de arte que revalidara lo colectivo, y no sólo en la creación y conceptualización de la obra, sino también, como se verá más adelante, en su forma de ejecución.

Lo primero que hicimos fue reunirnos un docente de filosofía, con un alumno y otro docente del área artística, a discutir y generar una idea para luego transformarla en movimiento, y abrirnos críticamente a los cambios que se iban concibiendo tras ese movimiento. La única idea estable tal vez era la de la movilidad, la del cambio, la de la importancia del aporte del “otro” a la producción colectiva.

Además, se pensó lo colectivo como eje sobre el cual girara, tanto el quehacer (el fin estético) como el “cómo hacer” (forma de producción o modo de llevar a cabo la obra).

El resultado fue una propuesta escénica, donde se armó un cuadro con la intervención del público y donde se apostó a la conjunción de medios, por un lado la música, por otro la plástica, lo literario y una representación lindando en lo teatral.

LA PROPUESTA ARTÍSTICA Y SEMÁNTICA⁶

El 16 de septiembre de 2006, ante una cantidad considerable de público (ver imagen I), le dimos continuidad al movimiento de esa creación que ya no nos pertenecía, era de la

⁵ Ídem. Cita 2.

⁶ El texto que continúa se refiere al cuadro por lo que sería conveniente leerlo con la foto de la obra presente: Imagen III.

escuela, del sentido común, de los docentes, estudiantes y espectadores.

En el patio de nuestra escuela se dio lectura a un discurso que comenzaba:

“[...] Cuando el porvenir es oscuro, cuando los acontecimientos tienden a degradar nuestras condiciones de vida, cuando notamos que la existencia va descendiendo por peldaños cada vez más miserables, sólo dos cosas se pueden hacer: hundirse o resistir [...]. La educación ha recorrido esta declinación, este desamparo, este abandono [...]”⁷

Mientras se daba lectura al público sobre la situación de nuestro establecimiento en particular, y nuestra visión del deterioro de la educación en general, colocamos un gran bastidor de más de un metro veinte de ancho por dos metros de alto, frente al mástil de la bandera. Con azul y tierra rojizo se había totalizado el bastidor, pero el azul estaba abajo y el tierra en la parte superior invirtiendo la relación cielo-tierra, celestial-terrenal. Se me viene a la mente la aserción de Ricardo Maldonado, un poeta entrerriano: *“el mundo va a cambiar cuando el hombre se de cuenta de él está sobre la tierra y no la tierra debajo de él”*; tal inversión de colores tuvo ese sentido, volver a poner a la naturaleza en lo más alto, en el lugar que nunca debió perder, restituyéndole simbólicamente su orden sagrado, ubicarla en el lugar que le adjudicaban y adjudican aún otras culturas, donde la naturaleza es venerada y respetada como madre, contrariamente al lugar que ocupa en nuestra cultura occidental: como objeto de explotación.

“[...] Usamos un soporte, que como nosotros está destinado a soportar la situación en que nos vimos involucrados, y

⁷ Los textos a los que se dio lectura y que aparecerán a bastardilla a continuación fueron realizados por nosotros mismos también de manera grupal.

como nosotros, se anima al grito [...]. En este gran bastidor aparece lo mundano y lo universal, lo trascendente y lo terrenal, lo infinito y lo pequeño, lo divino y lo humano, el cielo que nos cobija y nos llama a mirarlo y la tierra donde se encuentran los hombres; un soporte donde se funden los sueños y la realidad, este soporte es nuestra humilde escuela, pero también son todas las escuelas, el tiempo, el devenir [...]. El suelo donde el cielo, ahí, marcando otro horizonte, otra mirada, el rescate de lo que pisamos, la pachamama que se nos brinda, el detalle, lo concreto, entre tanto ser celestial que aletea espantando sombras, y toda la Incompetencia que nos gobierna en contra de lo natural, hacia el desastre[...]”.

También en dicho fondo aparece una gran telaraña ocupando todo el espacio del soporte, y con la cual hemos querido indicar al sistema, ese entramado de intereses y valores de los cuales nadie es ajeno, esa organización urdida por el hombre estructurando al mundo. La relación telaraña-sistema, tiene su origen por ser un tejido invisible que nos convierte en presas y del cual es difícil escapar, una red centrípeta desde donde un poder central captura su alimento y sostiene su medio de vida.

Durante la lectura del discurso se convocó a los docentes de la institución y a los artistas presentes para que dejaran sus huellas en tres guardapolvos (ver imagen II). La pisada es símbolo de tránsito, de camino; y el camino en poesía se asocia al concepto de destino, como por ejemplo en el poema “*Cantares*”, de Machado, luego musicalizado por Serrat (...*caminante no hay camino, se hace camino al andar...*), o en textos bíblicos (“*yo soy el camino, la luz y la vida*”); pero también es común esa asociación en ilustraciones y obras de arte⁸.

⁸ Existen tres cuadros de Antonio Berni realizados en 1975 donde denuncia con caminos y señales de tránsito el destino trágico al que se dirigía el país:

El guardapolvo puede indicar la escolaridad. El color blanco siempre ha sido asociado con la espiritualidad, la santidad, la pureza, con el día y la luz. El guardapolvo podría simbolizar por si solo lo sagrado de la educación, la búsqueda de la claridad y la pureza que debe ser inherente a la infancia. A este orden de cosas también se debió el número de guardapolvos, el tres, que es considerado un número relacionado con lo sagrado.

El binomio guardapolvo-pisada puede soportar dos lecturas, el tránsito de dichos docentes por la educación y la pérdida de ese carácter de pureza, el pisoteo, la degradación y el desprestigio de las instituciones escolares dentro del sistema a través de los años, por las sucesivas políticas que entienden a la educación como gasto y no como inversión en la calidad del futuro.

Mientras se adherían los guardapolvos al lienzo, se repartieron hojas donde se le pidió a alumnos y docentes que escribieran sus deseos para nuestra institución, con respecto a sus vidas y a la humanidad toda. Se pensó en el deseo como en punto de contacto entre el determinismo y la determinación, no sólo como anhelo de cambio sino además como motor de nuestros actos, como direccionalidad de nuestro “hacer”.

Las hojas que se repartieron para que el público manifestara sus deseos (partituras, dibujos, fotocopias de fotos de obras) representaban las actividades que se desarrollan dentro de la institución, y además se tuvo en cuenta los colores con los cuales la gente escribiría (rojo, azul, verde y amarillo); que son los matices de la bandera de nuestra escuela.

“[...] Dice una frase oriental: ‘Tú eres el profundo deseo que te impulsa, tal como son tus deseos son tus actos, tal como son tus actos, es tu destino’. Así planteado, el destino no existe, o lo creamos día a día con lo que deseamos, con

“Camino Bajo los Faros”, “Camino bajo el cielo gris” y “Camino hacia la playa”

nuestras acciones en pos de esos deseos [...]. Bajo ésta concepción del devenir hemos ideado en esta expresión plástica, escribir nuestros deseos, para, de alguna manera, manipular el futuro [...]”.

Con los papeles donde el público expresó sus deseos se pidió que se hicieran barcos, del los cuales cuatro colocamos en el cuadro y los demás se quemaron en ese mismo lugar donde se realizaba la obra.

“[...] Hemos reciclado hojas sobre las cuales expresarnos. Una partitura simbolizando la música, algún dibujo como símbolo de la plástica, y algunas hojas de diarios, representando la sociedad. Entregaremos hojas de estos papeles para que escriban sus sueños [...]. que convertidos en barcos navegarán tratando escapar de las redes del sistema y el resto serán quemados en un acto de sublimación hacia el infinito, donde trascenderán hechos humo y, tal vez, en algún cielo, se hagan eco de nuestros reclamos[...]”.

Hago un paréntesis para hacer una aclaración. En los pueblos del interior; confeccionar barcos para arrojarlos luego a la cuneta los días de lluvia, es un juego tan común como la “bolita” o la “escondida”. Por esto usamos barcos, porque remiten a la infancia, pero además por esa condición de ser objetos de nuestros juegos destinados a navegar, y si bien son determinados por la corriente, también es cierto que en su derrotero, estas embarcaciones, muchas veces trascendían los límites de nuestra calle, se trasladaban más allá de lo que podíamos llegar a ver. En ese sentido se pensó en la relación deseo-barco-destino. El deseo como motor de nuestros actos, fluctuante entre el hado y cambio, navegando hacia providencias que muchas veces están más allá de nuestro entendimiento y nuestra observación.

Mientras se leía y se adherían al bastidor guardapolvos y barcos, Alejandro Ramos y sus alumnos del taller de improvisación musical (dictado en el mismo encuentro)

ejecutaban una música acorde a cada escena. Además una cuerda de tambores hizo percusión mientras se incendiaban los barcos.

“[...] Deseos navegando a la deriva de la corriente burocrática; pero lo importante es mirar mas allá, hacia el infinito donde las ideas trascienden, para poder elevarse, para dejar este estado reptilíneo y servil [...]. deseos –que- quedarán hechos barcos navegando en nuestra obra, y aunque no obtengamos respuestas, sirvan al menos para dirigir nuestros pasos, y sean nuestros sueños y anhelos la razón de nuestros caminos [...].”

CONCLUSIÓN

Faltaría pensar si nuestra propuesta estética puede considerarse una obra dentro del campo del arte, o sólo una mezcla de expresión, ilustración y escenificación, de un sentimiento colectivo. Cuesta defender la legitimidad de un trabajo sin acusar parcialidad, afectación y subjetividad.

Se trae a colación el texto “*¿Que es una obra de arte?*” de Jacques Aumont. En este capítulo del libro “*La imagen*”, el autor argumenta sobre la dificultad a la hora de definir o delimitar lo que es el **arte**. Para el academicismo del S. XIX - sintetizando la exposición de Aumont-, el arte estaba en relación con lo espiritual, la belleza, la armonía, el equilibrio; y el artista era un virtuoso que ponía su talento, al servicio de las formas ideales, de lo trascendente, lo sublime, y, por lo tanto, debía evitar la relación directa con la realidad y con lo utilitario.

Bajo esta mirada decimonónica nuestra obra no podría haber sido considerada una manifestación artística, pero tampoco el expresionismo, el muralismo mexicano, una rueda de bicicleta o un mingitorio, o incluso, en esa misma época, las escenas de género, el arte grotesco, el tenebrismo, etc. Aumont reconoce el carácter arbitrario de ésta y otras concepciones y definiciones del arte, para hacer luego síntesis de rasgos comunes de todas, afirmando que en todas las culturas y épocas, el arte distingue una objeto de cualquier otro objeto, le confiere un valor especial, una naturaleza fuera de lo común, por lo cual es capaz de superar su condición de obra humana y aproximarse a lo trascendente. Esta condición distintiva es lo que Walter Benjamín, en un ensayo publicado en 1935 llamó “aura”.

Por otro lado Aumont dice que una obra es considerada artística cuando es legitimada por alguna institución del arte como por ejemplo las galerías, los museos o las publicaciones.

Nuestro trabajo, si bien nace en el seno de una escuela de arte, recorrió otros caminos: acompañó a las marchas y reclamos, estuvo presente en una reunión de delegados de A.G.M.E.R. de toda la provincia a fines del año pasado y fue gestionado por dicho gremio para trasladarlo a la capital de la provincia, en el marco de la celebración del aniversario de su fundación. Además la obra formó parte de otra producción mayor, de una muestra interdisciplinaria con carácter de instalación denominada “Alienando por un Sueño” que trataba también el abandono de la educación.

Nuestra propuesta buscó circuitos alternativos de circulación, pero además nos plantamos sobre la coherencia a la hora de su exhibición, ya que el origen contestatario y colectivo de la obra demandaba lugares públicos y relacionados con el contexto que le dio origen. Esa alternativa de circulación puede pensarse además como un cuestionamiento a las instituciones del arte y su capacidad para legitimar u olvidar, y en cuyo ámbito, la mayoría de los destinatarios de nuestra obra en particular, no la habrían presenciado. De alguna manera la historia del arte puede entenderse o mirarse desde esta óptica. Muchos artistas han ideado sus producciones enfrentando con sus propuestas a las instituciones de legitimación establecidas. Por ejemplo, el Impresionismo nace cuestionando a la “academia”; años más tarde Vincent Van Gogh, en la misma época en que pintaba “Comedores de papas” (1885, Museo Vincent Van Gogh, Amsterdam, Holanda), le escribía su hermano Théo que por demasiado tiempo el arte había estado al servicio de la burguesía, y ponía su pinceles al servicio del campesino, de los humildes, de lo pequeño, del detalle. También el muralismo mexicano buscó circuitos alternativos de circulación, usando los muros de las ciudades por considerar

al arte al servicio del pueblo. Otro ejemplo, es el de Antonio Berni exponiendo en las puertas de las fábricas.

El binomio arte-institución que lo legitima, es, al menos, debatible por varias razones: a veces las instituciones ignoran arte legítimo, otras veces las instituciones legitiman arte ignorable, hay circuitos alternativos de circulación, hay obras ignoradas durante algún tiempo, que no se pueden considerar más acabadas artísticamente hablando, en el momento en que son reconocidas por alguna institución-arte (o en otras palabras, no puede pensarse que el carácter aurático nace en el instante en que un galerista lo reconoce en un artista y su obra).

Con la misma lógica que Benjamín se plantea a la reproductividad técnica atentando contra el aura de la obra de arte, se puede pensar al arte que se apoya en lo colectivo. Si el carácter aurático es lo que distingue a la obra, lo que la hace única y diferente de cualquier objeto común, la reproductividad la iguala, la hace común y abundante. Una obra que nace de lo social y se encamina hacia lo social no puede ser distinguida, parte de lo común y se dirige a la comunidad, es común. Pero podría pensarse que ese esa carácter común es lo que la distingue, le confiere valor (escribo esto, pensando más en la obra de Berni o Van Gogh, que en nuestro trabajo).

No siendo nosotros los indicados para afirmar si nuestra producción tenía ese carácter aurático al que se refería Benjamín, podemos sí, decir que durante la ejecución misma -cuesta ponerlo en palabras-, nos hemos sentido presas de instancias trascendentes, esas vivencias donde el tiempo y el espacio pierden sus condición de rigidez, donde el alma queda en vilo, como si el quehacer de este trabajo en particular tejiera redes paralelas de realidad. En este sentido sentimos la obra y su advenimiento, como se ha planteado en la introducción, como si se invirtiera la relación sujeto-objeto por objeto-sujeto,

causando un placer difícil de explicar, como un escalón de sublimidad, como una ascensión hacia mundos sutiles.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques : **¿Qué es una obra de arte?** Cap. III “*La Imagen*”.
- Mosquera, Gerardo: “*El des-contexto del arte*”. **Revista Lápiz**. 89. Octubre 1992.
- Noe, Luís Felipe - Zabala, Horacio. **El arte en cuestión**. Adriana Hidalgo Editora.
- Ramírez, Juan Antonio: **Duchamp. El amor y la muerte, incluso**. Ediciones Ciruela. Madrid, 1993.
- Berni, Antonio: **Obras Gráficas**. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Morgan Internacional Ltda. 2000.



Cámara, Acción, Actuación...

María del Carmen Rebossio *

“La transformación de la democracia que están construyendo los argentinos requiere de la creatividad de los medios y de la persistencia de los movimientos sociales”.¹

El lenguaje audiovisual de los distintos medios de comunicación masiva no cumplen solamente una función descriptiva o informativa de la realidad existente, sino que son capaces de crear realidades a partir de los modos y las formas que emplea para articularlos. Desde allí, estamos inmersos en realidades de sujetos que desconocemos, de problemas o logros de otros con los cuales muchas veces nos identificamos o nos diferenciamos y que están en lugares en los que tal vez nunca estemos.

La angustia de los seres humanos en la actualidad por una existencia cubierta de necesidades y problemas que no son escuchados o que, si lo son, son ignorados los ha llevado a tener una alianza indispensable con los medios para denunciar lo que les pasa. Su existencia misma necesita ser recordada a las instituciones y representantes políticos a partir de la prensa y con la esperanza de que sus reclamos en algún momento

* Profesora Titular de Historia de la Educación Argentina (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala). Profesora titular de Sistema Educativo y de Institución Escolar (ISFD “Dr. Julio Ossola”, Rosario del Tala).

¹ [Http://www.clarín.com/suplementos/cultura/2007/03/24/ u01386409.htm](http://www.clarín.com/suplementos/cultura/2007/03/24/ u01386409.htm).

tengan una respuesta. En una nota de Clarín², el redactor sostiene que no hay protesta si no hay cámara y expresa: “Hace tiempo que los movimientos de protesta y resistencia han aprendido que necesitan formar parte de la agenda de la prensa para existir y que sus reclamos tengan algún destino”³. Sin embargo, nuestros gobernantes han desarrollado el modo de afrontarlos: ésta, tiene que ver con que la larga lista de problemas que la prensa denuncia día a día resulta de interés recién cuando se acercan los tiempos electorales.

La cuestión de fondo parece ser cómo hacemos, qué estrategias elaboramos, a quién damos participación, etc., para que el otro o los otros que ejercen el poder tengan en cuenta a los ciudadanos. La mayoría de los reclamos apuntan a hacer un mundo más humano, constituyen estrategias que buscan que tengamos en cuenta a nuestros semejantes para que reconozcamos su existencia y los derechos que demandan.

El grado de involucramiento de los distintos grupos sociales, vecinos, etc., con los medios masivos de comunicación ha llevado a pensar en la existencia de una coproducción en la organización y denuncia de necesidades imperiosas, de problemas que afectan desde hace tiempo o recientemente a la población. Este vínculo que se ha construido ha creado su propio género en el que cada uno de sus interlocutores se ajusta a determinadas restricciones y regularidades. Hay preguntas precisas y respuestas ajustadas a las convenciones, hay una fórmula que hace que el oyente, el espectador se sienta afectado, involucrado y emita algún tipo de parecer. “La protesta supone formas y comportamientos consensuados, reconocibles incluso por quienes jamás

² Ídem, *Ibídem*.

³ Ídem, *Ibídem*.

participaron de una, pero entienden que deben responder “queremos justicia”.⁴

El término protesta se refiere a un colectivo identitario que explica de una manera socialmente previsible su disconformidad respecto de una situación dada y exigen que otro actor social (el Estado, la Justicia, la Empresa) la modifique. La protesta mediática es una construcción cruzada por múltiples negociaciones en donde el sentido producido no será jamás idéntico al sentido recibido. Y, éste, tal vez, constituye el mayor peligro que corre la protesta, que su porqué desaparezca y pase aun segundo plano. Que ella pierda su sentido de origen y sólo sea reconocida por el comentario de sus efectos.

Vivimos en una sociedad regida por el principio: “no me interesa lo que, a mí, no me afecta”. Nosotros, los otros, ellos, pasamos y estamos cerca de seres humanos que viven innumerables situaciones que denigran su dignidad y los cortes de ruta para los piqueteros, los disfraces para los vecinos, etc. han asumido la realidad de todos días. Los piqueteros, los ambientalistas de Gualeguaychú, han construido una identidad colectiva cuyas acciones van a dejar una marca en la historia pero el destino de sus reclamos tal vez nunca tengan una solución. Tal vez, pasen a ser una serie de acontecimientos que se desarrollaron en un tiempo y en un espacio en el que los que se agrupaban a su alrededor lo encontraban como la única forma de decir aquí estamos, “nosotros existimos”.

El mundo del espectáculo en el que se mezclan distintas denuncias generan una situación contradictoria en donde los problemas de salud, de vivienda, de trabajo, de la existencia misma de la persona aparecen acompañada de música, luces, publicidad, comentarios superfluos, premios en dinero y casas, que la envuelven de una superficialidad tal que resulta difícil

⁴ [Http://www.clarín.com/suplement0s/cultura/2007703/24/u-01386412.htm](http://www.clarín.com/suplement0s/cultura/2007703/24/u-01386412.htm)

de creer. Nuestros ojos asisten a espectáculos televisivos en donde la vida y el dolor del ser humano se vuelven algo efímero.

En esta relación que se teje entre los grupos sociales y los medios la protesta corre distintos riesgos: que sus reclamos sean vencidos por el tiempo, que se vuelvan invisibles ante los mismos medios y es así como se presenta “el piquete como una noticia del área del tránsito”, que sus reclamos queden absorbidos por las reglas del espectáculo (sobre todo el televisivo), que sus reivindicaciones pasen a formar parte de la rutina, etc. Las luchas se banalizan, los objetivos de su lucha se transforman en superficiales y no son tomados por los espectadores como serios. En muchas oportunidades se presenta la contradicción de que para algunos grupos sociales sus reivindicaciones quedan sometidas a la “manipulación de los medios”. Pero para otros constituye un aliado ineludible, ya que en muchas oportunidades se constituye en el único camino posible entre los ciudadanos y los que detentan el poder.

Jean Baudrillard, en “*Video, culto al cuerpo y ‘Look’*”, sostiene que el hombre en la cultura moderna no se aboca a buscar su identidad en un pasado, en una memoria representada por fotos, legados familiares, etc., ni tampoco en un proyecto, en un porvenir. Está volcado a vivir el instante, el presente, y esto lo ha llevado a buscarse una especie de identidad publicitaria en la que puede verse en el mismo instante. Así, lo que se busca hoy no es un estado de bienestar equilibrado y duradero sino la forma que presenta la apariencia de estar bien.

El ser humano ha pasado de una situación en donde su existencia era valiosa para los otros a una situación en donde el otro ni siquiera reconoce su existencia. Dice el sociólogo francés: “, [...] como ya no es posible encontrar gracia en la mirada del otro (nadie nos mira ¡se acabó la seducción!, cada uno se ve obligado aparecer por sí, sin preocuparse de ser, y ni

siquiera exactamente de ser mirado”⁵. El individualismo y el aislamiento expresado en lo local y lo extranjero, los de adentro y los de afuera, los de la villa y los de los country, los empresarios y los piqueteros, los del interior y los de la capital, los de izquierda y los de derecha, etc., ha devenido en una sociedad en donde reina la negación de la particular existencia de cada uno.

Cada uno se ha transformado en el empresario de su propia apariencia, de su propio artificio. Cada uno ha pasado a representar el “look actuación” y así se construye un look publicitario, un look político de izquierda, un look piquero, un look ambientalista, un look barra brava, etc., y en donde las cuestiones que han dado origen y un sentido a su constitución quedan sin resolver, quedan sin un destino. Hacemos una protesta, una manifestación en Plaza de Mayo, un corte de ruta, una denuncia televisiva, etc., y los medios masivos de comunicación, nuestros aliados necesarios, la producen y listo. El acontecimiento que pone a prueba nuestra existencia se dio y pasó ¿Y qué logro? La permanente reiteración en el tiempo de estos acontecimientos los torna superfluos e inútiles a la mirada de los otros. Pero, para los grupos sociales, los vecinos, los indígenas, etc., son la prueba de su propia vida.

El otro ha generado tanta inseguridad sobre nuestra propia existencia que estamos sometidos a un proceso de permanente creación de acontecimientos que den cuenta de nuestra existencia. Estamos envueltos en la “actuación” de nuestra propia existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean: “*Video, Culto al Cuerpo y ‘Look’*”. En: **Revista Fahrenheit 450**, N° 2, Buenos Aires, 1988.

⁵ Baudrillard, Jean: “*Video, Culto al Cuerpo y ‘Look’*”. En: **Revista Fahrenheit 450**, N°. 2, Buenos Aires, 1988.

FUENTES

- [Http:www.clarín.com/suplementos/cultura/2007/03/24/u01386409.htm](http://www.clarín.com/suplementos/cultura/2007/03/24/u01386409.htm)
- [Http:www.clarín.com/suplementos/cultura/2007/03/24/u01386412.htm](http://www.clarín.com/suplementos/cultura/2007/03/24/u01386412.htm)

Los Orígenes de la Crisis Iluminista **(UNA MIRADA DESDE LA ESCUELA DE FRANKFURT)**

Marcelo Fabián Perini ^{1*}

Desde el comienzo de la historia humana el hombre ha sido el ser del reino animal más débil y abandonado a las garras de la naturaleza. El hombre se ha servido de esta debilidad física como su aliada, por lo cual desarrolló destrezas y aumentó sus capacidades para poder sobrellevar su existencia frente al medio amenazante y hostil.

A partir de aquí ha puesto en movimiento un proceso destinado a la lucha por la propia existencia; de la cual no puede escapar mientras sea un ser con necesidades para su subsistencia.

Aunque a veces no sea tan fácil de distinguir, la lucha por la subsistencia, siempre está presente tomando distintas formas, en la cual hallamos una constante: la razón.

La razón tiene el papel más importante: el de relacionar al hombre con el mundo por medio de la reflexión. Reflexión que no deja de dirigir su mirada a los fines de la existencia, en la búsqueda de un marco de referencia para el desenvolvimiento del hombre en el mundo.

Por decirlo con Habermas: la reproducción material del mundo se enmarcaba en una reproducción simbólica que podía

* Profesor de la cátedra de Filosofía (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala).

¹ Friedman, G.: **La Filosofía Política de la Escuela de Frankfurt**. México, FCE, 1986, p. 115.

ser cambiada o cuestionada, pero que hacía de plataforma teórica, para justificar la acción del hombre sobre el mundo.

Esta reproducción simbólica, como rectora de la praxis es la que esta en peligro por haber perdido su rumbo, y no solo es una crisis cuantitativa, sino que también es cualitativa.

El diagnóstico frankfurtiano de esta crisis, parte de la visión que la ilustración, tiene sobre los mitos y la metafísica cristiana; en los cuales:

“...el mundo encubierto estaba embozado por la irracionalidad y en consecuencia por el mito...”²

La desmitificación debía ser llevada a cabo para la debelación de la naturaleza y la comprensión del orden residente en ella y de sus fundamentos; esta tarea es llevada a cabo por la razón.

El mito es visto por la ilustración como una construcción del sujeto, un orden proyectado por él, que en la naturaleza ve un reflejo de sus miedos a los cuales les atribuía un origen y un poder sobrenatural. En la mitología abundan los ejemplos sobre dioses con semejanzas humanas a los que se les atribuye (además de poderes sobrenaturales) características humanas, tales como: odio, amor, celos, venganza, etc. Nietzsche al referirse a los “de detrás del mundo” dice:

“Proyecte así, mis ideales, mas allá del hombre, como hacen todos de los de detrás del mundo. ¿Los proyecte en verdad, más allá del hombre?”

¡Ah hermanos míos! Aquel dios forjado por mi no pasaba de ser obra humana y delirio humano, al igual que los dioses todos. Hombre era, un simple fragmento miserable de hombre y de yo, salido de mi propia invención. De mi propia

² Friedman, G.: **Corrientes Actuales de la Filosofía**. Madrid, Tecnos. 1997. p. 115.

ceniza nació el fantasma, y realmente no procedía de mas allá"³

El análisis de la crisis de la ilustración es buscada mas atrás en el tiempo; para ser más exacto, Adorno y Horkheimer lo encuentran en el mito de Odiseo; en el cual *Homero* ya introduce el elemento iluminista que ordena y destruye al mito.

A pesar de que la obra esta protagonizada por acontecimientos míticos, existe ya la separación entre "epos" y "mito":

*" La poesía homérica: confiere universalidad a la lengua...disuelve el orden jerárquico de la sociedad mediante la forma esotérica de la representación..."*⁴

En la obra homérica hay una afirmación por parte del individuo frente a las potencias míticas que se ciernen sobre Odiseo. Esta afirmación de si mismo anuncia al adviniente orden burgués y al individuo como protagonista.

El "epos" a pesar de ser lo mas distante de la novela comienza a mostrar rasgos similares a ella. A partir de acá la "*razón ordenadora*" organiza y en consecuencia destruye el mito.

Nietzsche ve en el iluminismo la contradicción "*que lo liga al dominio*" además de la autoafirmación del hombre. La idea de dominio es ya "*la fuerza nihilista y hostil a la vida*" que se transforma en ideología y se manifiesta en la praxis.

*"La pretendida genuinidad, el principio arcaico de la sangre y el sacrificio, tiene ya algo de mala fe y de la astucia de dominio"*⁵

³ Nietzsche, F.: **Así Hablo Zaratustra**. Buenos Aires. Buro Editores. 2.001. p. 28.

⁴ Horkheimer, M y Adorno, T.: **Dialéctica del Iluminismo**. Sudamericana. Buenos Aires. 1988. p. 60.

La unidad iluminista del "yo" es el resultado antitético de la vivencia de lo múltiple; el héroe se enfrenta a las múltiples fuerzas de la naturaleza de las que sale victorioso mediante la progresiva negación de las fuerzas a las que se enfrentó, la unidad se convierte en la negación de lo múltiple. El Si resultante de la obra homérica es el individuo que logra el control de sus fuerzas internas y la unificación de éstas

La identidad del "si" es extraída de ese enfrentamiento del individuo (Odiseo) con las fuerzas míticas a las que ofrece un intercambio que ya no es igual que el de los antiguos ritos (a pesar de que tienen en común la búsqueda de fines) en los cuales el fin era conseguido por la *"mimesis"* y no por la omnipotencia del pensamiento residente en la astucia de Odiseo para extraer su "si" de lo distinto y amenazante de las fuerzas míticas

En el intercambio no hay una equivalencia entre ambas partes es decir que no hay una "sustutibilidad específica" sino que el intercambio como medio para engañar a las fuerzas míticas y extraer de ellas su "si": que es la astucia.

*"Mediante hecatombes de grandeza determinada se puede contar con el favor de determinadas divinidades. Si el intercambio es la secularización del sacrificio, el sacrificio mismo aparece ya como modelo mágico del intercambio racional, un expediente de los hombres para dominar a los dioses, que son arruinados justamente por el sistema de los honores que se les rinden."*⁶

El cálculo y la astucia son los medios puestos en práctica para lograr la autoconciencia en el sacrificio, donde es producido el engaño, que constituye la racionalización del

⁵ Idem. p. 62.

⁶ Horkheimer, M y Adorno, T.: Op. cit. p. 67 (cfr. con Nietzsche: Op.cit. Cap. "Las tres transformaciones").

mito. Este engaño tiene como precio el carácter ilusorio de la reconciliación con la naturaleza, que la constitución del si quería lograr.

El astuto Odiseo transforma el culto a las divinidades en intercambio, en engaño que afirma su autoconciencia:

“Todos los sacrificios de los hombres ejecutados según un plan, engañan al dios al que son destinados: lo subordinan a la primado de los fines humanos, disuelven su poder...”
“Odiseo no hace más que convertir en autoconciencia el momento del engaño en el sacrificio. Que es quizás la razón más íntima del carácter ilusorio del mito”⁷

Astucia, engaño, mentira, sacrificio del "si" mortal, en aras del si eterno, mascarada destinada al engaño y al sufrimiento del si que es sometido a un orden superior pero, que para decirlo con Nietzsche *"es piedra lanzada al aire que vuelve a caer"*.

La víctima es divinizada para aspirar a la *"sustancia divina"* la que, al igual que el sacrificado, es pura ilusión y dolor mutuo, dolor que no los liga uno al otro, sino que es violencia, violencia realizada en el sacrificio:

“La venerable fe en el sacrificio es ya con toda probabilidad un esquema mecánico, según el cual los sometidos vuelven a hacerse a sí mismos el daño que le ha sido infligido al fin de poder soportarlo”⁸

El carácter irracional del sacrificio reside en su falsedad; punto de partida para el desenmascaramiento del mito, a pesar de ello, su vigencia se debe paradójicamente a su racionalidad.

⁷ Horkheimer, M y Adorno, T.: Op. cit. p. 68.

⁸ Ídem. pp. 68-69.

La necesidad de autoconservación sigue constituyendo el reclamo de sacrificio de lo viviente, sigue estando ligado al mito: es su racionalización la imposición de la conciencia del individuo a la naturaleza.

El “si” es autosacrificado a causa de la negación de la naturaleza que conlleva la negación de la vida y sus fines; que **son sustituidos** por los medios.

El “si” emergente del dominio significa la negación de toda subjetividad viviente a favor de la autoconservación.

El individuo adviniente es el sistema técnico del cual se vale el capitalismo totalitario pero que no satisface la necesidad por la cual surgió, que es lo viviente.⁹

La subjetividad que es transformada en sacrificio, debido al elemento actuante que es la astucia.

El poder del iluminismo reside en la conciencia del poder natural, la inferioridad de la fuerza del individuo tiene como necesidad la negación del deseo que es reemplazada por el pensamiento que debe disponer en forma racional de la naturaleza desanimada.

Esta estrategia del iluminismo burgués dependerá de la adaptación del individuo al sacrificio.

A pesar de que el hombre se refugia y encuentra protección en el mito, este sigue siendo lo otro pero por medio de la técnica es dominada la naturaleza antes mítica.

El segundo problema es que el individuo frente a los demás también sigue siendo otro, por cierto la técnica supera y reduce al hombre a la identidad emergente que es la técnica misma que todo domina.

La astucia de Odiseo se vale de la distancia existente entre la palabra y el objeto designado con el fin de transformar a la palabra. De esta manera la astucia disuelve el

⁹ Cfr. con Hernández Pacheco: **Corrientes Actuales de la Filosofía**. Madrid, Tecnos. 1997. p. 101 y Horkheimer, M y Adorno, T.: Op. cit. p.73.

poder de las fuerzas míticas, que residía en la correspondencia inmediata entre la palabra oracular y el destino.

La astucia de la autoconservación constituye un engaño: al cumplir el contrato y sin embargo, lo hace en provecho propio, este engaño es la base para la economía burguesa; en la que la contraparte es engañada¹⁰.

“Esta irracionalidad de la ratio se ha depositado en la astucia, en el adecuarse de la razón burguesa a toda irracionalidad que se le oponga como fuerza aun superior”¹¹

La astucia, con la cual se ha derrotado a las fuerzas superiores **debe** mantenerse vigente a través del discurso, el astuto se vale del discurso como forma de mantener la distancia y el poder sobre las fuerzas **debido** a que la garantía de el poder del pensamiento sobre la naturaleza es esa distancia, ya que no hay una total identidad entre ellos y el individuo iluminado teme que la fuerza vuelva predominar.

La poesía épica se sustrae al mito y cambia la palabra por la imagen pero para que este cambio suceda es necesario el sacrificio realizado por las victimas que la subjetividad del narrador transforma en imágenes alejadas en el tiempo y menos dolorosas:

“Todas las imágenes terminan por revelarle, como sombras en el mundo de los muertos, su verdadero ser: la apariencia. Odiseo se libera de ellas después de haberlas reconocido como muertos y de alejarlas, con el gesto imperioso de la autoconservación, del sacrificio, que concede solo a aquellas que le procuran un saber útil para su vida, donde

¹⁰ Es el mercader que transpone los límites comerciales y emprende un largo viaje por regiones distantes del cual obtiene un gran beneficio económico.

¹¹ Horkheimer, M y Adorno, T.: Op. cit p. 80

la potencia del mito se afirma más solo como imaginación, transferida al espíritu”¹²

El discurso mostrara los hechos mas atroces de las aventuras corridas por el narrador (el héroe) a la distancia, como si hubiera pasado mucho tiempo y quitándoles el carácter trágico, enfriando los hechos hasta que parezcan anécdotas jocosas; el discurso se opone al canto mítico y como dicen Adorno y Horkheimer *“solo como novela el epos se convierte en fábula”*.

El hombre desarrolló capacidades y estrategias (como ya hemos dicho) destinadas a su subsistencia y el Iluminismo es mas clara muestra de ello. Por medio de la razón el iluminismo escapa a la naturaleza y al mito, para proporcionar al hombre una unificación del mundo y las cosas por medio de los conceptos, que se encuentran en esa buscada unidad, en el esquema que se transforma en un medio al que tiende la razón: el orden científico.

El orden científico por medio de la abstracción constituye las leyes lógicas que constituye las leyes lógicas que definen y relacionan los elementos del sistema; el cual fija que todo lo que no tienda y se adecue al mismo es irracional.

La razón (siguiendo la idea de Kant es la que “deduce lo particular de lo universal”. El intelecto se vuelve un esquema que da coherencia y homogeneidad desde la percepción hasta la formación de los conceptos.

“El intelecto imprime a la cosa, como cualidad objetiva a un antes de que esta entre en el yo, esa inteligibilidad que el juicio subjetivo reencontrará en ella. Sin este esquematismo, sin el carácter ya intelectual de la percepción, ninguna impresión se adecuaría al concepto...”¹³

¹² Idem. p. 97.

¹³ Horkheimer, M y Adorno, T.: Op. cit. p.103 (cfr. Con Nietzsche: **El Ocaso de los Ídolos** p. 22 y siguientes.”*Los filósofos, matan, y secan; esos*

El pensamiento y la ciencia tienden a la unidad del sistema y de la naturaleza. Esta adecuación de la realidad al pensamiento esta mediado por la praxis, sobre la realidad que es opuesta al pensamiento y por lo tanto la consecuencia es el sufrimiento del sujeto.

La praxis tiende al sistema de auto conservación que es el iluminismo, para que este la considere acertada con el fin de dominar la naturaleza por parte del individuo.

El conflicto existente entre el sistema y el individuo reside en los dos intereses de la razón, que son, por un lado: la razón tiende a la libertad como meta máxima, a la armoniosa convivencia entre los hombre y por el otro esta el aspecto calculante que se rige por el principio de auto conservación. De esta forma la razón trata de captar al objeto para utilizarlo como un medio. En la sociedad industrial el esquema junta estos dos polos: el universal y el particular.

Es en el estado industrial, donde inclusive la percepción es organizada para tomar al mundo como un medio material. El particular pasa a ser una parte del universal, que este contiene, representa y maneja.

A pesar de la irracionalidad de la ciencia, el sistema científico crea los conceptos (que si son sometidos a la crítica se vería su sin sentido) y se comprende a sí mismo; por lo tanto existe una contradicción interna al sistema carente de toda reflexión, que se reduce a la practica de sí misma.

La moral que del iluminismo deriva esta basada en el interés material y la violencia con el fin de sostener el orden que la iglesia por debilitamiento ya no puede ejercer. La moral

idólatras del concepto, cuando adoran, son un peligro para la vida de todas las cosas” y refiriéndose a la razón: “La razón es la causa por la cual nosotros falsificamos el testimonio de los sentidos”).

kantiana del respeto y el deber mutuo contradice la praxis del burgués¹⁴.

*“¿Cuál es ese gran dragón a quien el espíritu no quiere seguir llamando señor o dios? Ese gran dragón no es otro que el ‘tu debes’”.*¹⁵

El orden totalitario ejerce la nulidad de la moral kantiana basada en el imperativo categórico y la cambia por la auto conservación que pasa a ser el centro y el parámetro del individuo, el cual en coincidencia con la razón pura que contiene los principios para conocer algo a priori es tomado como una cosa y el yo calculador es la síntesis del individuo materialista.

La ciencia ha limitado su horizonte a la reproducción material del mundo en el cual los individuos oprimidos pasan a ser material destinado a esta reproducción.

En la ilustración la razón se vuelve contradictoria debido a que el valor es identificado con la utilidad y por lo tanto no existe nada que sirva como parámetro de otra cosa, y no existe ya ningún fin para el que tiendan los medios.

La razonen el iluminismo se constituye de esta manera como mediadora de la opresión y reproducción del mundo, haciendo aparecer como justa o injusta a la opresión según los intereses totalitarios:

¹⁴ Cfr. Con Nietzsche: **Así Hablo Zarathustra**. p. 23: “*Todas esa pesadísimas cargas toman sobre sí el espíritu sufrido; a semejanza del camello, que camina cargado por el desierto, así marcha él hacia su desierto. Pero en lo más solitario de ese desierto se opera la segunda transformación: el león se transforma el espíritu que quiere conquistar su propia libertad, y ser señor de su propio desierto*”.

¹⁵ Nietzsche, F.: Op. cit. p.23

“La razón es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto a los fines, su elemento es la coordinación.”¹⁶

La razón al ya no tender a ningún fin se torna fría y excluye a los sentimientos por no ser racionales. Es en esta instancia donde reside la oposición existente entre la mitología y el iluminismo; ya que en la primera el individuo dirige sus sentimientos de temor, veneración, etc a las fuerzas naturales exteriores a él; y el segundo le da importancia a la subjetividad que se sustrae al orden natural y se encuadra dentro del orden racional, liberar, así, para el iluminismo significaba el rescate del individuo de las fuerzas naturales, que bajo la forma de mitología, de religión (católica o pagana) mantenían a este prisionero.

Lo único que da el sentido a las cosas es el “yo” absoluto que surge de la razón ilustrada, tendiente a autoafirmarse sobre (y a través) el mundo. Aunque este yo absoluto mediatizo al mundo y a las cosas, declarando que la importancia residía en el carácter instrumental de ellos más el yo no es instrumental y en consecuencia carente de valor, totalmente abstracto y vacío. El “yo” carece de valor y razón al igual que la sociedad industrial, trata por medio del dominio de autoafirmarse.

“La sociedad anónima y no el burgués, se ha convertido en el detentador del poder absoluto”¹⁷

La razón pasa a ser autoconservación, el principio del individuo burgués, la causa de la división del aparato productivo, la lucha por el poder y el doloroso

¹⁶ Horkheimer, M y Adorno, T.: Op. cit. p. 110.

¹⁷ Hernández Pacheco: Op. cit. p. 73.

acostumbramiento del individuo a la injusticia ejercida por el sistema, la autoconservación es ya irracional.

En la razón formalizada el fin ya no es tal, pues a perdido consistencia y pasa a ser el medio, el que detenta el poder y el que ejerce el dominio sustrayendo y aniquilando el placer, la compasión, la idolatría, inclusive las ideologías de las que se sirvió en un principio, por ser una instancia de abandono del individuo a otro. Más no serán solamente estos “sentimientos” propiamente del ser humano con los que se vera la razón formalizada, también la teoría es anulada en cuanto pretenda avanzar mas allá de su carácter neutral; la teoría debe excluir al sentido del pensamiento, pues la auto conservación sacrifica el sentido y prioriza el sistema.

La razón entonces, trata de anular su sentido, que es el pensamiento y pasa a ser irracionalismo, el cual niega a las producciones humanas (como lo es el arte) cualquier momento de verdad. Y neutraliza al pensamiento mismo.

La naturaleza ha sido desencantada y el saber busca el método. No los conceptos, ni los conceptos con el fin de dominar a la naturaleza y al hombre para poder explotarlos por medio del trabajo; para Adorno y Horkheimer el principio de Bacon “*poder y conocimiento son sinónimos*” es puesto en duda por ser “*sospechoso de metafísica*”; ya no se busca el conocimiento, si no que lo importante es el “hecho”, el procedimiento reducible a formulas preconcebidas:

“Lo que importa no es la satisfacción que los hombres llaman verdad sino, la operación, el procedimiento eficaz...”
18

¹⁸ Horkheimer, M. y Adorno, T.: Op. cit. p. 17. (Cfr con Hernández Pacheco: Op. cit. p. 71).

Ya no es el significado lo importante para la ciencia (pues ha sido puesto en duda) sino la fórmula, a la que se reduce el dominio sobre la naturaleza.

La filosofía iluminista trabaja con los conceptos (como por ejemplo el de causa) que fueron dejados de lado por la ciencia. Pero la misma filosofía sospecha del concepto universal y pone en duda todo lo que no se ajuste a lo utilizable y calculable, esta duda no la pueden resistir los derechos del ser humano que caen por la presión ejercida por el sistema. Nada es considerado como una base sólida sino es reducible al cálculo, todo debe ser reducido al número:

“El iluminismo reconoce a priori, como ser y acaecer solo aquello que se deja reducir a una unidad: su ideal es el sistema, del cual se deduce todo y cualquier cosa.”¹⁹

En el iluminismo todo se reduce a lo uno y lo que no, es considerado apariencia; apariencia reflejada en el mito que presenta a los dioses como encarnaciones de las fuerzas naturales, el elemento es separado de la esencia, el ser se divide en logos y masa. La igualdad solo se logra en la unidad de la diferencia existente entre *“la realidad del ser”*. Las demás diferencias desaparecen y el emergente es el sujeto dominante que fija las relaciones entre el patrón y el sujeto servil; esto arrastra un extrañamiento de la naturaleza y de los hombres a los que domina, este sujeto extrae la posibilidad del *“en sí”* a los demás, para poder captar sus servicios, las cosas y los demás seres son alienados en su *“para él”* (del sujeto dominador) que expresa la unión posible de la naturaleza.

En la magia, como decíamos anteriormente, no existe todavía esa relación de dominio como forma de lograr la unidad con la naturaleza sino que se llegaba por medio de la *mimesis*; en el rito la representación era realizada por un

¹⁹ Ídem. p. 19.

individuo que toma la identidad del demonio (o dios) por medio de una máscara. El individuo no se disuelve en la identidad del otro, no hay una pérdida de las cualidades por parte de la naturaleza que permitiría (como en el iluminismo) la prepotencia del Sí; que ejerce su dominio en tanto se extrae a las potencias naturales.

La técnica con su pretensión de universalidad independiza el pensamiento del objeto. En este punto Adorno y Horkheimer introducen la categoría de “*sustituibilidad específica*” que está presente en el rito mágico, ya que la víctima a sacrificar sustituye al dios; pero no en la ciencia donde el individuo sacrificado no representa a su especie sino que es un mero ejemplar de ella.

La sentencia oracular lanzada sobre el destino por el mito, que en forma irremediable se cumple, está presente también en el iluminismo en su pretensión de nivelación. De modo que lo distinto se reduce a lo ya pensado por la autoconservación:

“En los mitos todo acontecimiento debe pagar por el hecho de haber acontecido. Lo mismo acontece en el iluminismo: el hecho se anula apenas a ocurrido.”²⁰

La adaptación está condenada a responder al inevitable destino. La identidad consigo misma es negada en el hecho de que es identidad con todo, por lo tanto no hay desigualdad entre los entes sino que éstos, son mediados universalmente, o como dicen Adorno y Horkheimer:

“La unidad de lo colectivo manipulado consiste en la negación de todo lo singular [...]”²¹

²⁰ Ídem. p. 25.

²¹ Ídem. p. 26.

Pero esta unidad por ser negación de lo distinto es represiva y es el resultado de la abstracción iluminista, para el dominio del sujeto sobre la universalidad de las ideas y de la realidad.

En el mundo mágico y en el mundo mítico griego existe la creencia en el poder mágico de la naturaleza que no es la proyección del individuo sobre la naturaleza como lo ve el iluminismo, sino el reflejo del temor a ella que se petrifica y corporiza bajo la forma de fuerza sagrada, es el miedo a lo desconocido, es la angustia a lo que surge como explicación de lo incomprensible:

“No se trata de que el alma sea transferida a la naturaleza como sostiene la interpretación psicologista; maná el espíritu que mueve, no es una proyección, sino el eco de la superpotencia real de la naturaleza en las débiles almas de los salvajes”²²

Es confundido el concepto con el objeto que representa, pero es distinto a él y esta negación del objeto se transforma en la condición de verdad del concepto: el transformarse en lo que no es, en un resultado de la dialéctica fundado en un tabú que tiene sus raíces en el mito.

El concepto es unidad a condición de la transformación del objeto y el individuo sede a esta transformación con la fe de que el miedo desaparezca cuando todo se vuelve familiar al sistema. Es la igualdad la que regula el bien y el mal, lo civilizado y lo bárbaro.

En la magia la palabra y la imagen coincidían, en el iluminismo se separan; la palabra como signo incumbe a la ciencia y la palabra como imagen a las artes; que solo pueden semejarse a la naturaleza pues su única posibilidad es ser copia y no conocimiento de esta.

²² Idem. p. 29 y cfr. con cita 3.

El símbolo ya es un fetiche, es imitación de la naturaleza, esta cristalización también se ve en lo social donde las conexiones lógicas de la ciencia son trasladables a la división del trabajo que transfiere la totalidad a un dominio colectivo, al cual el individuo. El dominio toma un carácter metafísico y científico (que se expresa en un lenguaje neutral) que contribuye a su acrecentamiento sobre el individuo social.

El iluminismo termina destruyendo a los conceptos universales y a la metafísica. El pensar matemático se convierte en la única forma de conocimiento, pues permite saber por anticipado y transforma al pensamiento en instrumento, no hay una necesidad una necesidad o una exigencia de pensar a los conocimientos, todo lo que no se ajuste al esquema matemático es tabú, todo debe dentro de lo proveído por el procedimiento, inclusive lo que no es captado por la ciencia no es el ser, la razón permite conocer lo que ella ya ha predisposto sobre las cosas:

“El dominio universal sobre la naturaleza se retuerce contra el mismo sujeto pensante, del cual no queda mas que ese mismo, eternamente igual <<yo pienso>> que debe poder acompañar todas mis representaciones, sujeto y objeto se anulan entre si.”²³

Es el triunfo del dato inmediato sobre el pensamiento y conjuntamente es renunciado todo posible conocimiento verdadero (que es la negación de ese dato inmediato) por la repetición del dato. La recaída en el mito por parte del iluminismo esta presente en la repetición; que reduce el pensamiento a una tautología y todo lo nuevo es una predeterminación de lo viejo que se perpetúa hasta el infinito.

El dominio es a la vez extrañamiento de los hombres con los objetos y de los hombres entre los hombres (reificación

²³ Idem. p. 41.

del espíritu) las relaciones sociales se tornan esquemáticas y previsibles, la conducta es algo esperado y proveído por la cultura de masas, que conduce a la alineación al aparato técnico. El individuo subjetivo desaparece en los mecanismos que regulan tanto al trabajo como a las relaciones sociales vueltas mediáticas con el positivismo.

El dominio a la naturaleza es el objetivo del iluminismo, la autoconservación es puesta en el lugar que debía ocupar la razón, la naturaleza es dominada por el “SI”, en el intento de liberarse del mito por medio de la razón calculadora pero que finalmente vuelve a recaer en el; el miedo de la perdida del individuo en la naturaleza parece no tener otra salida que el de dominar, aunque la promesa de liberación se hallaba junto a la obediencia al yugo del trabajo que impone Odiseo (o el burgués) a los remeros para que no oigan el canto de la naturaleza (el d las sirenas) pues se hallaba en ese canto la perdición del “SI”. El mando se halla ligado al dominio de si y de la naturaleza por parte del individuo.

El pensamiento y los sentidos son unificados en la función productiva:

“el espíritu se transforma de hecho en ese aparato de dominio y autodomio que la filosofía burguesa, equivocándose, ha visto en el desde siempre. La sordera, que ha caracterizado a los dóciles proletarios desde los tiempos del mito no representa ninguna ventaja respecto a la inmovilidad del amo”²⁴

El sistema de producción es el mediador de las relaciones personales, la función es la del enlace entre los seres y solo a través de ella existe el contacto que atrofia a los sentidos y aísla al individuo; limitado por el sistema preestablecido de relaciones:

²⁴ Idem. p. 52.

“La regresión de masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos algo que aun no ha sido tocado...”²⁵

El carácter de representación de la naturaleza, que tiene el pensamiento es la distancia que media entre ambos y refleja el dominio que ejerce el pensamiento para aislar la naturaleza del individuo con el fin de aferrar a ella en su objetivación.

El iluminismo olvida su promesa de libertad, de la que solo queda el sufrimiento del extrañamiento de la naturaleza.

La Escuela de Frankfurt ve que el mundo y la razón han caído en la identidad, mas allá de que la esencia de la razón es la negatividad; la crisis se manifiesta en la practica histórica que no permite la critica, si, el dominio de la naturaleza por medio de la objetivación. Es la reconciliación que busca la razón en la practica, la identidad que se logra en la reconciliación de dos elementos opuestos, cuando lo irracional pasa a ser racional; es el fracaso de la razón, por que a pesar de todo, es critica en sus raíces.

El Iluminismo se propone la anulación de la distinción entre apariencia y realidad; el iluminismo se propone el descubrir la esencia de la naturaleza para poder dominarla, este proyecto es llevado adelante por el Positivismo que destruye la distinción entre la esencia y la apariencia y manifiesta que la primera no existe al identificar una con la otra.

“Por lo tanto todas las cosas comparten la misma esencia la facticidad bruta.”²⁶

²⁵ Idem. p. 53.

²⁶ Friedman, G.: Op. cit. p. 125.

El Positivismo es la función social del iluminismo para respaldar el orden que con la abolición de las esencias es inmune a la crítica; ya el dominio está en lo fáctico, en el hecho, no en la conciencia subjetiva ni en la voluntad que pasan a estar al servicio del sistema productivo que utiliza la razón para la creación de técnicas para la mejor y más eficiente productividad.

La razón es en consecuencia la afirmación de la permanencia que tiene su punto culmine en la facticidad bruta cayendo en el mito, en donde el destino cíclico termina confirmándose en el destino oracular:

“Si el momento más alto de la razón estaba en el acto de negación y lo debía ser negado había sido negado; sí el propósito de la ilustración era la desmitologización que a su vez se había convertido en mito, entonces todo lo que restaba al hombre era la decadencia en la facticidad bruta y en la barbarie histórica hacia lo recalcitrante”²⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Fiedman, G.: **La Filosofía Política de la Escuela de Frankfurt**. México. FCE. 1986.
- Hernández Pacheco, J.: **Corrientes Actuales de la Filosofía**. Madrid. Tecnos. 1997.
- Nietzsche, F.: **Así Habló Zaratustra**. Buenos Aires. Buro Ediciones. 2001.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.: **Dialéctica del Iluminismo**. Sudamericana. Buenos Aires. 1988.

²⁷ Ídem. p 141.

Solipsiando

Jorge Acosta *
Cristina Ifrán **



INTRODUCCIÓN

Se ha pensado para el trabajo final de Nuevas Tecnologías realizar un video similar a los videos clips, con imágenes de sucesión rápida, expresivas, pero con la diferencia de que en este tipo de videos, la imagen ilustra a una concepción musical, y en nuestra producción, se primó a la

* Profesor de la cátedra de Estética (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala).

** Ex Profesora del Taller Experimental de Tecnologías y Materiales I (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala).

imagen. En otras palabras en vez de pensar en una canción ilustrada, se pensó en imágenes musicalizadas.

Desde mi trabajo en la docencia, me interesó la posibilidad de incursionar en el video y en sus posibilidades lingüísticas, porque en los tiempos que corren, niños, adolescentes y adultos estamos atravesados por estas nuevas tecnologías, y la escuela no brinda las herramientas para formar críticamente a los receptores de estos medios.

Como temática se escogió la representación del hombre atravesado por la soledad, la individualidad y la imposibilidad del cambio, la ausencia de utopías.

Hace varios siglos, una civilización que entendía de hegemonía y dominación, perpetuó un lema que hoy más que nunca sigue vigente: “*Divide y triunfarás*”. En la posmodernidad esta consigna parece haberse llevado a las últimas consecuencias: la individualidad.

La exaltación de lo individual lleva a la distinción y la competencia con el “otro”, disputando en los vínculos, los espacios de la cooperación y la pertenencia.

Esa condición que atraviesa al ser humano en la posmodernidad, por la cual compete y busca distinción, es lo que lo acerca a la soledad, porque se opone diametralmente al su sentido de pertenencia donde la relación es “contra el Otro” y no “con el Otro”.

Por otro lado, el hombre en tanto individuo, como ínfimo engranaje social, es difícil que pueda provocar cambios en los procesos históricos; de ahí que la acentuación de la individualidad genere una creciente sensación de inmutabilidad, de imposibilidad de cambios, de existencia de un determinismo inexpugnable, o en otras palabras, lo que se ha dado en llamar la “muerte de las utopías”.

Por eso se intenta reflejar la desesperación de quien no atisba el cambios posibles, de quien siente que al mundo como una gran inmensidad de reveses y desajustes, como una red de

la cual no puede escapar ni cambiar, y se siente empequeñecido, ínfimo e impotente por la irrevocabilidad de los acontecimientos.

Estos han sido a grandes rasgos los temas que se ha querido expresar en este breve video, además del sedentarismo y la sensación de insipidez y zozobra por parte de algunas personas, cuya visión de la realidad se vuelve oscura y no pueden entrever las herramientas para torcer el rumbo del porvenir.

En otras palabras, no es la soledad como ausencia telenovelesca de pareja, lo que hemos querido reflejar en este video, sino la soledad inherente al hombre occidental en la medida que se nos acentúa como valor cultural nuestra individualidad y se nos acrecienta la angustia por la falta de contingencia, producto de la falta de pertenencia a conglomerados mayores.

Se ha elegido un ambiente intimista, con algunos detalles que pueden indicar la soledad del personaje, como una escena donde aparece un perro, otra donde sillas se ubican sobre la mesa donde él está comiendo, otra en una ventana... Dicho personaje en ningún momento aparece acompañado, es él y el mundo...

Se ha optado por mostrar una sucesión actitudes cotidianas y elementales, como comer, dormir, deponer, mirar televisión, etc. pero han sido extrañadas de diversas maneras, por lo que puede aproximarse esta producción, en este aspecto, a algunas manifestaciones del surrealismo, si bien no se ha buscado el absurdo o la irracionalidad.

Se recurrió a pintarle el rostro para acentuar la idea de tristeza en la mirada y para concederle al protagonista un aire

payasesco, ya que todo payaso tiene un rol, un papel que desempeñar, es un actor que no puede salirse de su guión.

Se usaron muchas imágenes donde el sentido no es totalmente lineal, sino que se apostó a la polisemia dejando lugar al espectador para la construcción de sentido.

Veamos algunas:

- **Árbol seco:** puede sugerir la esterilidad, el otoño, la inclemencia del tiempo, el tiempo como factor determinante, la determinación del medio.
- **Cóndores:** El cóndor es un ave de carroña y puede relacionarse con la muerte, pero además es una de las aves que puede volar a mayor altura, por lo cual también podría llegar a indicar la búsqueda de elevación, la emancipación, entre otras cosas.
- **Hombre en la ventana:** la ventana es un lugar por donde se mira, es una limitación de la mirada, por eso se puede prestar para diferentes interpretaciones, como por ejemplo la relación ventana-paradigma; el condicionamiento de nuestra comprensión de la realidad, etc.
- **Escena en el baño:** hay una escena donde el personaje está en el baño y agarra el papel higiénico y empieza a limpiarse las manos y luego el rostro. Esta imagen también es bastante polisémica: puede sugerir la sensación de que el personaje siente su propia suciedad, su envilecimiento, por otro lado, al ser las manos con lo que se limpia, y por ser las mismas las herramientas con que modificamos el medio, puede sugerir la idea de impotencia, de estar en una situación que lo trasciende y desespera, y que dicha situación lo incomoda extremadamente.
- **Pasos:** se ha construido una escena donde aparecen unos pies sobre un cuadrado negro, donde el protagonista intenta avanzar pero no lo logra. Además hay pies que si avanzan alrededor de éste, lo cual acentúa su inmovilidad y por otro lado contribuye en este sentido el cuadrado, por ser una figura más estática.

• **Las sillas:** aparecen sillas en diferentes momentos del video. Una silla indica ausencia, indica que alguien no está sentado, por eso pueden aludir directamente a la soledad.

• **El personaje girando:** es un lugar común dentro del cine que indica locura, aceleración, vertiginosidad, caos.

Hay una toma bastante peculiar donde el “actor” se encuentra sobre un árbol y señala la pantalla, para luego poner actitud de pájaro, que puede asociarse por proximidad a la figura del “cóndor”. Esto puede entenderse como una señal que involucra al espectador: -“*somos todos cóndores*”- o -“*están tan cerca de la muerte como del vuelo*”; entre otras posibilidades...

En la medida que se suceden las escenas se produce aceleración en los ritmos y en las secuencias, para llegar al final con una imagen donde aparecen manos que proyectan sombras, y las sombras tienen forma también de pájaro, remitiendo al cóndor nuevamente.

Ésta última escena tal vez sea la más polisémica de todas, porque deja el final abierto, por un lado la relación manos (antes sucias), sombras proyectadas por las mismas e imagen del cóndor, pueden relacionarse de alguna manera con las proximidades de la muerte o la locura. Pero, por otro lado, al ser sombras que se transforman en un ave en actitud de vuelo, puede adquirir connotaciones más positivas como la elevación, la sublimación de nuestras partes oscuras; o; haciendo síntesis de ambas, la muerte del estado angustioso en el cual el personaje se encontraba, su liberación.

De todas maneras no se puede explicar el todo aportando el sentido de las partes, como ha manifestado en sus teorías sobre la percepción la Escuela de la Gestalt (“*el todo es más que la suma de las partes*”); por lo cual la visión del totalidad, y por haberse apostado a la polisemia, es un campo abierto a la mirada del espectador, es él el constructor de su

sentido último, limitándonos nosotros a delinear un abanico de posibilidades.

CONCLUSIÓN

Se ha titulado al video “Solipsiando” producto de volver verbo al término “solipsismo”. El solipsismo es la creencia de que nada existe excepto en nuestra imaginación, en nuestra propia mente, todo lo demás es imaginario. En ese sentido le hemos puesto el nombre, porque es la individualidad llevada al extremo de la negación de la realidad más allá de la mente del individuo.

Le hemos podido agregar a duras penas música de Astor Piazzolla por considerar al tango de carácter urbano y por ser el bandoneón un instrumento muy ligado a sentimientos de tristeza, nostalgia y angustia.

La dificultad más grande con la que hemos tropezado fueron la búsqueda y el manejo de los programas de edición. Se tomaron todas las escenas con una cámara digital de fotos, en no muchos días, y para editarlo nos hemos demorado más de un mes. Pero todo es aprendizaje y el próximo costará menos...

Nos hemos movido dentro de los márgenes de escasos recursos, con la colaboración de unos amigos y nada más que esa cámara de fotos, a la cual le debemos algunas píxelaciones...; pero nos hemos sentido muy cómodos y entusiasmados a la hora de la realización del video, y dicha escasez de recursos vuelve más significativa la valoración por nuestra parte del resultado final del corto...

Por último, no podemos menos que estar agradecidos, por habernos demostrado que no se necesitan grandes producciones ni recursos para realizar una obra de estas características, y por motivarnos a dar ese paso hacia la experimentación con nuevas tecnologías, el cual no habíamos dado antes un poco por desconocimiento, pero más por la confianza en nuestras propias limitaciones.

Las Imágenes Visuales y las Artes Visuales

María Isabel Rodríguez *

El problema de las imágenes en la actualidad es una cuestión que preocupa al hombre del siglo XXI. Si tomamos como imagen a nuestro propio cuerpo nos damos cuenta de que no nos conforma: somos gordos, flacos, altos, bajos, etc. Y siempre estamos tratando de mejorar nuestra imagen, es en este punto donde empiezan a jugar un papel importante el arte. Claro, cabe aclarar, aquí, para no confundir luego, que no hablamos de las “bellas artes”, sino del arte del diseño, de la moda, de la ropa, zapatos, aros pulseras y demás. Pero esto nos lleva a otro punto del arte de publicitar: hacer entrar por los ojos del consumidor lo que debe usar o hacer, para cambiar su imagen y sin querer nos vamos metiendo en el terreno de las artes visuales, pero muchas veces no nos damos cuenta por que no conocemos todos los códigos que se están utilizando.

En este punto, se ponen en juego nuestros conocimientos, nuestro modo de vida, las cosas que nos son familiares, en el medio en el que nos movemos. En definitiva, nuestra cultura. La cultura tiene varias definiciones según en las épocas que se traten de explicar: se habla de cultura como una de las actividades relacionadas con los rasgos distintivos de una sociedad y con las actividades que en ellas se realizan.

“En el siglo XX, el término cultura tomó u significado antropológico, y, así, se la definió como la condición

* Profesora titular de Semiótica y de Grabado (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala).

característica que comparte una sociedad o un grupo sociales un momento determinado.”

De esa definición partimos para tratar de entender el tema de las imágenes visuales en la actualidad.

Las sociedades contemporáneas son muy complejas, con contrastes, costumbres y modas muy mezcladas; son dinámicas y, por lo tanto, innovadoras. Hoy en día no se puede separar a las personas en cultura de “élite”-cultura “popular” porque la cultura de masas, en este punto, es donde empieza a confundir al hombre con el tema de la imagen. Así, el hombre, se transforma en un consumidor de arte pero no entiende de arte ¿Por qué? Porque las artes son visuales y se componen de imágenes que captan nuestros ojos.

Toda imagen tiene una forma (significante) y un contenido (significado). Por este motivo decimos que es un signo visual. El conocimiento de esta relación, los tipos de signos visuales, sus características y de las diversas formas que estas han sido utilizadas en el mundo del arte nos ayudan a comprender mejor los mensajes que nos transmiten los signos visuales y apreciar las manifestaciones artísticas.

Toda forma visual tiene una forma y un contenido. Para llegar a una comprensión necesitamos decodificarla; y esta decodificación dependerá del grado de complejidad del signo y de nuestra capacidad para saber verlo:

EL LENGUAJE Y A IMAGEN

Las comunicaciones han existido siempre. Desde los orígenes de la civilización. Pero en la actualidad se han intensificado. Es la necesidad de la comunicación del ser humano moderno, que la palabra sola no basta. Además de ésta, necesitamos un medio rápido, de fácil comprensión y universal. La imagen visual vino a satisfacer alguna de estas necesidades. Es por eso que hay imágenes que pretenden ser

universales sobre el lenguaje hablado o escrito. Su rapidez y universalidad permiten que se pueda emplearen situaciones donde concurren personas de variadas procedencias y culturas. Por ejemplo en los aeropuertos, estaciones de ómnibus, simposios internaciones, etc.

FUNCIONES DEL LENGUAJE

La imagen y el texto no son equivalentes. La imagen de un árbol puede tener muchos significados. En este caso, la imagen es polisémica.

Sin embargo, la imagen también puede ser emotiva. Por ejemplo: cuando miramos la imagen de una gran torta de chocolate y se nos hace agua la boca sentimos deseo de comerla.

Si empleamos bien las características de la imagen inmediata universal, emotiva y la de la palabra flexible descriptiva expositiva, no cabe duda de que potenciaremos nuestra capacidad de expresión.

De Mulieribus

DOS VISONES DE LA MUJER EN EL HUMANISMO RENACENTISTA

Luis Orlando Casanovas *

El motivo de haber abordado este tema en particular es la extrañeza que nos produjo el modo en que Erasmo de Róterdam se refiere a la mujer: un tono muy definido y, a nuestro entender, alejado de la ironía que trasunta su *Elogio a la locura*. Así, podemos observar la actitud de Geertsz frente a aquel sexo desde dos perspectivas: una, en cuanto se refiere a ella; la otra, en tanto no la toma en cuenta. Intentaremos, ahora, aproximarnos un poco -no más- a la consideración que ella le merece.

A partir de la lectura del *Elogio*..., pensamos sería útil trasladarnos hasta la *Utopía*, de Tomás Moro, y cotejarlas para ver si Erasmo -amigo de Moro- había influido en él -cómo en otros aspectos- acerca de este tema y, como suponíamos, hallamos a Moro en las antípodas del humanista holandés.

Antes de comenzar con el detalle, podríamos recordar que el ideal de belleza femenina en el Renacimiento fue inmortalizado por innumerables artistas. Más, aún, las cualidades femeninas fueron resaltadas por poetas desde los últimos siglos de la Edad Media. Ellos vieron en la mujer una

* Profesor titular de Arte, Cultura y Sociedad I y II (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala). Profesor titular de Investigación Educativa I, II y III (ISFD “Dr. Julio Ossola”, Rosario del Tala).

fuente de inspiración y casi una razón para vivir.¹ Tan sólo sirva de ejemplo cuánto sufrió el Dante en el exilio la pena de saber cómo su amada Beatrice desposaba a su rival político y, sin embargo, resistió con la esperanza de verla esperándolo en las puertas del Paraíso.²

La dureza de Erasmo nos recuerda al antiguo Teognis cuando en *Los trabajos y los días* (siglo VIII a.C.) se despacha con un: “*El que confía en mujeres, de ladrones se fía*”. Lamentablemente, no hemos tenido acceso a toda la obra del humanista holandés como para concluir definitivamente acerca de su postura al respecto. Por otra parte, no hay referencias al asunto en el estudio preliminar de Luis Alberto Romero en la edición consultada,³ pero si las hay en el *Erasmus* de Johann Huizinga,⁴ estudio que alaba el buen sentido que tiene la opinión del humanista hacia la mujer y el matrimonio:

*“Su concepción de la situación de la muchacha y de la mujer está llena de ternura y de sentimientos delicados”.*⁵

Destaca, además, el ideal higiénico y social del matrimonio, la defensa que Erasmo lleva adelante a favor de la muchacha “caída” y de la prostituta por necesidad y de la inocencia femenina en el adulterio.⁶

Sería demasiado atrevido invalidar la autoridad de Huizinga pero cierto es que se basa en una sola fuente: *Coloquios*. Partiremos, entonces y a riesgo de equivocarnos

¹ Romero, José Luis: **La Edad Media**. FCE, México, 1982.

² Dante: **La Divina Comedia**. Varias Ediciones.

³ Erasmo de Rotterdam: **Elogio de la Locura**. CEAL, Bs. As, 1980.

Introducción de Luis Alberto Romero.

⁴ Huizinga, Johann: **Erasmus**. Emecé, Bs. As. 1956, cap. XII, pp. 115/6.

⁵ *Ibídem*.

⁶ *Ibídem*.

gravemente, del supuesto que alumbrará durante el desarrollo del tema.

Nos parece oportuno hacer una salvedad: cuando Erasmo alude a las diosas y las musas no arroja la misma crítica feroz que echa a las mortales. Otra excepción: las referencias a la Virgen María son escuetas y traídas a cuento sólo por necesidad narrativa.

Dijimos que las posturas de Desiderio Erasmo se afirma a través de dos actitudes, sea aludiéndola directamente, o ignorando su presencia. No es nuestra intención describir desordenadamente sus opiniones, sino comentar algunas de sus atrevidas expresiones. En los dos capítulos que dedica a la mujer, suele otorgarle cualidades muy desagradables y los halagos, cuando aparecen, rayan el insulto:

*“Es la mujer un animal inepto y necio; pero por lo demás complaciente y graciosa”; “su compañía en el hogar endulza y suaviza con su necedad la melancolía y aspereza de la índole varonil.”*⁷

En efecto, el humanista de Róterdam estaba convencido de la locura femenina:

“Sí, por ventura, alguna mujer quisiera sentar plaza de sabia, no conseguiría sino ser dos veces necia [...]” y, concluye, en su coherencia: *“[...] así la mujer será siempre mujer; es decir, necia, disfrácese como se disfrace”*⁸.

Ni siquiera cree que pueda afrontar cabalmente las incomodidades de la gestación y el parto, pues

“Gracias al olvido es capaz de volver a encarar sus peligrosos dolores”.⁹

⁷ Erasmo de Róterdam. Op. Cit., p. 26.

⁸ Ibídem.

⁹ Ibídem.

Aquí, surge un tema que podemos parangonar con Tomás Moro: el matrimonio y, especialmente, la fidelidad pre y post matrimonial que, a juicio de Erasmo, no es virtud femenina.

Con semejantes antecedentes, no nos parece exagerado afirmar que salvo cuando le atribuye “*hermosura*” todas las referencias hacia la mujer son despectivas, aunque, muchas veces, las critique con el solo objeto de destacar la locura y la estupidez de los hombres. Otro de los roles que le atribuye - sobre el que insiste por encima de los demás- es el de ser “*objeto de placer*” que,

“*al alcance de la mano, está presente en toda ocasión*”.¹⁰

En otra circunstancia y someramente, apunta la maldad de una esposa que intentó matar a su marido; allí, mismo, afirma, a modo de sentencia: “*discutir con más terquedad que las mujeres*”. También, manifiesta su ignorancia...

Uno de los ejemplos más significativos se encuentra en los sustantivos que emplea para nombrarla. Aparte del decoroso “*mujer*”, se agregan los ignominiosos de “*animal*” y “*hembra*” junto con los diminutivos-peyorativos de “*jovenzuela*”, “*jovencilla*” y “*viejecilla*”.

Finalmente, están las críticas que la Locura se hace, a sí misma, en tanto es mujer:

“*Si os parece que me he excedido en pedantería o charlatanería, pensad que quien a vosotros se ha dirigido es la Necedad, y por añadidura, que es mujer*”.¹¹

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ En dos oportunidades más se acusa de padecer otros tantos defectos en su carácter de mujer.

A pesar de la ausencia del sexo femenino en la vida profesional de la época, Erasmo, ni siquiera da cuenta de él en la vida contemplativa de los conventos. ¿Realmente pensaría que eran sólo placer y lujuria?

Volteemos la mirada brevemente a la **Utopía** de Moro tan solo para comparar puntos de vista. El tema de la mujer en esta obra está circunscrito casi exclusivamente al matrimonio y, fuera de él, solo hay algunas alusiones personales a su gran aprecio por el compañerismo, el respeto y el amor a su esposa, aunque valora poco el trabajo femenino.¹²

Moro manifiesta su aversión hacia el concubinato y al divorcio bregando por la indisolubilidad del vínculo matrimonial. Defiende a la mujer del repudio como consecuencia de alguna desgracia corporal –recuérdese muy particularmente que, Moro, perdió la vida a causa de no haber avalado el repudio de Enrique VIII a Catalina de Aragón y la siguiente disputa religiosa en torno a la supremacía del monarca sobre la iglesia de Inglaterra.

Como conclusión, digamos que, quizás, tan rigurosa crítica de Erasmo no sea más que una parte del juego irónico que constituye el ***Elogio de la Locura*** u obra del capricho de la *stultitia* pero, como fuere, sus palabras siguen sonando hostiles a nuestra sensibilidad.

¹² Moro, Tomás: **Utopía**. CEAL, Buenos Aires, 1980, pp. 8, 11, 13 y 22 respectivamente.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Dante: **La Divina Comedia**. Varias Ediciones.
- Erasmo de Róterdam: **Elogio de la Locura**. CEAL, Bs. As, 1980. Introducción de Luis Alberto Romero.
- Febvre, Lucien: **Martín Lutero: un Destino**. FCE, México, 1983.
- Huizinga, Johann: **Erasmus**. Emecé, Bs. As. 1956.
- Moro, Tomás: **Utopía**. Buenos Aires, 1980.
- Romero, José Luis: **La Edad Media**. FCE, México, 1982.

Breve Panorama acerca de la Historia del Tango y el Papel de la Guitarra

Diego Luis Mattar *

Múltiples factores se combinan para dar origen a lo que hoy llamamos tango. Este es una manifestación propia del Río de la Plata, cuyos inicios en Buenos Aires (y Montevideo en menor medida) reciben el aporte de distintas vertientes culturales que van desde lo gauchesco a lo afro-cubano, desde el español al italiano, y en donde confluyen melodías y ritmos de habaneras, milongas pampeanas, candombes y los denominados tangos españoles (anteriores a nuestro tango rioplatense). La amalgama de estos factores hace que llegando a 1880 se comience a reconocer un nuevo género denominado “tango” o, mejor dicho, “tango criollo”. Esta es una primera etapa en la cual se conjugan elementos que van a significar el punto de partida del mismo.

En sus comienzos, el tango criollo tiene como escenarios lugares humildes y marginales de la ciudad de Buenos Aires. Salones de baile con piso de tierra, carpas, circos y burdeles fueron testigos del mismo. Era ejecutado por músicos intuitivos, en su mayoría carentes de conocimientos acerca de teoría musical.

El primer período es denominado por los historiadores como la “Guardia Vieja”, que abarca desde 1880 a 1920. Por su parte, Horacio Ferrer considera los primeros años, que van desde 1880 a 1895, como período de “prehistoria” del tango, y

* Profesor de Guitarra del Profesorado de Música (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala).

divide a la “Guardia Vieja” en dos etapas: de 1895 a 1910 (“Génesis”), y de 1910 a 1925 (“Formalización”)¹.

Un aporte innegable de raíces criollas fue el del payador. Este personaje gauchesco, siempre acompañado de su guitarra, cantaba vivencias y sentimientos propios del pueblo o protagonizaba con otro rival la denominada payada a contrapunto, que consistía en referirse ambos a un mismo tema o bien en forma de preguntas y respuestas, siempre en carácter de competencia poético-musical. Fue Gabino Ezeiza el último exponente de la payada de contrapunto. Mientras esta desaparecía, José Betinotti llegaba a su esplendor con la payada individual: improvisación acerca de un tema elegido por el público.

A comienzos de 1900 aparece en escena don Ángel Villoldo. Payador en sus inicios, se destacó posteriormente como compositor y cantor. Villoldo marca el inicio de lo que fue el tango cantado y sus letras estaban inspiradas en sucesos y personajes representativos de la época. Junto a él podemos encontrar a Alfredo Gobbi (padre) y su mujer, Flora Rodríguez. Otras figuras relevantes de la época fueron Juan Maglio “Pacho”, Eduardo Arolas y Vicente Greco, bandoneonistas de comienzos de siglo, época en la cual el bandoneón y el tango comenzaban a identificarse cada vez más.

La guitarra aparece desde los comienzos del tango. Las formaciones instrumentales eran diversas, pero comenzó a predominar la formación de tríos de violín, guitarra y flauta. Dentro de estas primeras formaciones, aparecen también instrumentos como acordeón, mandolín, armónica de boca, arpa o clarinete. Tenían la característica de ser todos instrumentos portátiles, que hacían sencillo su traslado de un lugar hacia otro. En los orígenes del tango el arpa formaba tercetos junto al violín y la flauta pero fue rápidamente

¹ Horacio Ferrer, *El siglo de Oro del Tango*, p. 10.

reemplazada por la guitarra, ya que esta última contaba con mayores posibilidades de desarrollar una base rítmica, función que le era delegada. El trío de violín, flauta y guitarra se mantendrá como formación característica hasta la irrupción del bandoneón. Mientras tanto, el piano se utilizaba como instrumento solista en casas de baile que eran frecuentadas por noctámbulos clientes de elevado poder adquisitivo en busca de música, alcohol y mujeres. Podemos agregar que las primeras ediciones de partituras de tango eran escritas para piano bajo el título de “tangos criollos para piano”.

Como señalamos anteriormente, a principios de 1900, el bandoneón comienza a marcar su camino junto al tango. La formación instrumental representativa de la orquesta de tango entre 1900 y 1915 será un cuarteto formado por bandoneón, violín, flauta y guitarra. Mientras tanto, otra formación iba surgiendo: piano, violín y bandoneón, instrumentos que formarían la columna vertebral de la orquesta de tango.

En 1911 Vicente Greco introdujo el nombre de “orquesta típica criolla” en función de encontrar una denominación que caracterizara a su conjunto formado por dos bandoneones, dos violines, flauta y guitarra (o piano, según las obras) para poder ser difundido mediante la grabación gracias a la incipiente industria fonográfica. El término “orquesta típica criolla” posteriormente será simplificado con la denominación de “orquesta típica”, y la formación instrumental de Greco sería la precursora del sexteto típico de tango, en donde la flauta es desplazada por el contrabajo y la guitarra le cede el lugar al piano.

Luego de haber sido rechazado y prohibido en sus comienzos, el tango comienza a ser progresivamente aprobado por toda la sociedad, y hasta por las altas esferas, al punto de tomarlo como un bastión de representación nacional en 1910, durante la celebración del centenario de la Revolución de Mayo. Ese proceso de asimilación y aceptación no se debió a

los conjuntos propios del género, sino fundamentalmente a labor de difusión que desarrollaron bandas, rondallas y organitos callejeros. También corresponde a esta época el gran auge internacional del tango.

Acercándonos hacia 1920, la formación más representativa de la época será la denominada “sexteto típico” compuesta por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo.

La segunda etapa dentro de la historia del tango fue denominada “Guardia Nueva” y abarca desde 1920 a 1960. Por su parte, Horacio Ferrer divide a la “Guardia Nueva” en dos partes: de 1925 a 1940 (“Transformación”) y de 1940 a 1955 (“Eclósión”)².

En los comienzos de la “Guardia Nueva”, cuando ya el “sexteto típico” (también denominado “orquesta típica”) era quien dominaba la escena del tango, empiezan a vislumbrarse las corrientes interpretativas. Si bien los estilos compositivos (Greco, Firpo, Bardi, Canaro, Maglio, Cobián, etc.) estaban bien diferenciados, la interpretación de los mismos carecía hasta el momento de identificación estilística.

Durante la década del veinte, aparecen dos tendencias bien definidas y contrastantes: la de Roberto Firpo (fue quien introdujo en forma definitiva el piano en la formación orquestal) con sus inquietudes renovadoras tanto en lo melódico como en lo armónico, y Francisco Canaro, quien preocupado del carácter armónico, imprimió a sus orquestas una marcada acentuación rítmica como concepción fundamental del tango bailado. Vale la aclaración de que la particularidad innovadora, la búsqueda de matices y sonoridades no efectistas en Firpo, así como también una acentuación rítmica no tan marcada, no fueron impedimento para el baile. Estas dos escuelas interpretativas marcaron el

² Idem.

camino durante medio siglo. Ya comenzados los años veinte, se definen otros dos estilos: el de Osvaldo Fresedo, en la búsqueda de elementos sonoros dentro de una cuidadosa técnica orquestal, y el de Cobián, innovador tanto en lo compositivo como en lo orquestal, cuya escuela fue continuada inmediatamente por De Caro, al emigrar el primero hacia Estados Unidos.

En esta época ya se interpretaban los tangos en cuatro octavos (4/8), corrigiendo el sentido de la errónea escritura que aún permanecía en dos cuartos (2/4).

Cuando la milonga se fundió al tango en sus orígenes, deja de diferenciarse como tal, hasta su posterior retorno en la década del 30', cobrando fuerza nuevamente tanto en su carácter cantable así como también instrumental y en función de la danza.

Durante esta década tanto los discos, como así también las películas y la radio cumplen un papel muy importante en la difusión del tango. Estos medios de comunicación fueron evolucionando en forma notable desde mediados de los años veinte y, junto a la difusión del tango, viene cobrando fuerza el jazz, que comienza a ejercer su influencia en numerosos intérpretes y compositores de la época.

La década del 30' tiene tres voces representativas y ya consagradas: Agustín Magaldi, Ignacio Corsini y Carlos Gardel³, habiendo estos dos últimos surgido como cantantes en la década del 10', mientras que Magaldi en la del 20'. Los tres cantaron en sus inicios canciones criollas, mantuvieron a lo largo de su carrera el modo de canto acompañado por guitarras, y tanto Gardel como Corsini tienen sus raíces en José Bettinotti. Este párrafo merece especial atención, debido a que la guitarra, habiendo dejado su lugar al piano en las orquestas

³ Figura emblemática y símbolo del tango mismo, realizó un gran aporte no solo por sus grabaciones discográficas, sino también en el nacimiento del cine sonoro argentino a comienzos de 1930.

de tango, comienza a transitar su camino acompañando las voces de los más importantes cantores de la época. De la misma manera comienza su carrera Roberto Grella, en la década del treinta y acompañando a cantores de tango. Años después incursiona en el folclore bajo la tutela de Abel Fleury, y posteriormente en el jazz.

Surgido de la línea de Cobián y De Caro y amante del jazz al igual que ellos, Elvino Vardaro forma un sexteto típico a mediados de los años treinta en donde uno de sus integrantes es justamente el joven bandoneonista Aníbal Troilo. Dicho conjunto, así como también otros, realizan actuaciones a nivel de concierto, o sea, tango para escuchar, que paralelamente al baile vino cobrando fuerza desde mediados del veinte con la aparición de músicos que traían una importante formación musical. El sexteto de Vardaro representa un hecho significativo en la evolución del tango instrumental, caracterizado por el lucimiento personal de cada uno de los integrantes, en donde la marcación rítmica de libre cadencia y cuidadosa síncopa, los rubatos y el refinado juego armónico se conjugan en una original forma de interpretación. Curiosamente (o no), las grabadoras discográficas lo consideraron producto “no comercial”, y no existen registros fonográficos. Se considera 1935 el año del apogeo del sexteto típico en cuanto a formación instrumental. Posteriormente se irán agregando integrantes hasta formar las grandes orquestas de tango⁴. La primera crisis que experimenta el tango durante la década del treinta (entre otras causas, debido a la caída de Wall Street, el advenimiento del cine sonoro en Argentina⁵ y el

⁴ Anterior a esta fecha, Julio De Caro y Osvaldo Fresedo realizaron experiencias con grandes formaciones orquestales denominadas (correcta o incorrectamente) “tango sinfónico” (cf. Luis Adolfo Sierra, *Historia de la orquesta típica*, p. 125).

⁵ El cine mudo era musicalizado por Orquestas Típicas y al llegar el cine sonoro, se abre una nueva puerta para el tango con películas referidas al

fallecimiento de Gardel) es superada en parte debido a la ampliación de las orquestas, cuyo despliegue producía un fuerte impacto visual que incentivó al público a volcarse masivamente a las pistas de baile de la mano de Juan D'Arienzo, quien con su estilo netamenteailable, figuración rítmica marcada y de tempo más acelerado, sin enriquecimientos armónicos ni búsquedas evolucionistas, produjo un gran contraste con las corrientes innovadoras de la época.

Iniciando la década del 40', Aníbal Troilo se destaca no sólo como instrumentista, sino también como director de orquesta y arreglador, logrando el equilibrio necesario entre cantor y orquesta. Hasta ese momento, el particular equilibrio se encontraba entre el cantante y su acompañamiento de guitarras, pero no así con las orquestas. Esta década se caracteriza por el notable nivel logrado técnicamente por los instrumentistas, y es el comienzo de la segunda etapa correspondiente a la Guardia Nueva, denominada "eclosión" por Horacio Ferrer. Las grandes orquestas con cantores de talla fueron todo un símbolo de los cuarenta. De la escuela de Troilo surgen figuras que van desde Goñi o Salgán hasta Piazzolla, siendo este último quien revolucionó por completo el tango de los años 50'. En cuanto a la evolución orquestal, Luis A. Sierra⁶ encuentra en Pugliese y Salgán a la culminación de un ciclo en lo que se refiere al tango instrumental.

A mediados de la década del cincuenta y por razones puramente económicas, las grandes orquestas comienzan a desaparecer, dando lugar a su paso a conjuntos más reducidos,

mismo, aunque también surge la competencia de las películas de Hollywood con sus espectaculares bandas sonoras. De la misma manera, la radio que tanto favoreció a su difusión, comenzó a transmitir música extranjera, producto de la influencia de las películas sonoras.

⁶ Luis Adolfo Sierra, *Historia de la Orquesta Típica*, p. 198.

como ser tríos, cuartetos o quintetos. Es durante esta época cuando se produce el nacimiento del Cuarteto Troilo-Grela⁷.

Como hemos visto, luego de sus comienzos en las orillas y suburbios, el tango fue ganando espacios hasta llegar al centro de la ciudad. Tuvo cabida en todas sus formas de expresión tanto en teatros como en cines, cafés y locales nocturnos, cabarets, salones de baile así como también en la denominada “revista porteña” y en los carnavales. En las radios, a través de su difusión mediante discos y con la actuación de orquestas y cantantes en vivo. Gozó también de su difusión a través de medios gráficos. El sainete (así como otros géneros teatrales) estuvo presente desde los comienzos del tango. Este es el punto de partida de la formación del Cuarteto Troilo-Grela, cuando Aníbal Troilo invita a Roberto Grela a tocar con su guitarra en el sainete lírico de Cátulo Castillo titulado “El patio de la morocha”.

Podemos trazar una línea a través de la cual la guitarra ha estado presente en el tango desde sus comienzos. Primero en las raíces criollas del payador y la milonga. En las iniciales formaciones de tango, integrando los tríos de violín, flauta y guitarra. Luego se agrega el bandoneón, formándose cuartetos de bandoneón, violín, flauta y guitarra. También en la “orquesta típica criolla” de Greco (dos bandoneones, dos violines, flauta y guitarra). Cuando la guitarra cede su lugar al piano (y la flauta al contrabajo) en la formación anterior, sigue su camino integrando tríos o acompañando a cantores (en forma solista o grupos de guitarras), logrando en este aspecto el equilibrio necesario entre la voz y el acompañamiento. Sería imposible, y no es el objetivo de este trabajo, nombrar y profundizar por ejemplo en los más de ciento ochenta

⁷ “El bandoneón de Pichuco, la guitarra de Roberto Grela, el guitarrón de Edmundo Zaldívar (luego Héctor Ayala) y el contrabajo de Quicho Díaz, compusieron un cuarteto que alcanzó rápida repercusión entre los adictos a las mejores manifestaciones del tango.” (ibid., p. 185).

guitarristas que ha catalogado Luis Adolfo Sierra en su libro *Historia de la orquesta típica*⁸ pero podemos mencionar a algunos: los payadores Gabino Ezeiza y José Betinotti, don Ángel Villoldo, Mario Pardo (a quien Arolas le dedicó *La guitarrita*), los guitarristas de Gardel (José Ricardo, Guillermo Barbieri, Ángel Riverol, José María Aguilar, Julio Vivas y Horacio Pettorossi), los de Magaldi (Enrique Maciel, Genaro Veiga, Rosendo Pessoa, Rafael Iriarte, Diego Centeno, Juan Spumer, Colia, Ortiz, Francini, Carré y los antes nombrados José María Aguilar y Ángel Riverol).

En la década del treinta, Ciriaco Ortiz forma el “Trío Ciriaco Ortiz”, conformado por el bandoneón de Ortiz y las guitarras de Ramón Menéndez y Vicente Spina. Este trío es emblemático, ya que la guitarra comienza a tener un papel protagónico a diferencia del de acompañamiento. De la misma época, Elvino Vardaro en Violín, Gastón Lobo y Oscar Alemán (figura emblemática del jazz en Argentina) en guitarras formaron el “Trío Víctor” de excelente nivel instrumental. Roberto Grela, nuestro músico en cuestión, comenzó acompañando a cantantes de tango, y posteriormente le signó a la guitarra un papel protagónico, ya sea en el Cuarteto Troilo-Grela, en su Cuarteto de Guitarras (junto a Domingo Laine, Héctor Ayala y Ernesto Báez en guitarras y Eugenio Pro en contrabajo), o en el “Cuarteto San Telmo” junto a Leopoldo Federico. A fines de los cincuenta, se formó el trío “Los muchachos de antes” formado por Panchito Cao en clarinete, Horacio Malvicino (guitarrista de Piazzolla) en guitarra y Aldo Nicolini en contrabajo. En la misma época nace el “Quinteto Real” con la guitarra de Ubaldo de Lío (Salgán en piano, Francini en violín, Laurenz en bandoneón y Ferro en contrabajo). De la década del 60 es la formación “Los tres de Buenos Aires” con Toto Rodríguez en bandoneón, Osvaldo

⁸ Ibid., pp. 248-252.

Tarantino en piano y Héctor Rea en guitarra. En esta misma década el bandoneonista Julio Ahumada forma "Cuatro para el tango", con la participación de Marsilio Robles y Juan Mehaudy en guitarras y Eugenio Pro en contrabajo. Tampoco podemos dejar de nombrar a Edmundo Rivero, o a Aníbal Arias, quien supo volcar los conceptos de la guitarra clásica en la guitarra del tango ya sea tocando en conjuntos, como por ejemplo con el mismo Aníbal Troilo, o también como guitarra solista. Podemos concluir diciendo también que guitarra y bandoneón se han ensamblado notablemente a través de toda la historia del tango.

BIBLIOGRAFÍA

- Del Priore, Oscar: **El tango. De Villoldo a Piazzolla y después.** Buenos Aires, Manantial, 1999.
- Ferrer, Horacio: **El tango. Su historia y evolución.** Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1960.
- Ferrer, Horacio: **El siglo de Oro del Tango.** Buenos Aires, Manrique Zago, 1996.
- Gobello, José: **Crónica General del Tango.** Buenos Aires, Fraterna, 1980.
- Kohan, Pablo: "El lenguaje compositivo de Cobián". En: **Revista Argentina de Musicología**, 1, 1996, pp. 95-108.
- Salas, Horacio: **El tango. Una guía definitiva.** Buenos Aires, Aguilar, 1996.
- Sierra, Luis Adolfo: **Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango.** Buenos Aires, Corregidor, 1985.

Actos Escolares

Analía Perla Dubs *

Es un gran desafío para los docentes pensar que la Educación Inicial y Primaria constituye una experiencia irrepetible en la historia personal de nuestros alumnos y decisiva respecto de los logros de futuros aprendizaje.

Este desafío se basa en la formación de aspectos sociales, afectivo-emocionales, cognitivos, motrices y expresivos que deben ser afrontados poniendo en juego diferentes contenidos y metodologías. Los acontecimientos patrios se inscriben dentro de los lineamientos curriculares y no escapan a este modo ya que su enseñanza pretende rescatar valores que en la sociedad permiten la construcción de nuestra identidad pensando a ésta, desde la perspectiva de Heidegger como el ámbito de la actividad propia del hombre, único ser que piensa, que evoluciona con dinamismo. La educación permite al ciudadano el despliegue de sus capacidades y potencialidades humanas para desempeñar un papel digno dentro de la sociedad que habita para lo cual es indispensable el conocimiento de la historia, sus cambios, sus conflictos. Cabe preguntar en este punto ¿Qué sentido tuvieron y tienen los actos escolares en la construcción de la identidad nacional? Para Michel Foucault, las practicas de una determinada época y espacio generan “dominios de saber” a partir de los cuales se construyen nuevos conceptos y nuevos valores que su vez configuran nuevos “sujetos históricos de conocimiento”. La forma y contenido de los actos escolares es un procedimiento

* Profesora de Práctica Docente I, II y IV en el Profesorado de Música (ISFD “Cesáreo Bernaldo de Quirós”, Rosario del Tala).

de importancia en el proceso de formación, por ende en la construcción de identidad nacional que la escuela debería proyectar institucionalmente, por lo tanto todas sus instancias pasan a ser momentos de aprendizaje tanto la preparatoria previa como el producto que se muestra en escena.

Es desalentador escuchar los pasillos de la escuela testigos de expresiones como “¡¡otra vez!!” ¿Quién se anota en el primero?” ¿A quién le toca ahora? los actos parecen la obligación de hacer algo, es decir, el número o numerito, la “pérdida de tiempo” en relación a aquellos contenidos previamente planificados. Los actos escolares devienen en un conflicto a debatir, entonces, es necesario preguntarse: ¿Hay que hacerlo porque está impuesto? ¿Cuál es nuestra mirada? ¿Son apropiados los contenidos y procedimiento de los actos escolares? ¿En qué medida se relacionan con la integración de todas las identidades individuales, sociales, raciales o quedan excluidos algunos hechos o fenómenos? ¿Porqué algunos personajes o héroes son dignos de recordar y a través de qué mensajes?

A lo largo de los años los docentes hemos contado con editoriales que hacen circular revistas con sugerencias didácticas para cada una de las asignaturas del currículo, actividades y consejos para actos escolares “modelos”. Estas publicaciones abundan en glosas, dibujos, obras teatrales, canciones, sugerencias que se ofrecen y que en la mayoría de los casos se “calcan” pues el tiempo apremia y al acto lo tenemos “encima” continuando con manifestaciones de formas estereotipadas, hechos anecdóticos, casi mecánicos, expresiones de ¡Viva la Patria! ¡Viva la independencia! la ornamentación del Cabildo y de la Casa de Tucumán con grandes moños, la “Negra Tomasa” y el “Negro Simón” un toque de color que entre otras cosas se ha conservados por años, algo se ha modificado un poco, se escucha con más frecuencia: silencio...; silencio por favor y con menos

intensidad las estrofas de las canciones patrias, pues, si observamos con atención, no todos los padres cantan, muchos conversan en simultáneo, igual que alumnos y algunos docentes.

Se advierte la necesidad de repensar las prácticas pedagógicas entorno a los actos escolares y preguntarse por el verdadero valor educativo de los mismos, analizar críticamente si un acto que se resuelve imitando formatos constituye un puente adecuado para construir conocimiento, preguntarse ¿En qué medida los docentes de las disciplinas curriculares y en especial de Música colaboramos con la reproducción de lo establecido sin concebir a los actos como instancias de aprendizaje y reduciéndolos a un mero trámite de cumplimiento institucional? ¿Qué lugar ocupa la capacidad creativa de los docentes, el trabajo interdisciplinario, el trabajo en equipo?

Invitar a la reflexión y pensar desde dónde y para qué del acto escolar es un espacio de desafío a nuestra propia actitud, una incompleta y compleja tarea.

José A. Marina nos recuerda:

“[...] que los animales poseen inteligencia cautiva porque es una rutina biológica la que determina el comportamiento, el hombre posee inteligencia creadora, inventa posibilidades, tiene memoria, razonamiento, imaginación.”

Sería interesante entonces, marcar qué acontecimientos marcaron nuestra forma de ser, nuestras diferencias sociales, ideológicas, económicas, culturales, es decir comprender para transformar creativamente nuestra realidad y pensar que importancia tienen los actos escolares en el actual contexto político-social y cultural en nuestro presente.

Otro gran pensador, Miguel Dadamia, expresa:

“[...] ahogar la creatividad puede llegar a crear una tremenda tensión y fracaso, actuando sin dirección alguna puede llegar a ser peligrosa para la sociedad y quizás para la civilización.”

La creatividad se considera como una condición para el progreso de la sociedad y como un medio de autorrealización. La escuela asume la función de desarrollar las capacidades creadoras de los alumnos, por ello ocupa un lugar destacado en el currículo escolar, y es propia de todos y cada uno de los contenidos curriculares. La creatividad es un sentimiento de libertad que nos permite vivir en un estado de transformación permanente, una capacidad de encontrar y relacionar conexiones nuevas e inesperadas en los esquemas de pensamiento y conductas habituales, es el reflejo de valores sociales y se fomenta si existe el ambiente adecuado.

Entonces, si la creatividad promueve la renovación y el enriquecimiento de la enseñanza, contribuye a la salud mental, al bienestar general, a la satisfacción de las personas y al placer de enseñar y aprender los actos escolares tienen que repensarse en los escenarios institucionales, porque nuestros alumnos tienen el deber de revisar su propia identidad y el derecho de manifestar su propia mirada de manera creativa, por otro lado los docentes tenemos el anhelo de sorprendernos de lo que ellos son capaces de lograr desafiarnos a nosotros como docentes para que nuestros alumnos puedan modificar el paisaje escolar cotidiano y generar un espacio de compromiso de aprender junto a otros.

Involucrar a los docentes de las distintas áreas diferenciando capacidades y responsabilidades desde una visión interdisciplinaria como un modo diferente vivir los contenidos para que se genere en los alumnos espacios imaginarios, identificaciones propias, originales y auténticas desde los acontecimientos estudiados.

En definitiva, lograr una nueva mirada de nosotros mismos.