

El Diseño Gráfico Argentino



El grabado aborigen y el filete porteño. Puntos de partida



Tesis - Guerra Julio César

Universidad Abierta Interamericana - TM - 2012

Indice General





Tema	5
Estado Actual del Tema	5
Introducción	7
Planteo del problema	9
Posibles Hipótesis	9
El Arte Aborigen Argentino	11
Período medio. 650 - 900 D.C.	12
Cerámica – Dibujo Cultura Aguada	12
Período tardío 1000-1500 D.C.	13
Cerámica – Dibujo Cultura Santamariana	13
La decoración en los cuerpos	16
El Folklore	21
Sobre la «proyección» folklórica	21
Acepciones del Folklore	22
Ejemplos que preceden nuestro folklore	24
Poesía Quechua	24
Poesía quechua del período moderno	25
La Literatura Mapuche	25
Conclusión - El Arte Aborigen y el Folklore	29
El Filete Porteño	31
El Origen del Tango	31
Las Letras del Tango	38
Ambiente del Tango	39
El Tango - Argentina en la Década del 30'	39
La vida de los años 30'	39
Economía y Modos de Vida	43
Guapos y Guapas	44
Conclusión - El Filete Porteño y El Tango -	47
El Diseño Gráfico - Marco Teórico -	49
De la imagen simbólica al signo simbólico	49
El confuso empleo del concepto «símbolo»	49
Los signos de la industria moderna	51
Los elementos de un signo	52
El punto	52
La Línea	53
La superficie	53
El grosor de la línea	54
El adelgazamiento y engrosamiento de la línea	54
La iconografía del filete	57
Las partes del filete	57
Análisis iconográfico del arte aborigen	59
Conclusión Final	65
Bibliografía	67
Anexo	69



Estado Actual del Tema

Tema

Si nos remontamos a los orígenes de la gráfica Argentina, posiblemente lleguemos a concluir que son dos los hitos que han marcado nuestra historia.

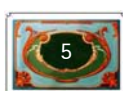
El primero lo conforman los grabados y diseños aborígenes que desencadenaron, a posteriori, en su introducción en nuestro folklore; y el segundo, todo lo que pudieron hacer los fileteadores porteños descargando su espíritu sobre el tango arrabalero.

Sin lugar a dudas, estos acontecimientos sean posiblemente las marcas más destacadas que encontremos.

Estado Actual del Tema

Siempre está latente la tentación de mirar hacia fuera y de copiar lo existente cuando ya está comprobado su funcionamiento.

Bajo este concepto, no sorprende entonces que sólo estudios parciales aborden el tema que nos ocupa desde distintas ópticas y de forma separada (tanto al filete como al diseño aborígen); pero cuando se intenta arribar al diseño gráfico argentino, como tema principal, no existe un marco teórico, con bases y fundamentos generales, que lo hagan posible.



Introducción

Introducción

Esta tesis comenzará narrando acerca de los orígenes de la gráfica argentina, su desarrollo y hasta de su posible abandono.

Las razones del desprecio por lo propio y sus consecuencias, en muchos casos, llegando al punto límite de su prohibición y destrucción.

Suena apocalíptico y estas afirmaciones podrían ser tildadas de exageradas, pero en definitiva no hacen más que transmitir una serie de hechos que se sucedieron en el tiempo y que provocaron que esas marcadas influencias quedaran aisladas y disueltas con el serio riesgo de perderse en el pasado.

En definitiva, datos objetivos de una realidad donde a partir de estos conceptos, básicos e iniciales, posibilitará la idea de construir algunas hipótesis que conformarán la base y los fundamentos encargados de construir la tesis sobre el Diseño Gráfico Argentino.



El Problema y las Hipótesis

Planteo del problema

Es claro que el Diseño Gráfico Argentino carece de un estilo propio, ahora bien, ¿podría transformarse «la moda», basada en grafismos aborígenes, el folklore, el filete y el tango, en el punto de partida hacia la nueva gráfica argentina?

Posibles Hipótesis

1. Tanto los grabados aborígenes como el filete porteño, no llegaron a ser tomados con la seriedad que hubieran merecido y simplemente quedaron en el tiempo como tendencias de una gráfica, que si bien es propia, fue tomada toda vez que se necesitó rescatar algún elemento que estuviera a la "moda" con el fin de marcar una tendencia pasajera.
2. A partir de los elementos «base» que nos aportan los diseños aborígenes y el fileteado porteño, se pueden fundar principios de diseño que, de forma esquemática y organizada, podrán llegar a ser algo más que una simple tendencia marcada por las modas.
3. Esas influencias hubieran sido suficientes para que hoy exista un Diseño Gráfico Argentino fundado sobre esas bases, aunque por impericia, desinterés, falta de voluntad o facilismo no pudo verse constituido hasta hoy.



El Arte Aborigen Argentino

El Arte Aborigen Argentino

Para establecer un punto de partida es importante realizar un paneo sobre la estética y el diseño indígena. Sus grabados, esculturas e imágenes gráficas explicarán, casi por si mismas, cómo esta cultura fue capaz de desembarcar en nuestro folklore sin siquiera habérselo propuesto.

Tal vez, algunas de las causas generadoras del diseño indígena no sean sino otra cosa que una conjunción de distintos factores, a la vez que se hace muy difícil de atribuir esos diseños a un solo grupo o a alguien en particular. Es por ello que para llegar a lo particular, hará falta entender lo global y por ello habrá que remitirse a todo el grupo indígena que habitaba las tierras americanas para luego llegar al núcleo que habitó nuestro extenso territorio.

Un factor importante y quizás el origen y fuente de inspiración de aquellos aborígenes lo conformaron la magia, la religión y los mitos. La magia fue, para el hombre americano precientífico, la fuerza idealista del supuesto poder de hacer posible o verdadero todo aquello que, incomprendible para su mente espantada por los fenómenos naturales y de acuerdo con su primitivo animismo místico es en realidad todo lo contrario: imposible y falso. Es así que, en aquellos principios evolutivos, el carisma persuasivo de los chamanes impone un pensamiento mágico, como respuesta a los misterios cósmicos, elaborando paulatinamente una mitología con rituales cultísticos, funerarios y agrarios.

Es probable que el chamán creara los mitos e inventara su relato considerando a los fenómenos cósmicos como dioses. Al mismo tiempo, estos primeros grupos sedentarios, sin descuidar el factor principal de su vivir, la agricultura, van componiendo una suerte de poesía mística, un arte narrativo expositor de una elemental cosmogonía. Tal sistema ideológico se va estableciendo en Amerindia mancomunado con lo agrario, conformando un criterio ahistórico de la realidad cósmica: un mundo basado en un eterno retorno que se repite cíclicamente. De ahí el relato cosmogónico, siempre repetido pero con las variaciones lógicas de los continuados relatores; de ahí el progresivo aumento del ceremonial: funerarios, diseño de templos, cerámica votiva, textilera simbólica hasta acceder, en el formativo, al complejo ceremonial integral: el Centro de Culto.

De esta manera va surgiendo una semiótica trascendente plasmada en los Géneros Plásticos. El arte, no premeditado como tal sino como volición mística, como obra de culto, será consecuencia de la inmanencia poética de la naturaleza humana.

Tres animales principales que, de acuerdo con épocas y culturas serán metáforas cósmicas, poblarán las mitologías: el jaguar, símbolo de la Tierra, el Agua y el Poder; la serpiente como el Agua o la Tierra y el ave como el Cielo son los más adorados. Junto también a un enorme zoológico sagrado, el hombre considerará a estos animales con poderes superiores a los humanos, por lo tanto buscará metamorfosearse con ellos para poseer la autoridad que les atribuye.





Urna. Cerámica. Cultura aguada.

Sobre un cerámico de armónica formalidad se ha esgrafiado un dibujo del jaguar cuya cabeza ostenta una doble presencia: un felino y un ave = Tierra - Cielo.

Este diseño de vasija creado por aguada, exhibe una superlativa estética, única en Amerindia.

Por medio de la ilusión creada al ingerir alucinógenos se sentirá simbiotizado, sobre todo con el felino, o los concebirá como *alter ego*.

Toda esta parafernalia, será la genitora de los diseños visuales; las castas gobernantes, las diseñadoras y promotoras de ellos.

En Amerindia, diseñar morfologías fue la praxis para transmutar un pensamiento mágico en uno visual, o sea, la coherente fusión de ambos conceptos: el ideológico gestor y la creación de su corporeidad visual de acuerdo con una serie de pautas compositivas preestablecidas.

Período medio. 650 - 900 D.C.

Cerámica - Dibujo Cultura Aguada

De manera imperceptible, como prolongación filial, va surgiendo desde la matriz cultural de ciénaga **la felínica cultura aguada**. Aquí (al igual que en toda Amerindia) el arquetipo totémico es el jaguar: símbolo del Poder terrestre y solar.

Se lo presenta con obsesión, omnipresente y con múltiples variaciones formales que **acreditan una capacidad excepcional para el diseño gráfico.**

Perfeccionará la dialéctica de dibujos incisos o con pincel, sobre vasijas de una magnífica estética proporcional y terminación excelente, para la expresión de figuraciones abstractizadas, barrocas y expresionista.

La asidua referencia a personajes con cetro, armas y cabezas trofeos cercenadas, lleva a considerar a esta cultura como beligerante y militar.

Aguada fue un pueblo dibujante nato, profundamente consustanciado con sus creencias míticas, se impusieron cual dotados voceros plásticos de feroces rituales, con el ascetismo de líneas firmes y sensuales.

Es una vasta y talentosa obra cuya trascendencia se manifiesta con infinidad de variaciones sobre temas convencionales: felinos, serpientes y humanos.

Posee sensibles valorizaciones lineales y texturales reve-

lando un dominio de las imágenes gráficas para transmitir ideografías de lograda plasticidad y fuerza significante.

Este original dibujo intimista oscila, según el grupo aguada que lo realice, entre el candor de una expresividad casi infantil, proyectada con espontaneidad eidética y la **madurez de un reflexivo diseño conceptual modulado plásticamente.**

Aguada llevó al arte del dibujo a una cúspide creativa pocas veces lograda en Amerindia, acompañando con esa superior calidad a las culturas mochica y maya.

Período tardío 1000-1500 D.C.

Cerámica – Dibujo Cultura Santamariana

Formalmente, las urnas funerarias para infantes del territorio calchaquí, establecen un ejemplo de armonía proporcional. Son soporte de dibujos que combinan elementos figurativos, humanos y animales, con geométricos. En cuanto a lo estético, **se comprende a este pueblo como de auténtica vocación gráfica, de logros plásticos conceptuales y arraigado simbolismo mítico.**

En su transcurrir de centurias fue concibiendo paulatinas variaciones morfológicas de los cerámios y, en menor cuantía, de los diseños dibujados con pincel y óxido negro sobre la áspera superficie de las urnas jamás bruñidas.

En general estas urnas presentan una conformación compuesta en dos sectores: un volumen inferior, la urna propiamente dicha, soporte de diseños geométricos señales simbólicas: rayos y serpientes, y la parte superior, el cuello, con dibujos abstractos de cruces y dameros (Tierra), batracios y ñandúes que proponen el anuncio de lluvia.

El cuello reitera la imagen dibujada (a veces modelada con pastillaje) de un ave de ojos oblicuos. Su nariz muy estirada, formada con el alargamiento de las cejas, es de cambiante proporción y diseño de una urna a otra. Este ícono celestial omnipresente, con circunstanciales lágrimas y a veces esquemáticos brazos y pequeñas manos que sostienen un plato delante de una diminuta boca dentada, definen el culto votivo a la lluvia.

Los cambios en la forma y proporción de los cerámicos fueron pausados y continuos, dirigidos hacia la esbeltez de las urnas: menor volumen para el cuerpo y mayor largura para el cuello. Lo visual gráfico no varió sustancialmente.

En nuestro país, no se valoró el arte indígena de esta región hasta entrado el siglo XX. Desde que se establecieron las primeras culturas en el territorio que hoy ocupa la Argentina han pasado unos 120 siglos: un tiempo muy largo, surcado por diversidades que alimentaron los conflictos entre culturas.

De esa larga historia sin registros escriturarios quedan sin embargo muchos testimonios elaborados por otras formas simbólicas, no menos sutiles que la palabra escrita: pictogramas, grafismos, elementos abstractos de sofisticada geometría y representaciones figurativas.

Las culturas indígenas arcaicas de nuestro país dieron sustento gráfico a sus creencias a través de diseños que correspondían a códigos de desciframiento. Los conquistadores, al menos los más instruidos, como los curas, reconocieron esa propiedad de los símbolos del arte indígena y también la capacidad de los aborígenes para interpretarlos. Por eso destruyeron sistemáticamente todo lo que contuviera

Urnas funerarias para bebés. Cerámica. Cultura Santamariana.

Obsérvese la relevante estética formal de las urnas y su equilibrio proporcional entre cuerpo y cuello.

En el cuerpo exponen similares diseños señales referidos a lo serpiente y terrestre. En el cuello, el ave mítica llorando. Además, dos suris –ñandues– con dos cruces damero en sus cuerpos = Tierra. El suri, ave corredora pues no vuela, anuncia la lluvia. Provista de este signo cruciforme, significa Tierra - Cielo.

Tal simbología, similar a Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, denuncia el deseo de lograr la armonía entre Cielo y Tierra, sin la cual se comprendió no poder subsistir. Este pensamiento fue expresado por numerosos diseños creados en la mayoría de las altas y medias culturas amerindias.



grafías que pudieran entenderse como signos de un lenguaje. «Hallamos gran número de estos libros, y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio, se los quemamos todos», dice Fray Pedro de Landa, un cronista del siglo XVI, en su Relación de las cosas de Yucatán. Reconstruir los contextos simbólicos no es tarea fácil: los conquistadores, al someter a los pobladores originarios, emprendieron una demolerora guerra cultural.

Entonces, ¿qué nos haría pensar que en nuestras tierras no sucediera, al menos, algo de similares características?

Si algo caracteriza al arte indígena argentino es la diversidad. En los miles de años que transcurren desde la primera población del territorio y la conquista española se encuentran obras tan disímiles como la serie de innumerables impresiones de manos en ocre, blanco y negro, que aborígenes patagónicos realizaron hace más de 9.000 años (un trabajo que sigue desafiando la imaginación de los antropólogos), y el Hain, el teatro ceremonial de los selknam fueguinos, en el cual (mediante máscaras y con el cuerpo enteramente pintado) los varones de la tribu representaban las luchas que habían tenido lugar durante la creación del mundo.

Por su parte, en las complejas culturas del noroeste (La Aguada - anteriormente mencionada-, Cultura Santamariana, Ciénaga y El Alamito, entre otras) se desarrollaron una alfarería y una metalurgia con complejos diseños abstractos inspirados en los símbolos básicos del felino y la serpiente.

A partir de la conquista y del control territorial por parte de europeos y criollos, el cambio se tornó dramático: la imposición de la visión europea y cristiana del mundo hizo que buena parte de los temas y los estilos indígenas desaparecieran, mientras muchos otros sobrevivieron en el sincretismo con las formas dominantes. Uno de los ejemplos más claros es el barroco peculiar de las Misiones Jesuíticas, producto de la amalgama del arte religioso europeo de la Contrarreforma y la simbología guaraní, especialmente visible en las imágenes de la flora y la fauna local.

Tal vez, a partir de aquí, es donde se confluye en el desembarco y la construcción de lo que hoy forma parte de nuestro folklore, tema que será exployado en el capítulo siguiente.



Fotografía tomada entre 1882 y 1930.

La decoración en los cuerpos

Esta práctica es considerada el arte antiguo más austral del mundo. Para los yámana y los selk'nam que habitaban Tierra del Fuego, la pintura corporal era una forma de ejercer el poder. Siguieron creando en sus cuerpos aun cuando estaban diezmados, como expresión de una necesidad artística heredada de sus antepasados, quienes hace al menos 6.400 años ya decoraban sus arpones y utensilios como una de las expresiones artísticas más australes del mundo.

Arqueóloga y antropóloga, Dánae Fiore es investigadora del Conicet en la Asociación de Investigaciones Antropológicas. Para su doctorado en la Universidad de Londres estudió por primera vez la pintura corporal de los dos grandes grupos indígenas que poblaron la isla, a través de fotografías, tomadas entre 1882 y 1930.

Del total de fotos de los selk'nam -habitaban el norte de la isla- y los yámana -localizados al sur, sobre el canal Beagle-, hay más de 200 que muestran los diseños de sus rostros y de todo el cuerpo. Sí, en todo el cuerpo porque, a pesar de que la media anual es de 5,3 grados de temperatura, estaban desnudos mucho tiempo.

Fiore leyó los escritos de la época, en busca de referencias a la pintura. Su análisis reveló «una riqueza visual desconocida, diseños variables, relativamente pautados, diferentes de los de los indígenas del noroeste y de los del Pacífico».

Los selk'nam vivían de la caza de guanacos, aves y los animales marinos que mataban en la costa; eran también pescadores y recolectores. Los yámana se alimentaron de forma similar hasta hace 6.400 años, cuando comenzaron a construir canoas, fabricar arpones y cazar lobos marinos.

Esos hábitos siguieron hasta la llegada de los españoles. Entonces eran «dos sociedades vecinas que no compartían lenguaje, formas de subsistencia, división del trabajo, ni el arte: tenían un repertorio propio de diseños».

Los volcaban en tres colores básicos: rojo, elaborado con sedimentos de óxido de hierro o de un color similar que se podía transformar al fuego; negro, logrado con carbón vegetal; y blanco, obtenido de cierta arcilla o machacando valvas de moluscos.

Las pinturas corporales generaban una división social dentro de los grupos. En estas sociedades, la reproducción de las desigualdades no se centraba en la acumulación material, sino en el arte. Al expresar jerarquías, los diseños diferían por género y edad.

En los selk'nam, la división sexual del trabajo se reflejaba en lo ritual y no en la pintura de todos los días. Sólo los varones participaban en el hain, la ceremonia de iniciación a la adultez, que requería de días y meses para transmitir los saberes a los adolescentes. En ese lapso, espíritus, totalmente pintados y con máscaras salían de la choza ceremonial y asustaban a las mujeres.

«Quien detenta el poder maneja la pintura, los efectos visuales, y las respuestas que genera en el otro», dice Fiore. Pero en los momentos compartidos del hain —danzas, esparcimiento—, los dibujos de hombres y mujeres eran similares. En los yámana, el hombre y la mujer se complementaban en la actividad vital, la caza del lobo marino, y esa menor desigualdad se vio en ceremonias. El chiejaus era compartido por ambos, mientras que la kina —similar al hain— era para hombres que, a veces, invitaban a una sola mujer.

También había «espíritus» coloreados, pero esa mujer no podía contar el «secreto» a las demás. Por el contrario se pinchaba la nariz y se pintaba con su propia sangre, simulando que había sido atacada por los espíritus. «La manipulación de lo visual tiene ese efecto —explica Fiore—: aunque uno sepa que es un ser humano, saber que está en contacto con los espíritus le da un poder mayor». Por eso, el chamán «tenía un diseño facial específico, pues podía curar o matar».

La Isla Grande comenzó a poblarse hace 11.800 años. «Encontramos restos de pintura preparada a lo largo de los últimos 6.000 años —revela Fiore—, aunque se desconoce si fue para pintura corporal». Si hay evidencias de arte mobiliario —objetos de hueso tallado— desde hace 6.000 años hasta el siglo XIX. Lo desarrollaron sobre todo los yámana, al labrar diseños geométricos en punzones, tubos sorbedores, raspadores, cuentas de collar (usados por ambos sexos) y en especial arpones, los que recibieron la mayor intensidad decorativa.

El afán artístico se corresponde con el valor de la presa de caza: para consumir las calorías de un lobo marino hace falta recolectar 48.000 moluscos similares al mejillón.

Para Fiore, esto desmiente las creencias sobre los nómades que sólo corren detrás de la comida. «Tenían su vida solucionada: había tiempo para embellecerse y decorar. En la conquista de Tierra del Fuego, la gente hizo arte, aún cuando se extinguía. El arte no es divertimento, sino algo inherente al ser humano».

Es imposible no remitirse a la herencia que este arte legó a nuestros días, luego de pasados miles de años. Hoy, devenido en el término «Body Painting», no es ni más ni menos la forma en que la sociedad define a la pintura sobre el cuerpo y que, vaya coincidencia, también por estos días es considerada todo un arte aunque con distintos propósitos a los de antaño. El Fileteador porteño Alfredo Genovese es todo un experto en la materia con gran cantidad de trabajos en su haber.



Fotografía de un aborigen de Tierra del Fuego tomada entre 1882 y 1930.



Una creación del Fileteador Porteño Alfredo Genovese de 1999

Las imágenes lo explican todo y casi no hacen falta palabras para describir lo que ha ocurrido a lo largo de la historia. «Body Painting», es la forma en que hoy la sociedad define a la pintura sobre el cuerpo y también por estos días es considerada un arte aunque con distintos propósitos a los de antaño.

Folklore

La palabra Folklore (voz inglesa, compuesta, creada por William J. Thoms: folk, significa popular; lore significa - referido al pueblo - ciencia o saber) se refiere al conjunto de las tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares.

El folklore no deriva de la naturaleza intrínseca de los bienes o fenómenos. Nada es folklore por fatalidad de su esencia, sino que se convierte en folklore debido a una peculiar asimilación cultural, a una típica actitud colectiva frente a ellos.

En consecuencia el folklore debe ser concebido como un proceso, no como un hecho estático e inmutable. Nada es folklórico por el sólo hecho de existir, sino que llega a serlo si se cumplen las etapas y condiciones de la trayectoria.

El criterio que no debe faltar para apreciar lo folklórico es el de relatividad y especialmente:

- a) espacial o geográfica (cambios por localización en regiones distintas);
- b) temporal (cambios a través de épocas y períodos históricos: de ahí la distinción de folklore en estado naciente, folklore vigente, folklore histórico);
- c) cultural (traspasos de un estrato social a otro o cambios de función; por ejemplo, fenómeno folklórico que se transforma en proyección, **«proyecciones»** que dan origen a nuevos fenómenos folklóricos, tras culturaciones procedentes de niveles superiores e inferiores.).

Sobre la «proyección» folklórica

Los hechos o fenómenos folklóricos, para ser considerados como tal, deben reunir una serie de condiciones: anonimato, tradicionalidad, haberse transmitido en forma oral, funcionalidad y vigencia colectiva en la comunidad folklórica, entre otras. Por lo tanto, no son folklóricas ciertas manifestaciones culturales, literarias, coreográficas, musicales, poéticas, pictóricas y otras que frecuentemente son confundidas con aquéllos. Pero, sin ser folklóricos, se apoyan y nutren de los fenómenos que sí lo son, los recrean. Es decir, se trata de hechos culturales basados en la modificación del fenómeno folklórico, a los que se les da el nombre de proyecciones folklóricas, las cuales surgen como consecuencia de la evolución de los pueblos y se registran con más frecuencia en las grandes ciudades.

Tanto los hechos folklóricos como las proyecciones folklóricas no establecen un orden de jerarquía en cuanto a su importancia, pues se trata de dos fenómenos claramente diferenciados, no comparables. Pero sí puede afirmarse que la proyección folklórica es tanto más trascendente, cuanto más se afirme en el hecho

folklórico, respetando su plataforma de sustentación, pues tratándose de una recreación, ésta compromete al artista, al coreógrafo, al músico, al poeta, a no deformar inescrupulosamente el hecho que toma.

Se define proyección folklórica como la expresión de fenómenos folklóricos producida fuera de su ambiente natural y cultural, por obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, tipos o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras, destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios técnicos, mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización en vigencia, manifestándose ya en el plano de la creación artística (literatura, música, danza, artes plásticas, teatro, cine y televisión), en el campo de la industria (tejeduría, cestería y platería, entre otros), de la moda, la enseñanza, y porqué no, la gráfica.

Son ejemplos de proyecciones folklóricas, en Argentina, en el orden musical La Misa Criolla y la Cantata Sudamericana; en literatura, algunas de las páginas de El País de la Selva, de Ricardo Rojas, el Martín Fierro de José Hernández; en la pintura, la mayoría de las telas de Bernaldo de Quirós; en la poesía los versos de Jijena Sánchez y de Coronel Lugones; en el teatro La Difunta Correa; en la danza las creaciones a través del ballet de «El Chúcaro», en la gráfica la guarda pampa (por poner un ejemplo) y en lo relativo a la proyección industrial, la producción con telares de fábrica, de ponchos, matras y chalinas, entre otros.

Acepciones del Folklore

Lo fundamental y característico de la cultura «folk» es que gran parte de los elementos que la constituyen proceden de civilizaciones y culturas pretéritas, asentadas en centro urbanos y radiantes, por lo común alejados.

El término «folklore» tiene diversas acepciones, comúnmente no diferenciadas en el uso corriente:

1. Como «complejo», «conglomerado» o «contextura» integral de fenómenos folklóricos funcionalmente trabados en un ámbito determinado (lo que suele llamarse el folklore de tal lugar, región, provincia). En definitiva se hace referencia al **ámbito folklórico**, y se define de esta manera al área geográfica cultural en la cual hay una constante de determinadas fenomenologías folklóricas que la caracterizan y determinan.

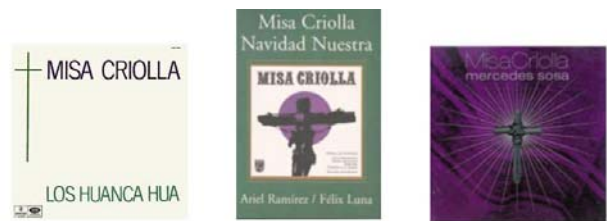
El mapa folklórico de la República Argentina puede ser confeccionado conforme con los siguientes ámbitos:

- Norteño
- Chaqueño
- Mesopotámico o litoral
- Cuyano
- Central
- Pampeano
- Patagónico

2. Como fenómeno particular que integra ese «complejo» y que puede ser identificado y aislado mediante el análisis (las danzas, las supersticiones o las fiestas, entre otros).



Cubierta de libro de Martín Fierro y afiche de la película de Fontanarrosa.



Tapas de discos de pasta y cubierta de libro referidos a la Misa Criolla



Imagen del Ballet Folklórico Nacional, tomada el 13 de junio de 2004 en la Ciudad de Paraná. Se trata de la más importante compañía de danzas folklóricas argentinas que mantiene vivo el espíritu del gran bailarín, don Santiago Ayala "El Chúcaro" continuando la misma línea artística, en cuanto a la escenificación de mitos, costumbres, historias, leyendas y paisajes argentinos.



Misa Criolla celebrada el 22 de diciembre de 2009, en la Ciudad de La Plata, con un marco de 15.000 personas, para la presentación de "Navidad Nuestra - Misa Criolla" que contó con la actuación, entre otros, de Darío Volonté, Zamba Quipildor y José Ángel Trelles.

3. Como «proyección» (explicada en párrafos anteriores).
4. Como «trasplante», término elegido para denominar a la expresión que, habiendo sido originariamente fenómeno folklórico, es trasladada de su ámbito geográfico y cultural por quienes fueron sus propios portadores y protagonistas, a otros ambientes, por lo general urbanos, donde es cultivada en forma personal o en el seno de círculos familiares, de amigos, de compatriotas o paisanos, perdiendo en consecuencia, alguno de sus rasgos originarios.
5. Como elemento trasculturado, proveniente de un «complejo» que pasa a integrar el patrimonio cultural colectivo propio de otra cultura, habitualmente urbano, con lo que dicho elemento modifica lo que su función y matiz regional sin llegar a imprimir carácter y fisonomía distintos a la cultura que lo absorbe (supersticiones, amuletos y refranes, entre otros).
6. Como ciencia: el estudio sociológico e histórico-filosófico del alma popular, cuya expresión es precisamente el Folklore.

Bien lo definió en 1887 el folklorista inglés Houme, uno de los fundadores de la «Folklore Society»: Ciencia que se ocupa de la supervivencia de las creencias y de las costumbres arcaicas en los tiempos modernos.

Ejemplos que preceden nuestro folklore

Poesía Quechua

El Tawantinsuyu fue un vasto imperio que abarcaba los actuales territorios del norte de Argentina y de Chile, Perú, Bolivia, sur de Colombia y Ecuador.

Los khipus (jeroglíficos e ideogramas de los quechua-aimaras) «contaban las sucesiones de los tiempos y cuánto reinó cada inca y si fue bueno o malo, si fue valiente o cobarde, todo, en fin, lo que se podía sacar de los libros se sacaba de allí». (Fray Martín de Morúa).

Los quipucamayhojkuna (expertos en el manejo de los khipus), al decir de Felipe Guamán Poma de Ayala, «tenían quipos de colores teñidos y se llamaban quilcacamayoc o quilca uata quipoc».

Todo el reino se sacudió cuando la corona española se dio cuenta de que la población indígena aún mantenía fresca en la memoria el recuerdo de su historia, rindiendo pleitesía y culto a sus héroes y dioses, preservando la autenticidad de sus valores culturales en

sus festividades y demás manifestaciones sociales; más aún, cuando descubrió que en los khipus se decía más de lo que se pensaba. Entonces en 1583, en el Concilio Provincial de Lima, fue decretada la extinción de los khipus, desatándose al mismo tiempo, una tenaz persecución de los khipucamayos, con la orden de exterminarlos. Así, en los poblados controlados por los españoles, se incineraron ingentes cantidades de khipus, saqueándose templos, viviendas y tumbas reales. En 1613, el arzobispo Lobo Guerrero ordenó: (los indios) «estarán advertidos de no consentir los bailes, cantares o taquis antiguos en lengua materna, ni general». En 1614, las Constituciones Sinodales del Arzobispado de Lima prohibieron las fiestas y bailes a la usanza indígena y también los cantos en lengua quechua, mandando quemar los instrumentos musicales de los indígenas.

A pesar de todo lo que se diga por justificar la presencia hispana en el Nuevo Mundo, lo cierto es que nunca un pueblo, o más bien un conjunto de pueblos, ha perdido tanto en poco más de tres siglos de dominación, como ha ocurrido con las culturas indoamericanas.

Poesía quechua del período moderno

Por un lado se desarrolla la poesía popular, anónima, casi siempre producida en los caseríos y poblados indígenas, que se va descubriendo durante las fiestas patronales. Fiel reflejo de la tradición oral, es popular y colectiva; exalta sus virtudes y valores culturales originarios.

Por otro lado se encuentra la poesía quechua urbana, más bien mestiza, cultivada con más razones vindicativas que sentimiento indígena, al amparo de academias regionales de la lengua quechua.

La Literatura Mapuche

La presencia de los mapuches en la Argentina data de alrededor del siglo XI, pero es en el siglo XVII cuando la misma adquiere envergadura.

A partir del ingreso desde Chile, el espacio ocupado fue abarcando las regiones patagónica y pampeana. Un excelente testimonio de ese dominio lo tenemos en la toponimia, donde hallamos registradas las marcas lingüísticas de su presencia.

De los antiguos nombres con que se identificaban estos pueblos (picunche, pehuenche, ranquel, araucano, pampa, boroga, moluche y otros), hoy sólo sobrevive el gentilicio mapuche, que incluye a todas las parcialidades. Este pueblo habita en la Argentina las provincias de Chubut, Neuquén y Río Negro. También hay grupos en Santa

Cruz, la Pampa y Buenos Aires. La lengua nativa - el mapudungu - se mantiene sólo en las comunidades más aisladas, preferentemente en la comunidad cordillerana.

Tiene una situación privilegiada en el contexto de las culturas indígenas sudamericanas, por la variedad, abundancia y calidad del material que se ha podido preservar.

Desde el siglo XVII hasta nuestros días, estudiosos como Bertha Koessler, Ricardo Lehmann-Nitsche, Rodolfo Casamiquela, Miguel A Bartolomé, Perla Golbert de Goodbar, Berta E Vidall de Battini, Hernán Deibe, Gregorio Álvarez y otros, han recopilado parte del patrimonio literario que conocemos, clasificándolos generalmente en cuatro categorías:

1. Dentro de los nütram o nütramcán (conversación) podemos mencionar los mitos, historias respetuosamente tenidas por verdaderas por los relatores, que ocurrieron en tiempos remotos, con intervención de seres sobrenaturales.
2. Los epeu son cuentos, ficción. Son relatos maravillosos, con animales o religiosos.
3. Los ülcantún (cantar sobre algo) son textos poéticos cantados a capella en mapudungu, por hombres o mujeres, sobre diversos temas como el amor o la amistad. Es una canción social y de diversión.
4. El acto de romancear suele estar vinculado con alguna fiesta, donde se canta luego de la comida.

Literatura Mapuche - Poesía

*Wirarünmu nagpay yengün
Iweñünmu küpaley yengün
Pepan ñi pu che
Umül-ümülü-yengün
Wente mapu
Wentemew rupay pu winka
Allfüli ti mapu yengün
Allfüli ñi piuke*

*Konün ina ñi rukamew
Ka ngüman
Eimi may allkütumekeimi
Allkütumuchi ka puen pipingen*

*Allkütumuchi ka puen
Pipingen*

*Bajan gritando
ellos sobre los campos
silbando por los esteros
corro a ver mi gente
a mi sangre
pero ya están tendidos
sobre el suelo
sobre ellos pasan los huincas
hiriendo de muerte la tierra
dividiendo mi corazón.*

*Entré en busca de mi calor
A mi casa ardiendo
Brotó el estero de mis lágrimas lloviendo sobre mis pies*

*¿Ustedes entienden mis lágrimas?
Escuchen al aire explicarlas.*

Conclusión - El Arte Aborigen y el Folklore -

Conclusión - El Arte Aborigen y el Folklore

El Arte Aborigen y nuestro Folklore tienen muchos puntos en común. Integran una misma línea de tiempo en donde el primero construyó la base y sustento del segundo.

Ya en los tiempos que preceden a la conquista y control del territorio por parte de los europeos, los conocimientos eran transmitidos de boca en boca. Los niños aborígenes aprendían sobre las bases que conformaban el sustento de toda la comunidad, su agricultura. Se instruían sobre los mitos y leyendas basadas en la magia y la religión. Los mayores eran los encargados de transmitir sus conocimientos y así fue como toda una cultura, con el tiempo, comenzó a dejar legados gráficos por medio de diseños con claros códigos de desciframiento dentro de cada comunidad.

Es aquí donde existe un claro punto de contacto y coincidencia. Ya se ha expresado que los hechos o fenómenos folklóricos, para ser considerados como tales, deben reunir una serie de condiciones: anonimato, tradición, haberse transmitido en forma oral, funcionalidad, vigencia colectiva en la comunidad folklórica, etc. Ergo, definitivamente el Arte Aborigen ha influido y dejado su marca sobre nuestras raíces folklóricas.

Por ello, hasta el momento, podemos concluir en que la hipótesis planteada en primer término es afirmativa y que las dos restantes aún serán analizadas en los capítulos posteriores pero que sin dudas tampoco escapan al contexto - sobre todo el político y socioeconómico - que hoy nos rodea para poder lograr una aproximación acerca de las reacciones que las mismas puedan generar.

A continuación se analizará un paralelismo de similares características. Se intentará descifrar la razón de la inexistencia de un estilo de diseño gráfico argentino, y si a esta altura de los acontecimientos, es porque no hemos querido tenerlo o simplemente reiteramos la historia haciéndonos partícipes del desprecio por lo nuestro.

El Filete Porteño

El Filete Porteño

Origen y Actualidad

El fileteado porteño es un arte decorativo y popular nacido a principios del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires que muy pronto llegó a formar parte de la cultura del tango y a su vez lograr una clara connotación sobre el arte porteño dado que se encuentra inserto, bajo este aspecto, dentro del inconsciente colectivo.

Tuvo su origen en las fábricas de carros donde los pioneros del oficio, trabajando en la ornamentación de esos vehículos, prácticamente crearon este género, que desafortunadamente no fue suficientemente documentado en su génesis ni tampoco en su posterior desarrollo.

Por ello, la historia del fileteado que poseemos está construida sobre la recopilación de testimonios de los maestros de este oficio a mediados de éste siglo.

Al igual que en el tango, no hay un primer artista ni una fecha exacta que permitan determinar con exactitud el inicio de esta práctica, aunque la mayoría de los testimonios coinciden en que fueron tres inmigrantes italianos los que desarrollaron casi contemporáneamente el fileteado trabajando dentro de las diferentes carrocerías existentes al inicio del novecientos: Cecilio Pascarella, Vicente Brunetti y Salvador Venturo, quienes posteriormente tuvieron como primeros continuadores a sus propios hijos.

Así, la decoración fileteada de los carros en Buenos Aires comenzó con la ruptura del anodino color gris municipal que los caracterizaba, al serles pintados los laterales de otro color; un paso más fue dividir estos dos colores con una delgada línea en un tono más intenso o contrastante, el filete.



Una de las Fábricas de Carros donde se dió por comenzada la ruptura del anodino color gris municipal



En la década del '40 el fileteado adapta sus formas a los nuevos vehículos fruto del progreso que van sustituyendo paulatinamente al carro: los camiones y los colectivos (autobuses).

Aquí un claro ejemplo de un Fileteado sobre colectivo en 1957.

A partir de allí, van surgiendo los diferentes motivos que más tarde conformarán un vasto repertorio que caracterizará, al igual que la composición y su técnica de pintura, a un género inconfundible.

Flores, volutas, hojas de acanto, cintas argentinas, bolitas, líneas rectas y curvas de diferentes grosores se van combinando con escenas campesinas y personajes populares, como la Virgen María y Carlos Gardel.

Los colores utilizados son muy vivos y a través del contraste y las transparencias se da a la entera obra intencionalidad de volumen, con una materia elemental: el esmalte sintético, que resiste al tiempo y a la intemperie permitiendo que esta forma de arte circule constantemente por las calles de la ciudad.

Los textos también forman parte de la composición del fileteado, con todo un arsenal de frases acuñadas por la sabiduría popular, que constituyen su «voz», y que alguna vez Jorge Luis Borges supo definir acertadamente como «costados sentenciosos».

Consecuencia de ello es que el fileteado se realice no solamente con fines estéticos, sino también como manifestación de los valores socioculturales del hombre de Buenos Aires.

En la década del '40 el fileteado adapta sus formas a los nuevos vehículos fruto del progreso que van sustituyendo paulatinamente al carro: los camiones y los colectivos (autobuses), que son herederos directos de esta decoración colorida que les otorga indiscutible identidad «porteña», pero que aún pasa inadvertida para la gran mayoría de los habitantes.

La crítica de arte no se ocupa del tema, y la primera exposición de fileteado porteño tiene lugar recién en 1970, gracias a la paciente recopilación de trabajos hechos por Nicolás Rubiό y Esther Barugel. Poco después, comienza la desaparición del fileteado en los vehículos debido a las sucesivas crisis económicas, a los nuevos usos tíbiamente globalizados y a una ley nacional de 1975 que prohíbe filetear los colectivos.

Pasada ya la época de esplendor de los grandes maestros fileteadores y de sus inolvidables vehículos profusamente decorados, el fileteado porteño continúa vivo en manos de un puñado de herederos curiosos de rescatarlo de la indiferencia y el olvido, quienes lo ejercitan como arte y oficio que no pierde la delicia lúdica que encierra el ornamento.

Hoy, no tan vistosamente como antes, en **contextos emparentados con el tango, con el diseño** y con la publicidad, acaso sobre superficies nuevas y con técnicas diferentes, la imagen de Buenos Aires sigue siendo la misma.

Así como el tango define musicalmente a Buenos Aires, el Fileteado Porteño constituye su iconografía.

Estos géneros, musical uno, y ornamental el otro, son casi contemporáneos y se caracterizan por su génesis popular.



Fachadas fileteadas en barrio Abasto - Acrílico sobre pared (Horacio Vega, Marcos Inza, Gustavo Ferrari)

El Fileteado (arte popular de Buenos Aires) y el Tango (música popular y ciudadana por excelencia) vienen emparentados por un mismo signo, ya que nacen de la misma fuente y siguen caminos paralelos. Fue precisamente una ola migratoria llegada a la Argentina hacia fines del siglo XIX, la que buscó crear formas de expresión que tradujeran sus distintos estados de ánimos, alegrías o tristezas. Esta ola migratoria (esencialmente masculina) originó un intenso trajín de trata de blancas que se denominó «la Ruta de Buenos Aires». Justamente en este medio nace el Tango.

Mientras que el origen del Tango fue marginal, oscuro y pecaminoso (lo que podría explicar el rechazo del Buenos Aires de antaño hacia este género), el Fileteado tuvo sus orígenes en los viejos transportistas de alimentos, enmarcado dentro de un mundo de trabajadores esforzados, de esos que llevan sus tareas de sol a sol. Sin embargo, el rechazo al Fileteado fue mucho más generalizado y duradero que aquel que se opuso al Tango.

Como fue mencionado con anterioridad, el Fileteado nació en las fábricas de carros y ha sido muchas veces desechado, olvidado y denigrado. Justamente por eso le ha costado abrirse paso. Por otra parte el Tango, visto como inmoral, ha tenido más suerte en su difusión. Probablemente porque el Tango es el placer de la noche y también porque fue aplaudido en el mundo entero.

Hoy el Fileteado Porteño y el Tango se reencontraron en portadas de discos y en las carátulas que acompañan a los CDs y en las marquesinas de algunos bares temáticos entre otros ejemplos. Pero también estuvieron presentes en las calles de Buenos Aires, en el diario trajín de los transportes de pasajeros que llevaban su ornamentación y también... la foto de Gardel.

El Filete Porteño y el Tango



El Tango

El Origen del Tango

Se ha intentado reconstruir la historia del tango muchas veces, pero la verdad es que se desconoce cómo y dónde se inició. Este estilo de música es vinculado con lo negro o africano, pero exclusivamente "porteño", de la ciudad de Buenos Aires. Algunos escritores opinan que el tango combina varios estilos de música, por ejemplo: la coreografía de la milonga, el ritmo del candombe y la línea melódica sentimental y la fuerza emotiva de la habanera. En la ciudad de Buenos Aires, la única diversión para los habitantes consistía en circos y lugares de encuentro, ya que no existían la radio, el cilindro musical, y mucho menos la televisión. Por esta razón la música era expuesta en vivo por payadores que ni siquiera sabían leerla.

Se considera que el tango comenzó a difundirse alrededor de 1880. En esos años se multiplicaron los burdeles, mayormente sustentados con mujeres inmigrantes de toda Europa: España, Francia, Italia, Alemania y Polonia, cuyos clientes eran también inmigrantes que habían abandonado a sus familias y mujeres en busca de nuevas vidas en otro continente. Pero con el paso del tiempo, el show se hacía rutinario y para no aburrir a su público, los burdeles contrataban tríos o diferentes agrupaciones de músicos, a los que se les sumaba el público, bailando. Inesperadamente, estos espectáculos fueron tan exitosos que comenzaron a hacerse más frecuentes. Se supone que así se originó el tango.

Se estima que el primer compositor de tango fue un hombre llamado Juan Pérez, autor del tema "Dame la lata", alrededor de 1880; aunque no se descarta que hayan existido anteriormente otros autores y otras canciones. Se puede mencionar que los primeros tangos fueron "Dame la lata", "El Tero" y "Andáte a la Recoleta" mientras que el primer país donde se bailó tango fue Cuba.

En tanto, en Buenos Aires comenzaban a organizarse los primeros bailes, que se llevaban a cabo en las academias, que se supone que



Personaje de la época posando con el "organito" en alguna calle de la Gran Aldea.

estaban integrados sólo por hombres. El tango nació en los Corrales Viejos, y continuó en las calles de la Gran Aldea, con el instrumento denominado "organito".

Con el tiempo se fue difundiendo y llegó al Café Tarana, conocido luego como el Café Hansen, El Kiosquito, La Glorieta, La Red y El Velódromo. A la danza se sumó la mujer, que le dio vida al baile. Se comenzaron a escuchar solos de piano, o en ocasiones acompañado por flauta y violín y otras por guitarra. En 1904, Casimiro Ain se presentó en el teatro Opera como bailarín de tango acompañado por su mujer. A partir de esto, surgieron bailarines como Ricardo Güiraldes, Florencio Parravicini y Jorge Newbery. Pero a pesar del éxito que había obtenido el tango, seguía siendo considerada música prohibida.

Las Letras del Tango

Si bien es cierto que hablar textualmente de gráfica o diseño gráfico en el Tango suena raro, no deja de ser una certeza que las palabras que transmitían en sus letras podrían haber sido plasmadas en un cuadro, un dibujo y hasta en una marca. Es necesario para ello, entender cómo se vivía para captar la idea de que tanta poesía fuera capaz de llenar nuestras mentes de imágenes y grafismos.

Los primeros tangos carecían de letra, pero en algunos casos los músicos la improvisaban en el momento. Los intérpretes emitían exclamaciones de admiración cuando alguno de los caballeros se lucía con su compañera en la pista de baile. Este fue el origen de las letras de los tangos. Estas describían el ambiente en el que se encontraban, por esta razón se consideraba prohibida, porque eran bastante obscenas, prostibularias y demostraban poca educación. Pero a su vez, también en algunas partes de Buenos Aires, comenzaba a hacerse poesía de las letras de tango, en la que se describía el rufianismo.

Se originó el "compadrito", que era un hombre de escabio, mujeres y cuchillo. Era orgulloso, terco y malevo y lo demostraba en el coraje, en el dominio sobre las mujeres y el arma blanca.

Durante cierto tiempo, los autores, Antonio Viergol, Luis Roldán, Pérez Freiré y otros, trataron sobre todos estos temas. Pero en 1920 apareció Pascual Contursi, que es considerado el más importante letrista del tango. Con él se originó la letra con argumento y narrativa, sirviendo como ejemplo su mayor éxito "Mi noche triste". Los compadritos no sentían dolor ni lloraban sus penas, en cambio Contursi describía la melancolía y el dolor del alma por una mujer perdida. Contursi trató de despojar sus tangos de toda alusión obscena. Hoy en día son muy pocos los tangos instrumentales, casi todos están acompañados por letra.

Ambiente del Tango

Es probable que el tango haya surgido en la ribera del riachuelo, en los boliches de carreros y cuarteadores, y en los conventillos del barrio sur aunque, claro está, que sería difícil de probar la exclusividad patrimonial de dicho surgimiento en estos lugares. Esta idea surge fundada sobre la clase social en la que se desarrolla, y que es denominada criolla-inmigratoria. Estaba compuesta por marineros, artesanos, cuarteadores, peones y otros trabajadores de este estilo. Generalmente, eran hombres que estaban solos, o que dejaron a sus familias en su país natal, y frecuentan los boliches o casas de bailes para divertirse.

De allí surgieron los guapos, los malevos y los compadritos de los que hablan tantas canciones. Algunos lugares en los que se encontraban eran el Café Sabatino, el Almacén de la Milonga y el Viejo Bailable del Palomar. Este sector de la sociedad se sentía muy identificado con las letras de tango, ya que ellas se basaban en la "mala vida". Por esta razón se hizo tan popular.

El Tango - Argentina en la Década del 30'

La vida de los años 30'

Para entender los tangos de la década del 30, es indispensable poner el ojo sobre nuestra historia. Es que siempre las letras nos cuentan qué está pasando por nuestras épocas, pero los años 30 tienen la particularidad de ser escuchados como tangos...



Calle del Barrio de la Boca. Tal vez, uno de los posibles epicentros que haya visto nacer el tango.

A nivel mundial había una verdadera crisis económica causada por la caída de la bolsa de Wall Street dando lugar al nacimiento de gobiernos autoritarios que derrocaron a aquellos democráticos, como el fascismo y el nazismo.

En la Argentina nos encontramos en tiempos de Yrigoyen y de aquel golpe militar que lo derrocó, rompiéndose por vez primera la continuidad constitucional.

Parecían tiempos difíciles, si a todo esto se le suma el trágico accidente aéreo ocurrido el 24 de junio en Medellín, Colombia, donde fallece Carlos Gardel, el ídolo popular del tango.

Tango-denuncia de la década del '30

“¿Trabajar?

¿Adónde?

Extender la mano

pidiendo al que pasa limosna

¿por qué?

Recibir la afrente de un «perdone, hermano»..”



Las letras de nuestros queridos tangos del 30' son un compromiso con la gente, lo que pasaba en los empedrados era retratado por los grandes letristas de la época de oro del tango. Algunas historias apenan y se debe a que están llenas de bronca por la situación social. Son tantos los ejemplos referidos a la peculiar década infame que sería interminable, por lo que solo se rescatarán algunos.

Como en ningún otro momento, tomó el tango partido a favor de los más débiles, denunció abusos, criticó desigualdades y se convirtió en vehículo de protesta contra la generalizada corrupción de la época.

El tango de 1933 "Al pie de la Santa Cruz", con letra de Mario Battistella y música de Enrique Delfino parece contar todo.

*"Declaran la huelga,
Hay hambre en las casas.
Es mucho el trabajo
y poco el jornal
y en ese entrevero
de lucha sangrienta
se venga de un hombre
la ley patronal.
Los viejos no saben
que lo condenaron
pues miente piadosa
su pobre mujer,
quizás un milagro
le lleve el indulto
y vuelva en su casa
la dicha de ayer.*

*Mientras tanto,
al pie de la Santa Cruz
una anciana desolada
llorando implora a Jesús:
«Por tus llagas que son santas,
por mi pena y mi dolor
ten piedad de nuestro hijo.
¡Protégelo, Señor!»..."*

Hay letras que denuncian la brutalidad y corrupción del sistema político, en el que la violencia y el fraude eran las armas en la lucha electoral.

Tangos que describen una escena que ocurría en los actos eleccionarios o aquel poema de Cadícamo que describe las consecuencias sociales de la crisis mundial de 1929-30.

*"Todo el mundo está en la estufa
Triste, amargao, sin garufa,*

*neurasténico y cortao...
Se acabaron los robustos...
si hasta yo que daba gusto
¡cuatro kilos he bajao!*

*Hoy no hay guita ni de asalto
Y el puchero están tan alto
que hay que usar un trampolín...
si habrá crisis, bronca y hambre
que el que compra diez de fiambre
hoy se morfa hasta el piolín*

*Hoy se vive de prepo
y se duerme apurao
Y la chica hasta Cristo
se la han afeitao
Hoy se lleva a empeñar
al amigo más fiel,
nadie invita a morfar...
todo el mundo en el riel,
Al mundo le falta un tornillo,
¡que venga un mecánico!
pa' ver si lo puede arreglar..."*

Otros tangos nos cuentan de la miseria en la que se vivía en aquel entonces, transmiten la humildad de la gente y también su desenfreno por el hambre. En el tango «Pan» de 1932, Celedonio Flores refleja la situación de la década, el delito como arma de un padre de familia.

*"El sabe que tiene para un rato largo,
la sentencia en fija lo va a hacer sonar.
Así, entre cabrero, sumiso y amargo,
la luz de la aurora lo va a saludar.
Quisiera que alguna pudiera escucharlo
en esa elocuencia que las penas dan,
y ver si es humano querer condenarlo
por haber robado un cacho de pan.*

*Sus pibes no lloran por llorar
ni piden masitas
ni dulces, ni chiches, ¡Señor!
Sus pibes se mueren de frío
y lloran hambrientos de pan.
La abuela se queja de dolor,
doliente reproche que ofende a su hombría.
También su mujer,
Escuálida y flaca,
en una mirada
toda la tragedia le ha dado a entender..."*



Economía y Modos de Vida

Cuando se habla de una situación «pintoresca» se quiere representar algo que no es figurativo en otra cosa que si lo es. Es por ello que, a pesar de que el Tango no implique una vanguarda gráfica propiamente dicha, sino literaria y musical, cualquier persona que lo haya escuchado con detenimiento, sería capaz de graficar su espíritu. En ello tiene mucho que ver la economía y los modos de vida que forman el contexto. Aquello que fuera transmitido de generación en generación con el objetivo de que la historia jamás vuelva a repetirse.

Por ello es indispensable tomar conocimiento de qué pasaba con los recursos del hogar para poder entender el porqué de tal situación. Se vivieron muchas angustias en la economía de estos años para la clase media y para el proletariado.

En realidad la economía de la época se basó en el «fiado», las famosas libretas del almacén le daban al cliente un «changüi» para poder pagarlo una vez llegada la quincena.

Para entender la férrea economía de entonces hay que hacer revista de los sueldos que recibía la clase trabajadora. Los valores variaban según las ramas de actividad:

- Los albañiles, pintores, cadetes y demás, cobraban sueldos que iban desde \$65 hasta \$170 (obreros de mayor categoría).
- Los capataces cobraban aproximadamente \$220
- Empleados administrativos \$200 a \$260.

Ahora bien ¿cómo racionalizaban los alimentos en familias que llegaban a ser muy numerosas?. Esos productos de almacén que eran fiados por los dueños, no alcanzaban, pero podemos hacernos un imaginario del tipo de alimentación de la época.

El desayuno, por ejemplo, y en los mejores casos, se conformaba de un café completo, con pan, dulce o manteca y en total salía 5 u 8 centavos por miembro de la familia.

Para los más pequeños la merienda era fundamental y quienes podían, les agregaban las famosas galletitas, vainillas Terrabussi, los bizcochos Canale o Bagley. En los mejores casos los niños llevaban a su escuela un emparedado de dulce de membrillo La Gioconda.

En otros casos, las familias con menores recursos, utilizaban mate cocido o el mate común con un pan o galleta para sus meriendas y desayunos, de esta forma se lograba reducir los precios. Toda la comida y sus sobras eran aprovechadas, podemos recordar la costum-



bre de raspar las ollas donde se hervía la leche agregándole azúcar, o también la preparación de dulces caseros para aprovechar las frutas un poco pasadas.

Asimismo, existían familias que tenían la posibilidad de comprar el riquísimo cacao Godet, Toddy, Águila o Noel que costaba \$9 el kilo. Pero el chocolate con churros más rico de los porteños se encontraba fuera de las casas, sobre la Avenida de Mayo 1018 en la «Confitería la Armonía» y al 1263 de la misma avenida en «Los 36 Billares».

Continuando con el costo de vida de la época, encontramos una variación en los precios de los alimentos y que, en general, variaba en relación a si eran envasados o sueltos. Cabe destacar que hacia el final de la década se impuso la costumbre del alimento envasado ya que la gente creía que eran de mayor calidad y más higiénicos. Un ejemplo: el azúcar en terrones costaba 0.33 centavos el kilo y la molida 0.30.

Los zapatos para niños se compraban en casa «Tonsa» y costaban \$1.65 a \$8.50 de mayor calidad. Para la mujer, los zapatos más baratos costaban \$5 en la misma casa «Tonsa», mientras que en la «Casa Oscaría» (Florida 274/280) se ofertaba en el año 1934 zapatos y par de medias a \$12.90.

La ropa de hombre variaba según la formalidad y las casas de ropa. Un pantalón informal en «M. Álvarez» (Bartolomé Mitre y Esmeralda) costaba \$14, por su parte «Casa Vives» (Cerrito 224) ofertaba camisas de poplín inglés en \$5. Un traje a medida en género nacional se podía pagar en 10 meses a \$70, y si era de género inglés a \$110.

En general, los promedios de las mejores casas porteñas para vestimenta masculina eran: Au Bon Marché, Gatch Et Chaves y Harrods, para ropa de trabajo existía la Casa Roveda (Callao y Cangallo -hoy Perón-), donde se compraban aquellos trajes enterizos de loneta por \$9.50, también camisas para mozos, para mecánicos y sombreros se podían adquirir.

Guapos y Guapas

Para los peinados masculinos, los guapos de la época, usaban la brillantina «Atkinson» y para suavizar la cara, la crema de pepinos. Famosos eran también los jabones Palmolive, Prado, Reuter y Heno de Pravia (70 ctvs. la pastilla) Todos los productos se podían adquirir en la calle Constitución 3558.

Para la limpieza del cutis se usaba Sapolán Ferrini que costaba \$1.80 el frasco, también se recomendaba la crema que se fabricaba en Cabildo 2171 o la Pomada Eczemo Salva.

Las mujeres se peinaban en casa Bozzini en Santa Fe 1825, allí era famoso el corte a lo garçon (melenita de oro) y las permanentes que otros salones, como la casa «Hollywood» en Rivadavia 935, ofrecía al estilo norteamericano.

Los cortes para niños se realizaban en el segundo piso de Harrods, y costaba 50 ctvs.

Mas allá de todos éstos datos, algo es claro, la economía del país atravesaba uno de sus peores momentos. Tan difícil parecía vivir que uno de nuestros grandes del tango como lo fue Enrique Santos Discépolo, habló del suicidio en 1932 en el tango «Tres esperanzas»:

*"No doy un paso más, alma otaria que hay en mí,
me siento destrozao, ¡murámonos aquí!
...No ves que estoy en yanta, y bandeao por ser un gil...
Cachá el bufoso... y chau... ¡vamo a dormir!
Si a un paso del adiós no hay un beso para mí
cachá el bufoso... y chau... ¡vamo a dormir!..."*

A lo largo de este capítulo se han podido observar varios avisos gráficos con el fin de aumentar las ventas.

La explicación de este estallido radica en la angustiada economía de estos años tanto para la clase media como para el proletariado. Dicha economía se basaba en el «fiado», las famosas libretas del almacén le daban al cliente un «changüi» para poder pagarlo una vez llegada la quincena.



Conclusión - El Filete Porteño y El Tango -

Así como el Arte Aborigen y nuestro Folklore tienen muchos puntos en común, del mismo modo podemos afirmar que el Filete Porteño y el Tango tienen sus similitudes.

Ambos de origen casi desconocido, supieron pegar fuerte dentro del espíritu popular. El tango, marginal, oscuro y pecaminoso en sus comienzos, tienen relación directa con lo acontecido con el Filete, muchas veces desechado, olvidado y rechazado.

Si bien el tango corrió con mejor suerte en el tiempo, hoy el filete se reencuentra con esa música popular y ciudadana por excelencia, en gran variedad de piezas gráficas. La publicidad, carteles, afiches, portadas y hasta el body painting rescataron este arte muchas veces despreciado.

En este caso al igual que en la conclusión anterior, hasta el momento, podemos decir que tanto las hipótesis planteadas en primer y tercer término son afirmativas. El punto entonces, sería descubrir si es posible que el diseño gráfico argentino le abra sus puertas a este arte y las pueda adaptar a las bases de un marco teórico estructural. De ese modo podremos avanzar sobre la segunda hipótesis con el objetivo de que definitivamente sea afirmativa.

El Diseño Gráfico - Marco Teórico -

El tercer capítulo lo abrirá el Diseño Gráfico como paneo general. No es tarea sencilla resumir lo que el diseño ha significado en materia de comunicación a nivel mundial para nuestra sociedad y será esa misma razón por lo que no se lo abordará desde ese punto.

Las estructuras, las bases, fundamentos y conceptos, así como una reseña sobre el significado de los signos y los símbolos, resumirán este marco teórico.

De este modo todos estos aspectos conformarán el último eslabón de una cadena que, a partir de aquí, terminán por definir los nuevos esquemas sobre los que el Diseño Gráfico Argentino solidificará su basamento.

De la imagen simbólica al signo simbólico

Contrariamente a esa elevación de la imagen simbólica hacia una belleza perfecta, damos también con la tendencia a la simplificación, donde por reducción extrema de la forma lo figurativo acaba en meramente signico. Ejemplo claro nos lo ofrece la imagen simbólica del Cristo crucificado, que nadie en el mundo occidental consideraría como una ilustración simplemente anecdótica sino más bien, como objeto de culto; como símbolo de la fe cristiana. Como contraste a esa plenitud figurativa es posible dar en un refugio alpino o en la tienda de campaña del montañero con dos leños entrelazados, representativos de la misma cruz y, con ello (aún en ausencia de toda representación figurativa y huérfanos de especial estética) poseen para el creyente el mismo contenido simbólico. La imagen se ha reducido a simple signo; sin embargo, la expresividad simbólica es idéntica.

A diferencia del desarrollo de la escritura esa reducción imagen-signo no proviene de una simplificación gestual por parte de quien escribe o crea, sino de la necesidad del creyente de llevar consigo una reproducción de la imagen original y auténtica y, por así decir, participar de una irradiación al igual que en el caso de un supersticioso que se provee de un amuleto con el propósito de que de algún modo le transmita algo de las fuerzas superiores.

La graduación simbólica no depende, pues, de la perfección de su exterior sino de la disposición interna del observador de fijar sus convicciones y su fe en un objeto de meditación, o sea en un símbolo.

El confuso empleo del concepto «símbolo»

Hoy se aplica la denominación de «símbolo» a menudo equivocadamente, por ejemplo para signos, marcas y señales de un nuevo hallazgo, en cuanto que éstos se diferencian del surtido alfabético y numérico usual. Será difícil variar esa costumbre a futuro. Un científico siempre deseará usar como nueva unidad signica una fórmula recién descubierta para la que halla o imagina un llamado nuevo

«símbolo» que, en el fondo, sólo tiene vigencia y pertenencia en el mundo puramente científico y, por consiguiente, no simboliza en justicia nada de carácter en general.

Por otra parte, en el terreno de la expresión gráfica no alfabética es difícil en nuestro medio ambiente tener certeza o seguridad del significado simbólico de una figura dada.

Un ejemplo elocuente puede asociarse a las clásicas tibias cruzadas. En la enseña pirata se ofrece como firma o signatura heráldica de «una liga o unión»; en el fresco de medicina, como señal de «tóxico»; y por último, en la campera de cuero del motociclista es un signo simbólico de la disposición al riesgo.

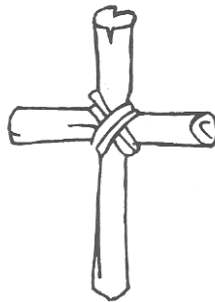
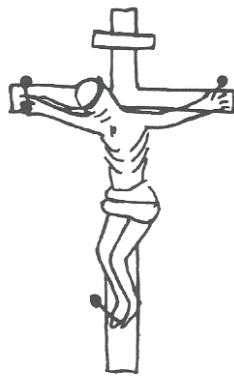


Imagen simbólica del Cristo crucificado.

En la imagen inferior dos leños entrelazados que, aún en ausencia de toda representación figurativa y huérfanos de especial estética, poseen el mismo contenido simbólico. La imagen se ha reducido a simple signo; sin embargo, la expresividad simbólica es idéntica.

Los signos de la industria moderna

En la economía moderna toda persona es contada hoy como consumidor. El entorno vital aparece abarrotado de bienes de consumo, sin los cuales la vida se nos antoja impensable. El artículo de consumo se ha convertido inmediatamente en una necesidad. Y podríamos decir que el nuevo día no empieza hasta que hemos puesto la mirada en el signo-marca impreso en el paquete de café de nuestra confianza; y a partir de ese primer signo matinal, todos los caminos de nuestro hacer cotidiano hasta reparar por la noche en la imagen del reloj despertador aparecen salpicados de señales de este tipo.

La oferta y la demanda de bienes de consumo se agolpan de tal manera en nuestro campo de visión que sólo es posible proveerlos de signos abreviados si se quiere que les quepa la posibilidad de que aun fugazmente apreciados sean reconocidos y ocupen en la memoria del consumidor un lugar seguro.

En preciso entonces atender a los símbolos del pasado para aprender a conocer la relación del hombre con el signo, y reparando en los fundamentos de lo que se ha acreditado con el paso de los tiempos, aplicar las fórmulas adecuadas para llegar a las decisiones correctas. En la pugna competitiva siempre creciente de la Economía lo visualmente anónimo está fatalmente condenado. El comprador ya no se fía del producto que carece de nombre ni del servicio sin personalidad conocida. Para conseguir una posición hoy en el mercado y lo que es más, para conservarla **se hace cada vez más preciso el crearse una imagen de la identidad propia.**

Esta tesis no puede pretender dar siquiera una impresión tan sólo aproximativa de la multitud de marcas de identidad circulantes en el



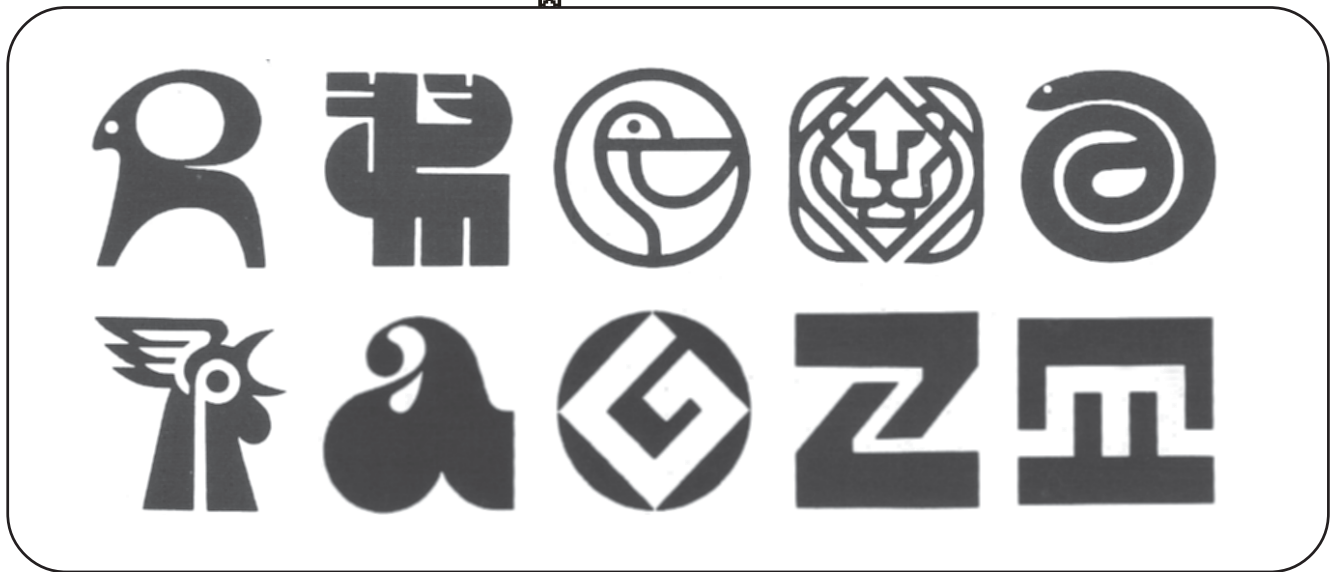
Marca



Señal



Símbolo



mundo. Para ajustarnos al tema que nos convoca sólo se resumirá con deliberada densidad marcas típicas de nuestro presente.

De este modo, en la figura podremos observar marcas de contenido puramente figurativo en un grado de reconocibilidad animal (cabra montés, dragón, aves, león y serpiente) o bien una selección de algunas formas alfabéticas (a; g; z; m, entre otras).

Los elementos de un signo

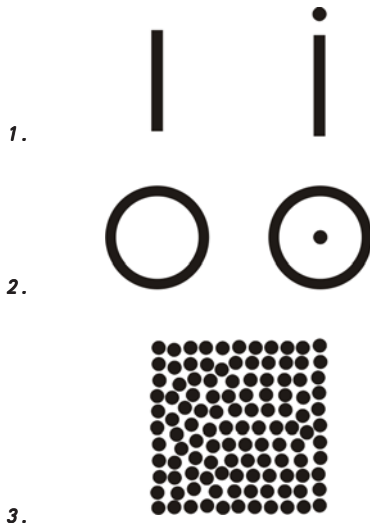
El punto

Desde un punto de vista científico, el punto representa un concepto abstracto que indica con precisión exacta la ubicación de un encuentro, intersección, o de un fenómeno de significación concreta, hablándose así de punto de cruce o de acción.

En sentido gráfico, el punto es una superficie materializada, es decir, reconocible por el ojo humano; es la unidad gráfica más pequeña, el «átomo»; por así decir, de toda expresión plástica.

Sin embargo, rara vez se presenta el punto como elemento aislado; por lo común lo hace en relación con otro signo, como cuando corona la letra «i» dándole significado de vocal al mero trazo vertical (1), o como lugar geométrico del que equidistan los que componen la circunferencia, convirtiéndose así, simbólicamente, en expresión del «centro» del círculo (2).

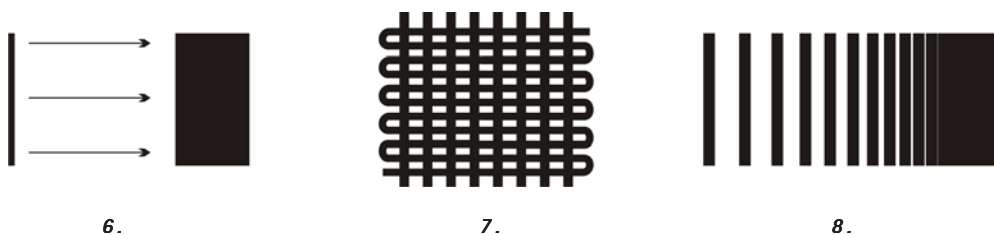
El Punto



La Línea



La Superficie



La reunión de puntos sobre una superficie es considerada como trama, es decir, ya no como acumulación de puntos aislados sino como efecto colectivo tonal; como fundamento, por ejemplo, de nuestra técnica de reproducción de semitonos (3).

La Línea

Es la que describe mentalmente el observador entre dos puntos. Nuestros antepasados las han trazado entre las estrellas más próximas de grupos de vecinos, al contemplar el cielo, y han dado lugar de este modo a las primeras representaciones de las constelaciones.

Reconocemos como línea los puntos ordenados sobre una recta con intervalos regulares (invitación de escribir sobre ella) (4), a su vez, al circunscribir un hexágono se produce la noción de un movimiento circular (5).

La superficie

Las observaciones realizadas hasta el momento se han basado en una configuración puramente lineal: **el trazo**, cuyo grosor, por lo demás no ha sido tenido en cuenta.

La reflexión de que una línea consiste, a la postre, de un punto en movimiento puede ser aplicada asimismo a la superficie: una línea que se desplaza lateralmente origina un área (6). Si como comparación reparamos en la fabricación de un tejido, tenemos en primer lugar la fibra con la que se obtiene el hilo, el cual se urde a su vez para constituir la trama (7).

Cuando la estructura seriada de las líneas se diluye en la superficie, ésta representa una densificación, es decir, que cubre plenamente el área de fondo de modo que el fenómeno se ofrece a la vista como verdadero cambio material (8).

El grosor de la Línea



9.



10.



11.



12.



13a.



b.



c.

El grosor de la línea

Si clasificáramos las líneas conforme a su grueso deberíamos definir-las como: hilo, palo, barra, columna y masa.

En el mismo sentido la línea es considerada como tal, es decir como movimiento en longitud mientras la relación ancho/largo no sobrepase una proporción determinada (9). Una línea más ancha que la mitad de su largo pierde la expresión dinámica de trazo y adquiere la estática de la superficie cuadrangular (10).

Vaya respectivamente como contraste superlativo, entre los conceptos señalados, una línea hilo (11) y un cuadrado (12).

El adelgazamiento y engrosamiento de la línea

La mayoría de las veces apreciamos visualmente la línea-hilo como concepto abstracto: con ella subrayamos, tachamos, enmarcamos, delimitamos. Pero, tan pronto como el grueso de la línea cambia en su trazo (13a, 14a) desaparece ese anonimato y la línea adquiere una nueva propiedad.

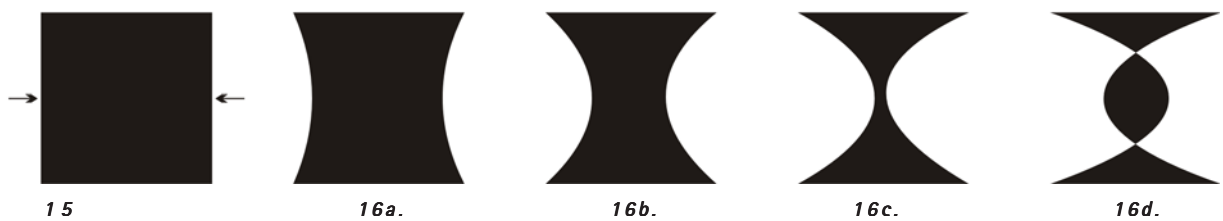
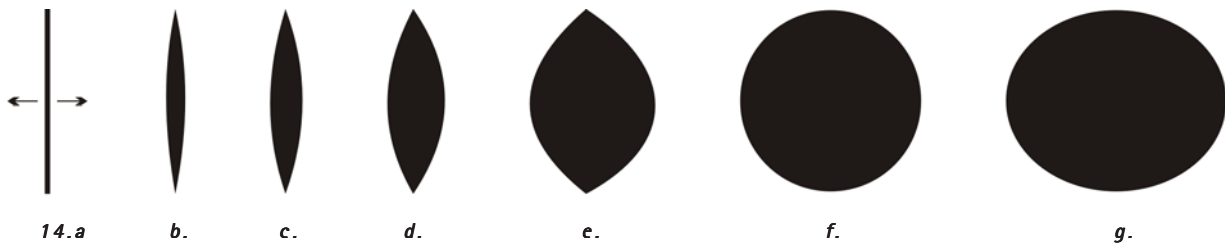
Una línea que se inicia con el grosor de un hilo y acaba con el de un palo (13b) es valorada aún como movimiento lineal, pero el cono manifiesto es a su vez portador de expresión propia y podría remitir a una aguja o un arma blanca. Sin embargo, a partir de un grado de engrosamiento determinado, la línea se desvanece para hacer lugar a un triángulo (13c).

Partiendo de una línea libre puede producirse un engrosamiento central con dos puntos extremos fijos (14a) para acceder a una forma lenticular (14b – 14e) cuya dilatación nos lleva a otra circular (14f) y aun al óvalo horizontal (14g). El proceso nos revela que tras haber alcanzado de lleno la forma circular, los que otrora fueran vértices, arriba y abajo, en los puntos fijos antedichos, desaparecen, y que tampoco reaparecen en el óvalo.

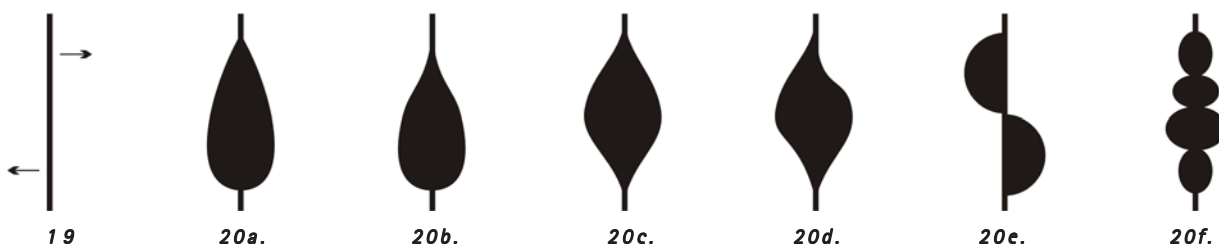
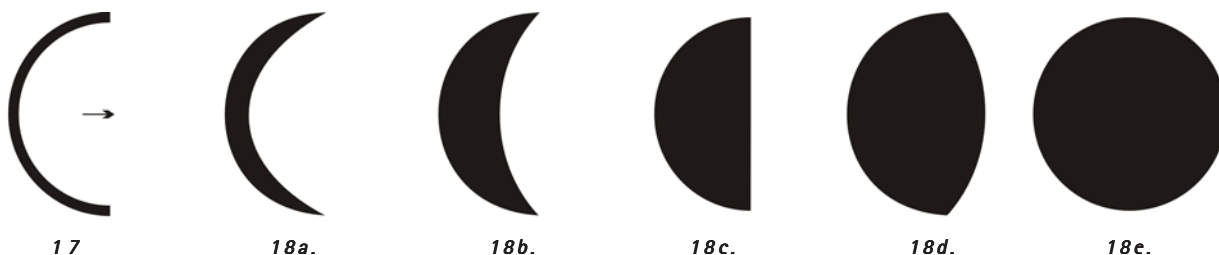
En comparación con esa forma de desarrollo atendamos seguidamente al estático cuadrado (15) cuyos lados verticales se incurvan hacia el interior (16a, 16b) hasta que se encuentran en un punto (16c) antes de sobrepasarlo y entrecruzarse para configurar de nuevo una forma lenticular (16d).

En un tercer ejemplo, una línea en arco, una semicircunferencia (17) se va llenando hasta llegar a la vertical, tras haber descrito todos los estadios falciformes (18a, 18b), convirtiéndose en semicírculo (18c) y más allá de éste (18d) últimamente en círculo (18e). Este ciclo, conocido de todos gracias a la Luna, encuentra por consiguiente fuertes resonancias en nuestro subconsciente.

Adelgazamiento y engrosamiento de Línea



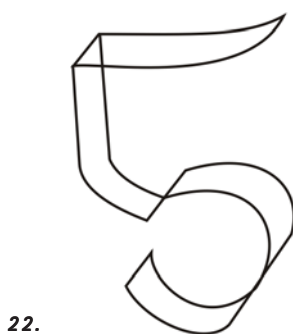
Adelgazamiento y engrosamiento de Línea



Una línea que engrosa o adelgaza de manera asimétrica (19) lleva a infinitas variaciones morfológicas (20a - 20f) cuya descripción sería ociosa. Pero en todo este desarrollo y sin ánimo de ir mucho más allá de estos elementos primarios que sin lugar a dudas conformarán preceptos mucho más amplios como plano, volumen, superficie, luces y sombras, entre otros, cabe destacar un último concepto y que hace a la cuestión de fondo.

Esto tiene que ver con la forma de **cinta o banda** y que consta de la simple utilización del utensilio denominado pluma para escritura redondilla. Al apoyarla sobre el papel no describe un punto sino una fina línea. Este borde de ataque de la pluma puesta en movimiento ilustra el fenómeno de dinamismo de la línea que se convierte en superficie (21). En la pluma en cuestión coexisten dos líneas: una fina y otra ancha, y según posición y movimiento el trazo se afinan o engrosan de conformidad con leyes concretas de la técnica de la escritura. Y ahí reside el secreto de la llamada «caligrafía» que ha venido siendo aplicada secularmente a la mayoría de los escritos de Occidente. Todas las letras expresadas a plumilla consisten sólo de adelgazamientos y engrosamientos respecto del grosor de la línea (22).

Cinta o banda



Hasta aquí se ha resuelto destacar los elementos básicos de un signo que de seguir complementándolos, construyendo y deconstruyéndolos de infinitas formas, darán origen a las figuras, los pictogramas y las marcas primarias entre otras. Pero no es ahí dónde se desea llegar sino correr el velo para certificar que, definitivamente estos elementos, también se encuentran presentes en el filete y el arte aborígen amerindio, aunque con sus propias variaciones morfológicas; y de este modo, pensar que es posible llegar a un diseño argentino si tan sólo se realizaran algunos ejercicios comparativos y luego se desarrollaran.

La iconografía del filete

Las partes del filete

El **«Borde o marco»** es el que generalmente encierra toda la composición dentro del «Talón» (superficie). La «Banda» es la línea más gruesa y con volumen que acompaña al borde y que estructura, junto a la «hoja de acanto», toda la composición. Esta última es uno de los principales motivos ornamentales que estructuran las composiciones fileteadas y puede o no estar integrada a la «banda».

Asimismo, también forman parte de estos elementos primarios, una línea más delgada que acompaña a la «banda» por dentro o fuera y que se denomina «Firulete», la «Bolita, el Botón, el Diamante y el Óvalo» que generalmente son utilizados para llenar espacios, esquinas o entre figuras (ver imágenes de la página 49).

«Las Bolitas y los Óvalos» se pintan representando una forma convexa, mientras que los «Botones» se representan con una concavidad interior, a la que también se le puede agregar una perla. Las bolitas pueden ser macizas o transparentes, como de cristal. Lo más común es pintar las bolitas en las esquinas de las composiciones como así también colocar pequeñas perlas en los bastones de las letras, uso que también se le da a los «Diamantes» que son rombos o cuadrados facetados en cuatro partes. Por último, dentro de estos motivos, se suele incluir a la gota o lágrima, que por lo general se utiliza colgando de la extremidad de una hoja de acanto.

Finalmente, «los Espirales» y las «Cintas», ocupan otro lugar destacado dentro de estos elementos base y que hará a la construcción de las futuras figuras, marcas y moldeados, entre otros objetos gráficos.

«Las Cintas» son la representación de largos planos con pliegues en el espacio de la composición. Muchas veces se realizan con forma de pergaminos y se incluye un texto en su interior y en este caso las palabras acompañan la fuga en perspectiva de todo el plano de la cinta. La representación más común de las cintas es la de la bandera argentina y los moños, para lo cual el plano dibujado se divide en tres partes correspondiente a los colores celeste y blanco.

Talón:

es el espacio necesario que existe entre el borde y la banda

Borde o marco:

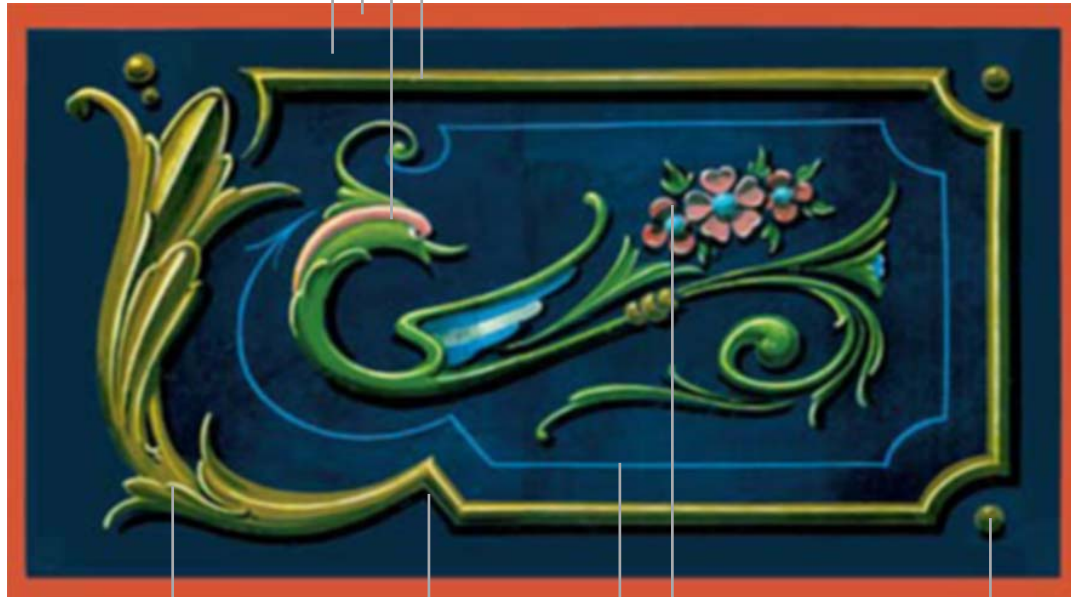
generalmente encierra toda la composición

Pájaro:

motivo zoomórfico altamente estilizado

Banda:

es la línea más gruesa y con volumen que acompaña al borde y que estructura junto a la hoja de acanto toda la composición.



Hoja de acanto:

uno de los principales motivos ornamentales que estructuran las composiciones fileteadas. En este caso la hoja de acanto está integrada a la banda

Sombra proyectada:

sombras que proyectan los diferentes motivos sobre el fondo

Bolita:

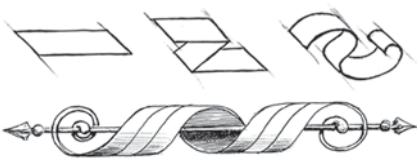
se utiliza para llenar espacios, esquinas o entre figuras

Flores:

aquí son planas, de cinco y cuatro pétalos

Firulete:

es la línea más delgada que acompaña a la banda por dentro o fuera de la misma



Cintas:

La cinta dibujada en torno a un asta es otro elemento muy común del fileteado.



Espirales:

Primero, se deben marcar círculos para llevar un control de las líneas a seguir. Luego, las pequeñas hojas de acanto se van entrelazando entre sí, sin molestar los espacios dentro de cada giro.

Finalmente, el pulido final es la base fundamental. Dependerá de la redondez en los giros, que siempre deberán cerrarse y de la cantidad de manos de sombra que se le den a fin de destacar el trabajo.

Bolita, óvalo, botón y diamante:

Son motivos que se pueden acomodar muy fácilmente dentro de la composición para llenar pequeños espacios.



«Los Espirales» son líneas que giran alrededor de un punto, circulares u ovaladas y funcionan como construcciones estructurales que sirven de soporte a formas vegetales o animales mientras que las «Cintas» son la representación de largos planos con pliegues en el espacio de la composición.

Con todo lo expresado en este punto resultaría prácticamente obvio deducir que en este caso, al igual que cuando se desarrollaran «los elementos de un signo», los elementos primarios del filete también conforman preceptos mucho más amplios como plano, volumen, superficie, luces y sombras destacando un claro paralelismo entre unos y otros elementos base.

Análisis iconográfico del arte aborigen

En este caso, no es tan claro establecer la identificación tan detallada y perfectamente definida de esos elementos base que componen tanto «Los elementos de un signo» como «La iconografía del filete» debido a la escasa documentación existente respecto de estos temas. Pero de todos modos, a partir del análisis de los patrones compositivos de los motivos serpentiformes de aguada y la posterior interpretación de esas imágenes, que si son parte de la literatura arqueológica nacional, es posible desmenuzar ciertos parámetros comunes a todas las comunidades.

Por esta razón, tomando de ejemplo la iconografía Aguada, dentro de un marco de representaciones ofídicas se pueden distinguir diferentes motivos. Un «motivo» es una «unidad morfológica» cuya totalidad

Figura 1. Ofidio sin cabeza

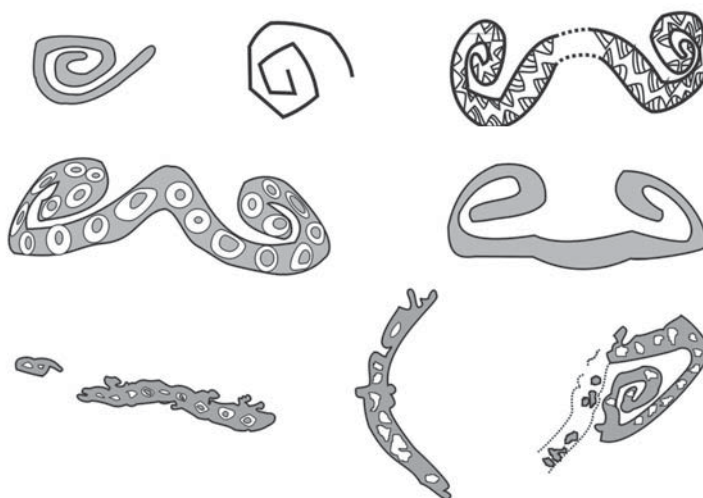




Figura 2. Ofidio con una cabeza



Figura 3. Ofidio - Ofidio con dos cabezas.

representa un «objeto». Debido a que es una unidad de expresión, y como tal manifiesta una visión particular del mundo, es válido utilizarlo como unidad de análisis.

También se pueden definir «elementos complementarios» que se asocian de diversas maneras al personaje principal y que a veces son identificatorios del mismo. En ese sentido y a modo de ejemplo, en los motivos antropomorfos es usual encontrar tocados, armas y centros que contribuyen a la caracterización de ese personaje. Cuando los atributos y los elementos complementarios pueden ser separados y re-combinados sin dejar de evocar al modelo original, se definen como rasgos (manos y cabezas entre otros).

A veces estos rasgos son usados para llenar espacios o como simples elementos decorativos aunque también suelen utilizarse para remplazar el todo por una parte. Es decir, un elemento determinado (por ejemplo las garras) remite a toda la figura principal a la que pertenece y lo que ella representa conceptualmente (el felino).

Pero yendo al punto en cuestión, es preciso definir que la problemática iconográfica del arte Aguada gira en torno a dos motivos centrales que se combinan e interactúan: el felínico y el antropomorfo aunque otro motivo ubicuo en las expresiones artísticas de Aguada es el ofídico, ya sea solo o combinado con otras especies.

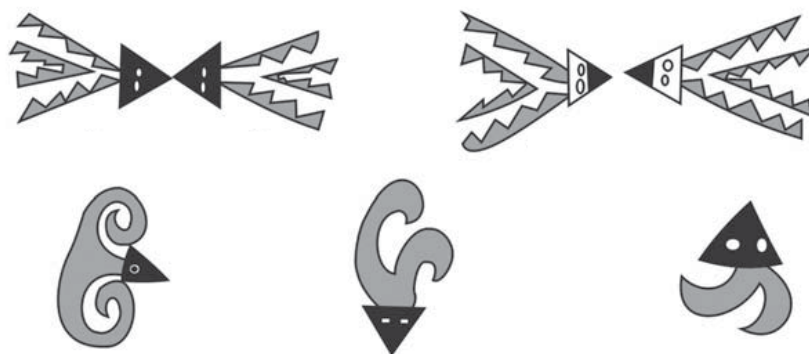
En esta propuesta los ofidios simples son siempre esquemáticos, con cabezas triangulares que presentan ojos circulares. Los cuerpos, de contornos rectos, están rellenos con líneas rectas con motivos que se disponen en bandas horizontales. Por otro lado, los ofidios complejos son siempre fantásticos, con cabezas ovales de contornos redondeados que presentan ojos ovales y horizontales, orejas, cuernos y filas aserradas de dientes. Los cuerpos, de características claramente serpentiformes, se caracterizan por distintos tipos de rellenos, tanto curvos como rectilíneos. Cuando se trata de cabezas múltiples hay cuatro cabezas triangulares que se disponen en los extremos de una cruz mientras los ojos se representan con círculos concéntricos.

De todos modos, existen algunas excepciones a este patrón como ser la presencia de ojos rectangulares o figuras compuestas por sólo dos cabezas ubicadas en los extremos opuestos de un cuerpo. Los motivos de triángulos y ganchos se caracterizan por las cabezas triangulares con uno o dos ojos, ya sean circulares o rectangulares. Los cuerpos adquieren la forma de volutas y las figuras se circunscriben al interior de espacios romboidales.

Debido a que no se trabajó directamente con colecciones de museos, se asumió que las imágenes publicadas en la bibliografía arqueológica son reproducciones confiables de los materiales originales. En primer lugar, se consideraron aquellas imágenes que fueron asignadas a ofidios por los autores que las publicaron. Si bien la búsqueda fue intensa, las 100 imágenes recopiladas (Figuras 1 a 9) representan sólo algunos ejemplos de un conjunto mucho mayor.

Una vez escaneadas las figuras, sólo se rescataron los motivos serpentiformes para evitar «ruidos» como pueden ser el tamaño de

Figura 4. Ofidio - Ofidio con una cabeza.



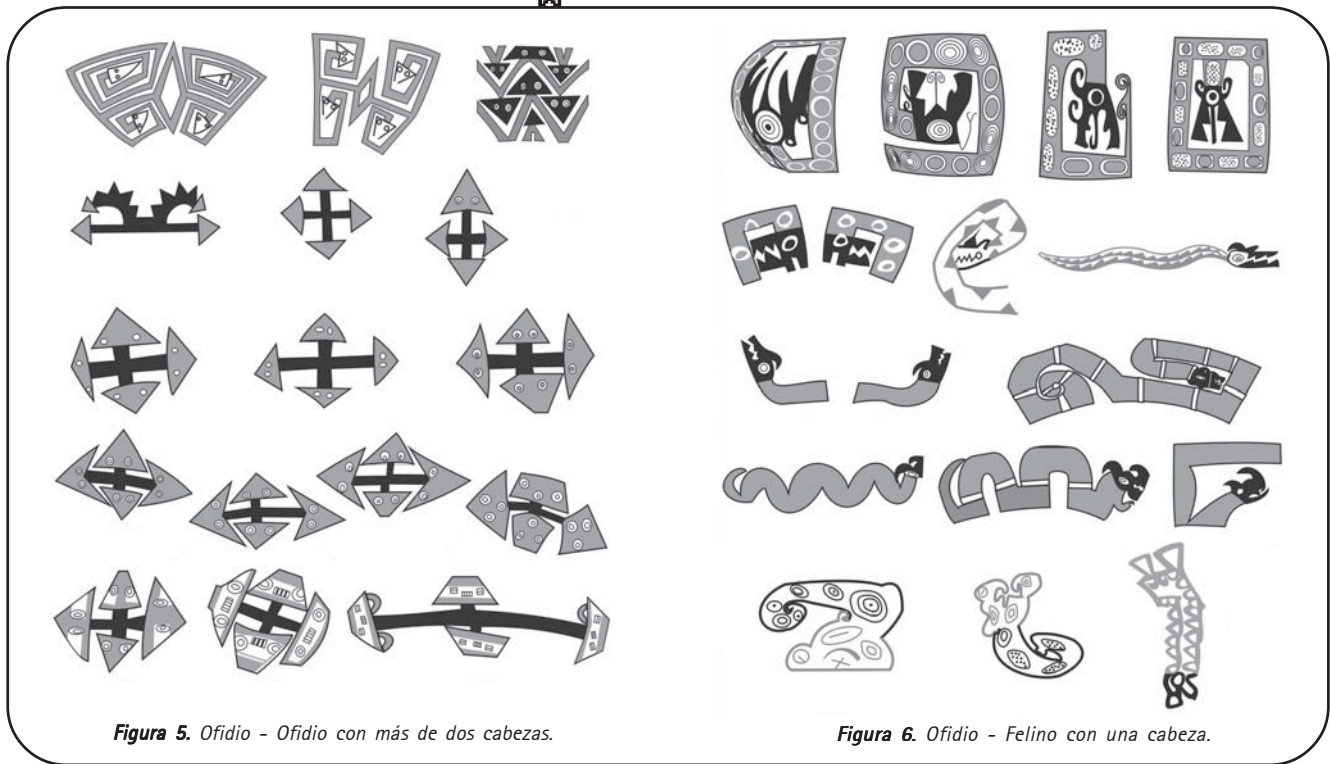


Figura 5. Ofidio - Ofidio con más de dos cabezas.

Figura 6. Ofidio - Felino con una cabeza.

las imágenes (a veces muy pequeño) o la presencia de otros elementos del campo decorativo que dificultaban su reconocimiento. Así, la digitalización de las imágenes permitió ver detalles que en las publicaciones no estaban claros.

En los calcos se utilizaron dos colores para facilitar la interpretación (gris y negro), los cuales sirvieron para observar el modo de representación de cabezas y cuerpos por separado. Esta división se debe a que la cabeza y el cuerpo, siendo atributos de especie, actúan como unidades combinatorias básicas.

En conclusión, así como ocurre en los 'elementos que componen un signo' o en la 'iconografía de la que se compone el filete'; se puede afirmar que ocurre exactamente lo mismo con este análisis iconográfico del arte aborigen. Claramente se pueden definir 'elementos base' que conforman la estructura final como lo son: la vista; posición; orientación; forma, configuración y relación entre elementos de diseño; como lo son el contorno y el fondo, entre otros.

Entonces, solo resta ver y compararlos en una tabla única donde definitivamente quedará expuesto que no están tan alejados unos de otros y que si se utilizaran los que provienen de nuestras raíces se podrá conformar la Base del Diseño Argentino, sobre esas estructuras (ver figura 10).

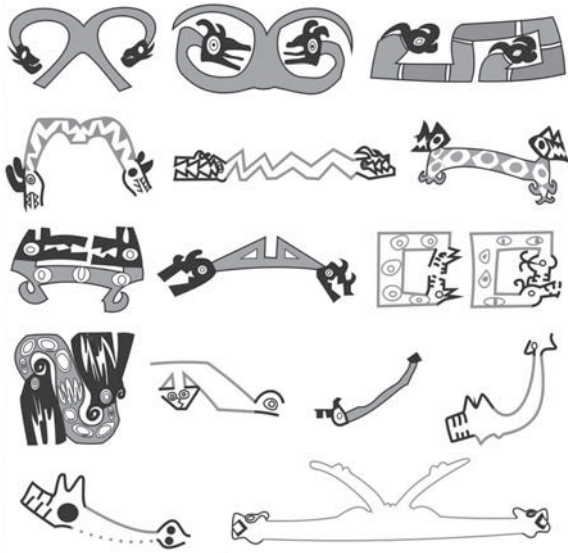


Figura 7. Ofidio - Felino con dos cabezas.



Figura 8. Ofidio - Felino con más de dos cabezas.

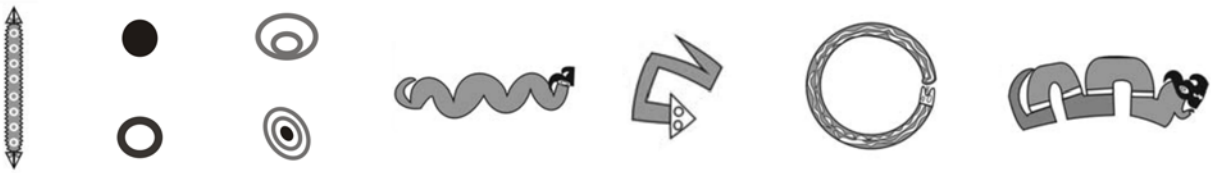


Figura 9. Ofidio - Felino - Antropomorfo con más de dos cabezas.

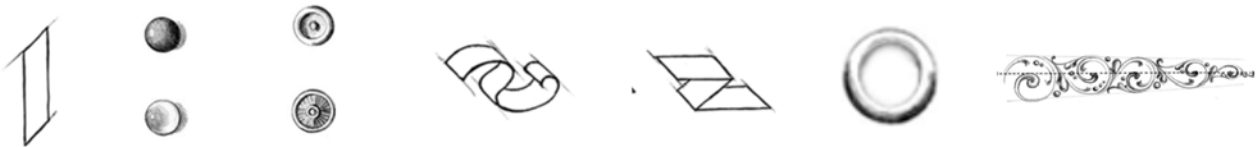
Figura 10. Tabla única de elementos base. Marco teórico, Grabado Aborígen y Filete Porteño.



Marco Teórico



Grabados Aborígenes



Filete Porteño

Conclusión Final

Conclusión Final

No se entenderá el por qué de tanto abandono si antes no se entiende que vivimos y nos movemos en un mundo globalizado donde las distintas autonomías se ven desdibujadas y prima el facilismo de copiar el modelo existente y trillado, contra la posibilidad de generar una nueva gráfica.

Así como en su momento el arte aborígen fue prácticamente destruido por ser tildado de "tejer lazos con el demonio" (como una de las tantas excusas), o el filete y el tango tratados como movimientos marginales, hoy nos vemos envueltos dentro de la famosa globalización y tratando de pertenecer a un mundo en el que los poderosos mandan.

Bajo estos principios, la creación de un estilo propio fundado en nuestras raíces, tal vez sería muy complicado de plantear. Entonces, sería posible que de este enfrentamiento se concluya que los diseños aborígenes y el filete porteño están condenados a morir, en algún momento, como productos de arte dentro de una tendencia marcada por la moda.

Aunque por lo que se pudo apreciar durante el desarrollo de este marco teórico, sólo bastaría con animarse un poco para desembocar en algo mucho más ambicioso. Que nuestras raíces puedan ser capaces de darnos los valores para darle vida al Estilo Gráfico Argentino.

Seguramente nos preguntaremos cuán difícil será tomar el desafío que implica tener un estilo propio, sin necesidad de recurrir a imágenes trilladas. Los elementos, las bases y los fundamentos gráficos ya existen. Tan sólo bastaría con organizarlos sobre nuestras raíces para concluir en un diseño gráfico argentino más allá de lo que indiquen las tendencias de moda.

Entonces, concluyendo, se estará en condiciones de afirmar que las hipótesis planteadas son afirmativas y que nuestro país se encuentra, hoy más que nunca, ante la posibilidad histórica de hacerlo posible.

Bibliografía

- GONZALEZ RUIZ, Guillermo. 1994. Estudio de Diseño. (3ra ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998)
- CHAVES, Norberto. 1988. La Imagen Corporativa. (3ra ed.. México: Ediciones G. Gili, S.A., 1994)
- FRUTIGUER, Adrian. 1981. Der Mensch und seine Zeichen. (Versión Castellana: Signos, Símbolos, Marcas y Señales. 8va ed. México: Ediciones G. Gili, S.A., 2002)
- BRUCE – MITFOR, Miranda. 1996. The Illustrated Book of Signs & Symbols. (Versión Castellana: El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos. Buenos Aires: Edición El Ateneo, 1997)
- COOPER, J.C. 1978. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols. (Versión Castellana: Diccionario de Símbolos. 2da ed. México: Ediciones G. Gili, S.A., 1998)
- BARUGEL, Esther – RUBIÓ, Nicolás. El Filete Porteño (Buenos Aires: Maizal Ediciones, 2004)
- REYNA, Carlos. Historia y Orígenes del Fileteado Porteño (Desarrollo y Diseño Web: Carlos Reyna 2002-2005. info@carlosreyna.com.ar. - http://www.carlosreyna.com.ar/fileteado/fileteado_porteno.htm)
- SELLES, Roberto. Tango Nuestro (Buenos Aires: Publiéxito S.A./El Día S.A.)
- ALBUERNE, Irene - DÍAZ Y ZÁRATE, Vilma. Diseños Indígenas Argentinos (Buenos Aires: Emecé Editores, 1999)
- SONDEREGUER, César. Estética Amerindia. (Buenos Aires: Editorial Eme, 1997)
- SONDEREGUER, César. Arquitectura Precolombina. (Buenos Aires: Editorial Eme, 1998)
- SONDEREGUER, César. Arte Cósmico Amerindio. (Buenos Aires: Editorial Eme, 1999)
- SONDEREGUER, César. Sistemas Compositivos Amerindios. (Buenos Aires: Editorial Eme, 2000)
- PUNTA, Carlos. La Argentina Prehistórica – Primeros Pobladores – (Art. en colaboración de Graciela Arbiser para Argentinaxplora.com)
- SONDEREGUER, César. Arte Amerindio del Noroeste Argentino (Art. inédito para Argentinaxplora.com)
- WOLKOWICZ, Daniel. Art. para Revista Atomo –Año 1 Número 1 – (Argentina. 2000)
- KLIGMANN, Débora M. y PAÍS, Elena Díaz - Intersecciones en Antropología - Una primera aproximación a los motivos serpentiformes de la iconografía Aguada del NOA (Facultad de Ciencias Sociales, 2007)
- GENOVESE, Alfredo - Filete porteño. - 1a edición - Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007. (Buenos Aires, 2007)

Implementación Gráfica

Introducción

Para la demostración y la implementación gráfica el producto elegido ha sido el vino.

La vitivinicultura de nuestro país, que cuenta con más de cinco siglos de historia, en el marco del Bicentenario de la Revolución de Mayo, tuvo su gran reconocimiento cuando el Vino Argentino fue declarado Bebida Nacional en el año 2010, a través del Decreto 1800/10.

En el mismo sentido y por si no fuera suficiente, un Proyecto de Ley aguarda bajo número de Expediente 2213-D-2011, con trámite parlamentario número 039 con fecha 2 de mayo de 2011.

Por estas razones y si bien el marco teórico puede resultar amplio, en cuanto a la selección de un producto en particular, el vino parece ser el más apropiado.

Para esta demostración práctica, se tomó como referencia a la Bodega del Fin del Mundo y se desarrollaron los respectivos rediseños de marca y etiquetas de vinos tintos y blancos.



Rediseño de Marca

Como se pudo apreciar durante el desarrollo de este marco teórico, en este rediseño de marca de demuestra que aplicando los elementos base de nuestra cultura es factible poder desembocar en algo mucho más ambicioso.

Nuestras raíces definitivamente son capaces de darnos los valores necesarios al nuevo Estilo Gráfico Argentino.



Rediseño - Marca Color



Rediseño y reducción de Marca - Aplicación Blanco y Negro

Rediseño de Etiquetas

Para esta demostración gráfica se han seleccionado seis tipos de vinos distintos, tres tintos y tres blancos, a los que se les ha rediseñado sus respectivas etiquetas.

Existen tres escalas distintas en cuanto a su tiempo de guarda, vinificación y costo entre otras características.

Es así como entre los tintos han sido seleccionados los que se detallan a continuación: Ventus Malbec Roble, Special Blend y Newen. Por su parte, los blancos están conformados por: Ventus Chardonnay, Cosecha de Mayo y Reserva del Fin del Mundo.



Rediseño - Etiquetas Vinos Tintos Frente



Rediseño - Etiquetas Vinos Blancos Frente

Montado de Etiquetas Frente

Aquí se pueden apreciar el montado de las etiquetas de los vinos, previamente seleccionados, y que varían en cuanto a su tiempo de guarda, vinificación y costo entre otras características.

En todas las etiquetas se tomara como partido gráfico el juego entre contenido y continente utilizando los elementos base necesarios demostrando, de este modo, que el diseño gráfico argentino es posible.



Rediseño - Etiquetas Vinos Tintos Frente



Rediseño - Etiquetas Vinos Blancos Frente

Montado de Etiquetas Dorso

En esta otra imagen se puede observar el montado de las etiquetas en los dorsos de las botellas.

Se continúa con el partido gráfico expuesto en la página anterior. Aquí, del mismo modo, se puede apreciar que la conjunción de los elementos seleccionados terminan por definir un armónico diseño.



Rediseño - Etiquetas Vinos Tintos Dorso



Rediseño - Etiquetas Vinos Blancos Dorso

Comparación Gráfica



BODEGA
DEL FIN DEL MUNDO
PATAGONIA ARGENTINA



BODEGA
DEL FIN DEL MUNDO
PATAGONIA ARGENTINA