

des o entos de ruptura; que los cambios son posibles, pero que también es inevitable la pregunta constante, la duda, aun la contradicción. Y es que, si hubo una fuerza que hizo de la contradicción su esencia dolorosa y al mismo tiempo vitalmente humana, ésa fue la modernidad, permanentemente tensionada entre sus procesos de modernización técnica y sus modernismos culturales. En un entorno de profunda incertidumbre como el actual, y desde una postura que se nutre de la mirada hacia el pasado, regresar a este tipo de discusiones seguramente estimule a los alumnos a pensar en términos críticos los hechos históricos, modificar prisas y colores para mirar el presente e, inclusive, avanzar en la producción de trabajos académicos con mayor alcance reflexivo o conceptual.

## De la teoría, a la experiencia de taller. (La confección como aprendizaje)

Marta Fernández

El vestido no hará (según un viejo proverbio) al monje, pero seguramente su realización, con cierta precisión, sobre el trazado de la moldería hace la diferencia.

Desde hace muchos años la pasarela y los diseñadores realizan con honores tributos a este instrumento, que, en una época en la cual la producción serial tiene el poder de hacer desaparecer la intervención humana, en la realización de un diseño de indumentaria, queda una fase en la cual es aún posible personalizar y crear la diferencia.

Es el trazado de la moldería la que supera la barrera del modelo virtual, aquel en el plano bidimensional y el modelo real, el humano en tridimensión.

Es esta virtud esta capacidad de hacer algo único, a través de la calidad de la sastrería la que hace la diferencia.

Este instrumento es el elegido por los nuevos y viejos diseñadores del mundo es el elemento necesario para hacer conocer el proceso de ideación de un diseño, es decir el traje sastre se torna lo máximo en calidad.

En este punto podemos hacer unas aclaraciones a nivel semántico del término sastrero (en distintas lenguas). Los autores identifican la diferencia entre taylor (inglés), que determina la acción de cortar, del italiano sarto –del latín sarcire- se refiere a remendar, tomando del sastrero sobretodo la acción de reconstruir, de suturar, confirmando así la necesaria y maravillosa capacidad de síntesis que tiene un trazado de moldería sobre un papel.

En esta técnica el estudio del cuerpo y las sucesivas interpretaciones estilísticas hacen que este método de trazado lleve a crear algo único: el indumento fruto de la habilidad teórica, la capacidad técnica y el gusto estético. Porque la creatividad, y la genialidad pasan por el conocimiento en profundidad de la técnica. Y sólo a través de este conocimiento se puede desarrollar y hacer triunfar la creación.

Estas consideraciones están involucradas en la relación enseñanza-aprendizaje. La creación del taller de confección en la carrera de Diseño Textil y de Indumentaria, es sin duda un logro conjun-

to de alumnos y docentes. De los alumnos por haber tenido la necesidad de acercarse al oficio de la confección y de los profesores por haber hecho posible el funcionamiento del taller.

Los jóvenes alumnos, algunos principiantes y otros “expertos” en el tema, se sintieron motivados por el hecho de cómo saber hacer con sus propias manos aquello que pensaban y sólo existía en sus clases teóricas. Durante la cursada fueron ensamblando los diferentes conocimientos adquiridos en las áreas de diseño, moldería y técnicas de producción.

De este modo fueron aplicando su propia personalidad y estilo y la satisfacción de haber creado algo personal con la magia de la costura a través de sus propias manos. Siguiendo a través de la producción misma los lineamientos conceptuales, que hemos referenciado anteriormente.

## El guión de historieta como el mapa hacia un sentimiento.

Héctor Ricardo Ferrari

La afirmación la historieta es un arte no es una mera repetición de espacio en la galería de las actividades sociales aceptadas. De ser cierta -es cierta- implica que la historieta tiene sus métodos, fines y medios propios. La enseñanza/entrenamiento en cualquiera de las actividades que construyen esta obra colectiva, debe entonces reflejar no sólo los puntos de contactos con otras artes, sino, y principalmente, los puntos de ruptura, aquellos que son diferentes y la hacen diferente. El guión<sup>2</sup>, etapa inicial de esta labor, tiene también sus peculiaridades. Quizás la que resulta más mediadora en lo que se construye en (desde) el aula es el nexo cuasi-fractal que se articula primero entre el guión y sus ilustradores, y luego entre la obra terminada y el lector (autor definitivo) de la historieta. Aceptado que la historieta como mensaje es el instructivo que permite a su lector reconstruir, por la vía de la identificación lúdica, un sentimiento o una emoción, el guión es a su vez el instructivo que permite dirigir la construcción del instructivo. Esta relación (mapa de un mapa) se repite entre el argumento y el guión, y entre la historia y el argumento. Esto nos lleva a una reflexión por fuera de la teoría y la técnica asociadas, que se refiere al tipo de nexo entre el guionista y el lector, habida cuenta que es el primero el que escoge la historia que conduce al sentimiento/emoción que (re)construye el segundo. Todos los recursos técnicos del género son absolutamente ineficaces si la vivencia de referencia no es compartida. Y eso, sabiendo que por definición, las vivencias no pueden ser compartidas sino sólo aproximadamente. Es desde la conciencia de esta labor, que el guionista elige los componentes de la secuencia, y la forma de presentarla al resto de los autores.

La herramienta básica, el componente de estas secuencias, es la viñeta, que puede entenderse como la fusión sistémica de varios canales de comunicación: el texto, vertical u horizontal, el globo de diálogo, el de pensamiento, la onomatopeya y, principalmente, el dibujo.

El primero de estos canales, el texto ya sea vertical u horizontal, es heredero directo del narrador literario<sup>3</sup>. El globo de diálogo, es la mimesis de los parlamentos del teatro, que serán luego los

del cine y la televisión. No es una mera taquigrafía, que mediante un recurso técnico indica quien dice qué cosa, sino que se integra a la gráfica, y dice, desde su posición y su estructura. El globo de pensamiento no tiene un equivalente formal completo en ninguna de las otras narrativas. Introduce toda otra dimensión: conocer el pensamiento de los personajes sin el recurso del onólogo introspectivo o el narrador omnisciente.

La onatopeya, que algunos confunden con la «banda de sonido» de la historieta (llevando hasta el extremo el preconcepto de que la historieta es la forma de hacer cine con poco o casi ningún dinero), debe ser entendida más bien como una forma, por momentos extrema, de sinestesia: la priorización de una modalidad sensorial sobre las otras. En este caso, la priorización de su simulación sobre la simulación de las demás.

De la ilustración, parte principal de esta modalidad artística, sólo diga los aquí que no muestra, sino que narra.

El guión, en cuanto instructivo del instructivo, ordena y discrimina el uso de estos canales en la labor colectiva.

El guionista, como autor de ese guión, aborda su tarea desde este orden y discriminación de las modalidades narrativas dentro de la viñeta. Cuando piensa la historia, la piensa a través de esas modalidades. No piensa una historia y luego la transforma: ya el primer movimiento creativo es un movimiento propio de la historieta, tiene su métrica, su forma y su ritmo. Los procesos creativos que toman a ese guión como eje ordenador, terminan de plasmar esta naturaleza propia y distintiva de la obra.

¿Qué ventajas tiene encarar la historieta con esta visión analítica? Al menos, tres.

Por un lado, si una historia no emplea todos los canales, no es una historia que pueda/deba/requiera ser narrada desde y en la historieta.

Esto nos permite definir de una vez la existencia de la historieta como arte por derecho propio: hay cosas que sólo ella puede narrar, hay cosas que no se pueden narrar en ella.

En segundo lugar, la viñeta es el componente de la secuencia, elemento narrativo que nos lleva a la idea de escenario, y de peripecia. Es pensando desde la viñeta que podemos entender la estructura de la historieta como narrativa.

Por fin, es de la conexión sistémica de estos canales que podemos entender, como propiedad emergente, la peculiar deformación del espacio, y en especial del tiempo, en la historieta; deformaciones estas que son recursos técnicos, sino que hacen a la naturaleza del género.

Así, este apego hacia un sentimiento se construye desde ese otro apego más técnico y sin duda menos agradable en comparación con la obra final, que es el guión.

A la manera de un árbol de cierto tipo, sólo cierta semilla, plantada y cuidada de cierta forma, puede generarlo.

Si este primer paso no es exactamente lo que se espera que sea, se

tendrá una simulación de una historieta (el croquis desvinculado y confuso de un mapa) y no una historieta.

1 Reflexiones a partir del curso de extensión universitaria “Guión para historieta: teoría y práctica”. Universidad de Palermo, Julio de 2002.

2 Para un desarrollo sobre el lugar de guión en el arte colectivo, ver Aprea, Gustavo. “El oficio de guionista: formación, prácticas y perspectivas en la Argentina de hoy”. X Jornadas de Reflexión Académica, febrero de 2002: Estudiar, crear y trabajar en diseño y comunicación. Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, pag. 58-59

3 Para un análisis de los tipos y modos de este narrador, ver Sanchez Noriega, “De la literatura al cine”, Paidós, Madrid, España, 2000, cap. 3: el texto narrativo.

## Ficcionalando en una realidad que parece de ficción.

Laura Ferrari

1) «Contigo, pan y cebolla»: Una mujer de clase media –todavía con trabajo– que vive en la casa de su familia comienza a trabajar solidariamente en un comedor en el que almuerza diariamente un hombre que vive en la calle desde hace años. Se enamoran. Ella, como gesto de amor y para no ser más que su compañero, decide abandonar su casa, su trabajo y se instala a «vivir» con él en la galería en la que pernocta. Gracias a la solidaridad de la gente, logran casarse y tienen su fiesta de bodas. Se transforma también ella en una sobreviviente de la calle que concurre con su esposo a comer en el comedor en el que antes trabajara.

2) «Nueve reinas». Reinas de belleza de países de todo el mundo deciden demostrar que la hermosura no va refñida ni con la inteligencia ni con el compromiso social y boicotean asistir a la elección de Miss Mundo en Nigeria, como gesto de protesta ante la condena a muerte de una mujer que osó engañar a su marido. Logran frenar la sentencia de muerte pero la trascendencia de su accionar trae aparejada una guerra de religiones que estalla por el comentario desafortunado de un periodista: «Hasta Mahoma se hubiera enamorado de una de estas reinas». El enfrentamiento entre musulmanes y cristianos ya lleva más de 200 muertos.

3) «Infierno en la torre». Dos torres, emblemas del poder económico del mundo, casi un logo de New York, con los sistemas de seguridad más sofisticados, son embestidas por aviones del fundamentalismo musulmán. Caos, terror, pandemonium. Lo nunca imaginado sucede y sucede donde más le duele al capitalismo. Miles de muertos, de historias de amor truncadas, de víctimas que prefieren el suicidio ante el terror de la muerte, de héroes anónimos.

4) «Actos privados». El cura más amado, más seguido, más generoso, más solidario, más «padre» del país ya que tiene la guarda legal de miles de menores en una conocida Fundación, es investigado y «acusado» de abuso deshonesto por un programa periodístico. La sociedad se conmueve y se divide. El acusado va preso. Curiosa cárcel desde la que concede notas exclusivas mientras compara su destino con el vía crucis de Jesucristo mientras aclara que no tiene alma de mártir. Los poderosos del país que