

total que abarca y organiza diferentes lenguajes, verbales y no verbales, en el que el texto dramático provee el componente verbal, participando como comunicador escénico a través de sus matrices de representatividad y siendo precedido por la imagen que se destaca como discurso simbólico, texto simbólico- imaginativo, producto de la dramaturgia del actor.

Es este texto gestual - escénico del actor como personaje (a través de la misma gestualidad, la coreografía, la proxémica, la kinésica) el punto de encuentro del resto de los elementos teatrales porque posee dirección, función y sentido propio.

El personaje se convierte entonces, en el signo que agrupa a las otras unidades significantes que le dan sentido a la obra dramática dándole al espectador la posibilidad de reconstruir el significado total de la misma en sus eje vertical y horizontal.

El personaje, como signo, puede ser la metonimia de conjuntos paradigmáticos (en relación y/o en oposición con objetos y sujetos del texto teatral ) y a la vez la metáfora de varias órdenes de realidades exteriores a su organismo psicofísico. Un mismo personaje puede a la vez funcionar metonímica y metafóricamente. El actor realiza entonces diversos trabajos de transformación sobre estos objetos y sujetos, los que a su vez crearán tensiones y transformaciones en el propio actor.

El vestuario es parte de la construcción del personaje como intermediario del cuerpo del actor, siendo su cuerpo mismo el ícono del personaje. Pero este cuerpo no es simplemente el cuerpo anatómico y pasivo, sino el cuerpo histórica y psíquicamente construido; el punto de partida como forma de comunicación no verbal, que forma junto con el vestuario un todo orgánico, y que es accionado dialécticamente con otras modalidades signicas para crear su propia dramaturgia.

No podemos separar cuerpo del actor y vestuario porque ambos, a través de su interacción dinámica conforman esa unidad significante que es el personaje

También cuando el mismo cuerpo del actor se inscribe simbólicamente, connota un sentido que trasciende su dimensión icónica y de acuerdo al modo de presentarlo a través de la puesta en escena puede orientarse su interpretación. Eugenio Barba sostiene en su teatro antropológico que el cuerpo es simbólico hasta el punto tal que en la escena se transforma en una máquina productora de signos que invoca la temática colectiva, cosmogónica y universal del hombre. El vestuario teatral forma entonces, un sistema de signos de especial complejidad ya que es decodificado por el espectador en varios niveles simultáneos que son puestos en acción por el actor a través de su propia dramaturgia mientras que al mismo tiempo deben ser leídos en el contexto global espacial, sonoro y lumínico. Como elemento propio en la configuración del personaje, el vestuario integra, a la vez, el conjunto de la red connotativa tejida alrededor del mismo, contribuyendo a la construcción, en la representación, del funcionamiento de un sentido diferente o nuevo.

Por eso podemos comenzar a definir una dramaturgia orgánica, dinámica del vestuario teatral, inscripta en la misma dramaturgia del actor, que puede alterar radicalmente la lectura del espectador y a su vez reinterpretar la puesta entera a través de la dirección que tome su significado.

## La moldería y su comprensión desde la reflexión y el análisis deductivo.

Florencia Etchegaray

El objetivo de la materia Taller II -Moldería- de la carrera de Diseño de Indumentaria es lograr que los alumnos puedan traducir la moldería de cualquier diseño. Comprender la relación entre el plano y el volumen, concibiendo la moldería como un puzzle tridimensional.

La experiencia fue planteada a través de la implementación de trabajos grupales participativos de análisis e interpretación de moldería, cada grupo organiza a través de variables tales como, analizar, reflexionar y resolver problemáticas de moldería. De esta manera las capacidades de comprensión y habilidades de los integrantes del grupo se complementan y potencian.

A través de los trabajos áulicos el objetivo de la asignatura es que los alumnos comprendan y experimenten el paso de la bidimensión (planimetría) a la tridimensión (volumetría), valiéndose de un análisis morfológico y comparativo de proporciones en el diseño. La tarea se concentra en la construcción de las piezas de moldería en escala media y su colocación sobre el maniquí para comprobar el resultado del análisis. La complejidad de los ejercicios es progresiva, buscando dosificar paulatinamente toda la información técnica que los alumnos recibirán a lo largo del cuatrimestre.

El diseño, que en una primera etapa se percibe en plano, luego tendrá volumen sobre el maniquí. Por lo tanto es fundamental que los alumnos adquieran habilidades y técnicas básicas, concretar pinzas, tablas, recortes, escotes etc., utilizando la reflexión deductiva para resolver problemáticas y de ninguna manera repitiendo mecánicamente los procesos.

La enseñanza se organiza a través de dos líneas de preocupación didáctica que brevemente presentamos a continuación:

### 1. ¿ Mediante qué estrategia enseñar a visualizar la moldería como un rompecabezas volumétrico primero bidimensional, luego tridimensional?

La metodología utilizada fue mediante trabajos grupales participativos y dinámicos que permitieran resolver problemáticas de moldería estimulando la reflexión, y el análisis comparativo y concensuado. La elección del trabajo en grupo se sustenta en la idea del grupo como recurso pedagógico, para el establecimiento de dinámicas de relación para la creatividad.

De esta manera, el grupo se enriquece mutuamente intercambiando conocimiento, habilidades y potenciando las capacidades individuales. A través de la experiencia grupal se produce el fenómeno de la transferencia de conocimientos aprendidos para la formación de un aprendizaje duradero.

### 2. ¿Cuál es la función de entender la moldería bajo el concepto de bitridimensionalidad?

Resulta importante que los alumnos aprendan este concepto encontrándole sentido, significado y utilidad para su formación profesional.

Mi desafío es presentarles y demostrarles mediante problemáticas, lo necesario y valioso que es el hecho de que un diseñador de indumentaria comprenda el principio de la

moldería para el desarrollo de su creatividad como estrategia de motivación y buscando que desde la práctica y la experiencia los estudiantes se involucren con los contenidos. Este proceso didáctico se orienta a concretar la traducción en moldería de sus propios trabajos de diseño, además de una prenda prototipo en tela.

Los estudiantes se sienten motivados al ver que sus creaciones toman forma sobre el maniquí, visualizando la concreción final de sus diseños en un proceso que articula las dinámicas grupales, la creatividad en experiencias concretas.

## Trabajando con la realidad, esa rebelde.

### El género documental en la Universidad de Palermo.

Jorge Falcone

“El ‘control’ define, de un modo irónico, un elemento clave del documental, pues lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia”.

Thompson y Bordwell. «El arte cinematográfico».

El presente trabajo intenta dejar memoria sistematizada de la experiencia realizada durante el segundo cuatrimestre de 2003 en la materia Realización Audiovisual II / Producción Audiovisual Avanzada, encarada junto al 3° E de la Carrera de Cine y TV de la UP. El mismo retoma y profundiza preocupaciones surgidas durante una cursada anterior, de las que da testimonio el artículo titulado El Documental, revisado a partir de una experiencia con ingresantes a la Carrera de Cine y TV (Octubre de 2001, Programa de Desarrollo Académico de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, Diseño y Creación) que consta en nuestro Centro de Recursos.

1. La materia en cuestión se encaró estableciendo introductoriamente la diferencia existente en torno a las concepciones de trabajo históricamente atribuidas a los pioneros Georges Méliés (la reconstrucción de la realidad por vía de una puesta en escena dramática, que coloca al realizador en una postura de demiurgo absoluto respecto del producto final) y a los hermanos Lumière (que supuestamente asoman por la ventana de su objetivo a la realidad, sin otra intención que la de dejar constancia de la misma). Posturas fundantes, pues, pero controvertidas desde hace tiempo: “Falsa dicotomía Lumière- Méliés: No existe documento que no pueda ser provechosamente sometido a la crítica histórica y la misma noción de lo real es siempre un producto histórico, fruto de convenciones culturales, semióticas, e ideológicas”, sostiene -por ejemplo- el especialista Antonio Costa en su texto “Saber ver cine”.

2. En segunda instancia, se procuró revisar la evolución histórica de la relación observador-observado, originalmente asimétrica en favor de su primer factor, desde la aparición del género en los países centrales -y paralelamente a la irrupción de las ciencias sociales, teñidas de una concepción centralista, civilizada, y hasta colonial -, pasando por el equilibrio de esta polaridad, hacia los años ‘50, y su posterior desequilibrio en favor del segundo factor, ya hacia los

‘60 y ‘70s. A tal efecto se consideró tanto la historia de la mirada documental en los países centrales como en los periféricos, con hincapié en el nuestro, que posee una fuerte tradición al respecto, detectable fundamentalmente a partir de los fotodocumentales de Fernando Birri en la Escuela de Cine del Litoral santafesino (1956).

3. A continuación, y muy a propósito de los múltiples prejuicios existentes a ese respecto, se analizó detenidamente el tema de la representación de “el otro”, desde el emblemático filme “Nanook, el esquimal”, de Robert Flaherty, hasta el reciente estreno del documental etnográfico “Tierra y asfalto”, del realizador argentino Miguel Mirra, constatando que hoy la mirada documental se permite frecuentemente construir discursos con -y no sobre- el actor social de referencia.

4. Por último, y tras revisar múltiples ejemplos de reciente producción (que ponen de manifiesto desde la audacia más temeraria hasta el eclecticismo más experimentalista de los nuevos documentalistas), se pasó a considerar detenidamente una metodología de trabajo acuñada por el docente al cabo de varios años de labor en el campo específico:

5. Aportes para una metodología de elaboración de documentales.

#### a. Definición del tema

Aquí se trata de universalizar lo pequeño. De descubrir la gran historia de interés general en la pequeña historia cotidiana, que frecuentemente pasa desapercibida. Sin embargo, la realidad siempre nos está “dictando”...

#### b. Definición del abordaje

Consiste en dirimir modos de encarar el tema escogido. En atención a la lección del Maestro John Grierson, que sugería “narrar la historia de una carta para narrar la historia del correo”, se podrá apelar a un esquema de personaje-testigo. O recurrir, en cambio, al canto coral. O al más tradicional relato omnisciente -un tanto perimido- (con eventual locución en off).

#### c. Definición del terreno operativo

Aquí prima el arte de saber observar y escuchar. Pero el auténtico documentalista busca ver. En ello reside el trabajoso ejercicio de mapear la realidad con paciencia suficiente como para no encender la cámara antes de que se derrumbe el último pre concepto.

#### d. Organización del equipo de producción

Se llevará a cabo según la complejidad del abordaje y el terreno operativo escogidos. Pablo Reyero, por ejemplo, debió ingresar solo (como camarógrafo de su propio proyecto) y guiado por dos lugareños, a un ámbito tan inhóspito como el “doke”, donde registró su documental “Dársena Sur”. Emilio Cartoy Díaz, en cambio, utilizó numerosas unidades operativas para registrar la primera Marcha Federal de protesta que enfrentó al régimen menemista.

#### e. Grabación

Muchos documentalistas consideramos a la entrevista como el momento más ficcional de un documental. En ella se juegan tanto énfasis como silencios. La entrevista permite pausar, en gran medida, el timing de la edición final.

Tómese en cuenta la importancia del número de casos-testigo que se incluirán: Un entrevistado, promete convertirse en per-