

con el otro pero no concordamos en los contenidos. También podemos decir que estamos de acuerdo con el nivel de contenido pero no lo estamos en niveles de relación. Por lo tanto el contenido que aparece en primer plano de discusión no es el problema, el problema es la relación. Cuando existe un buen nivel de relación pero no tanto de contenidos se debe producir aprendizaje.

El contenido lo podemos compartir, lo podemos llegar a entender o no, entonces se producirán contrapuestos de contenido, que en definitiva estamos estableciendo una dialéctica con el otro.

La comunicación es el vector imprescindible para que se constituyan todos los demás vectores. Es a través de la comunicación que se crea o fortalece la pertenencia, se despliega la pertinencia y se verifica la cooperación.

La comunicación exige que el otro escuche y reconozca el mensaje aunque sea para aportar algo diferente pero uno no se apoya en el mensaje del otro si no lo consideró valioso. Si no hay capacidad de escucha en el equipo cunde el desánimo y no se encuentra sentido a la labor en el equipo.

5. Aprendizaje. El aprendizaje de un equipo de trabajo tiene que ver con apropiarse de la realidad en la que se encuentra, dentro del contexto al cual pertenece. Las conductas de cada sujeto se modifican a partir de sus propias experiencias. El aprendizaje es un proceso. Y este proceso tiene que ver con el cambio que ocurre como resultado de una práctica.

“Cuando los sujetos registran sus experiencias se articulan con elementos teóricos y emocionales para posteriormente como paso cualitativo de este proceso pasar a una nueva praxis enriquecida y planificada”<sup>8</sup>

### Conclusión

Un equipo de trabajo es un grupo, donde su existencia debe estar contenida y sostenida desde la cultura corporativa de la institución, por ende, sus formación dependerá de los directivos y ejecutivos que la conforman.

El ser publicitario en contextos complejos, implica estar abiertos a los cambios. Ocurre que como todo proceso de aprendizaje, debemos tener en cuenta la existencia de los miedos básicos: miedo a la pérdida y miedo al ataque para trabajarlos y modificar conductas estereotipadas.

El miedo a la pérdida tiene que ver con perder aquello conocido, de la sensación de pérdida de seguridad de un lugar.

El miedo al ataque es el miedo a lo nuevo de esa situación, objetivo o persona que generará cambios al sujeto, aún sin proponérselo o desearlo.

Por lo tanto, es el trabajo en equipo lo que posibilita la competitividad, la adaptación al cambio, la innovación y la eficacia necesarias para el crecimiento.

“Las organizaciones son mecanismos complejos de vínculos y comunicación, donde se reproducen las dinámicas sociales generales; lucha de poder, relaciones de clase, ideologías, alianzas, creatividad, resistencia y cambio”.

“Si partimos desde la idea que la cultura en una organización es un marco referencial compartido, valores aceptados que indican cual es el momento esperado de pensar, hacer y sentir ante situaciones concretas, todo cambio planificado, espontáneo o por demandas externas, rompe la posibilidad de repetición, situación esta

generadora de conflicto, aprendizaje o cambio de acuerdo a como se resuelve. Las diferentes racionalidades en pugna es uno de los factores que obstaculiza los cambios y profundizan conflictos.

Consciente o inconsciente estereotipan cualquier intento de cambio”. 7° Seminario Anual 2005 Operación Psicosocial en las Organizaciones.

### Notas

<sup>1</sup> Consultor en Aprendizaje Organizacional – Psicólogo Social.

<sup>2</sup> Carlos Roberto Martínez, Aporte de la psicología social al trabajo en equipo. Del grupo operativo a los E.T.O.s. Equipos de trabajo Operativos.

<sup>3</sup> Garber, M. Revista Negocios Nº 4, Bs. As., Argentina.

<sup>4</sup> Senge, Peter. (1990). La Quinta Disciplina. Barcelona: Granica.

<sup>5</sup> Pichón Riviére. (1988). *El Proceso Grupal*. Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>6</sup> Adamson, Gladys. (2005). *Psicología Social para Principiantes*. Buenos Aires: Longseller.

<sup>7</sup> Pichón Riviére. (1988). *El Proceso Grupal*. Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>8</sup> Carlos Roberto Martínez, Aporte de la psicología social al trabajo en equipo. Del grupo operativo a los E.T.O.s. Equipos de trabajo Operativos.

## Vestuario de cine. Qué se dice y cómo se dice

Andrea Suárez

La intención de este texto es promover la conciencia del cuidado tratamiento que el diseño de vestuario merece en situaciones tales como un *film*, con la intención de ampliar el marco de referencia vinculado al quehacer profesional del diseñador y en especial del realizador de vestuario.

En nuestras universidades contemporáneas, donde el problema de diseño se centra en la actividad concepto-proyectual, los saberes y habilidades vinculadas a la materialización quedan un tanto desmerecidos, creando una sensación de desvinculación entre creación ideática y creación háptica (de contacto directo).

La frase “se manda a realizar”, entendido como un proceso estandarizado y como el paso ulterior de un proyecto de diseño, denota un desconocimiento largamente arraigado en relación a las aptitudes y entrenamiento requeridos para el desarrollo de disciplinas de índole “interpretativo” en el área de realización en el campo profesional.

Bien sabido es que los modos de vestir son portadores de valores expresivos y comunicacionales. La prenda es forma y a su vez es el signo de comunicación social por excelencia, tanto en su cualidad semántica, como en su cualidad estrictamente formal.

Diseño y realización de vestuario, mas allá de lo que a simple vista aparece como obvio, merecen una consideración específica.

### Diseño de vestuario

¿Cuál es el rol del diseñador de vestuario en un film?

“El vestuario -antes que la historia cuente algo -ya puede estar comunicando muchísimo. Así el diseño de vestuario se convierte en un auxiliar de la narración.”, dice Maria Julia Bertotto en *Los cuerpos dóciles*, (Paula Croci y Alejandra Vitale compiladoras.)

La función del vestuario es la de completar, a través de su imagen visual, la totalidad del personaje como tal; a través de la conjugación del diseño con el cuerpo del actor se da lugar a una imagen que es percibida como una unidad integrada e indivisible; imagen que es portadora de un mensaje emocional generador de climas que facilitan la puesta en situación y la llegada de la narración al espectador.

El diseño de vestuario para *films* es una disciplina que no rehuye de su pulsión figurativa, sino que se nutre de ella. La recreación de contextos históricos y de ficción son su centro. Naturalidad y un manipulado realismo son sus objetivos principales.

Un buen vestuario es aquel que “no se ve”, aquel que es aceptado como una segunda naturaleza, sin cuestionamientos.

El vestuario que “se ve”, y se percibe como un artificio, influye negativamente sobre la totalidad del *film*, afectando la verosimilitud de la narración misma.

En su configuración expresiva del mundo personal del yo de un determinado individuo, todo guardarropa posee imagen y textura, elementos simbólicos, aspectos estéticos en general y, en especial el color, seleccionados por el usuario desde una sensación de identificación.

La coherencia de todos estos elementos resulta en una buena relación afectivo-psico-corporal de la persona y su vestimenta, edificando así su propiocepción. Un alto porcentaje del conjunto de componentes es de carácter estable, y sufre mínimas transformaciones a través de la vida del individuo.

Al igual que en la vida real, el personaje escénico posee una identidad, compuesta por su tipo psicofísico, su actitud corporal, y su ideología; así como una identidad perteneciente a un determinado grupo sociocultural, el conjunto en simultaneidad con los factores ambientales conforman la identidad personal del mismo.

Al personaje hay que respetarlo en su dignidad de persona humana, con una experiencia afectivo-corporal en relación a las prendas de vestir. Es distinto a nosotros y no es un objeto que nos pertenece o un ser sin voluntad o conciencia. El trabajo del vestuarista es conocerlo, a través del texto, e interpretar sus posibles formas de vestir en las diversas situaciones por las que transita, sin descuidar el contexto histórico en el que transcurre la narración, y simultáneamente, traducir ambos a la estética propuesta por la dirección de arte del film.

El vestuarista no sólo diseña (muy pocos de ellos se refieren a sí mismos como diseñadores), es el responsable del gerenciamiento del departamento en su totalidad; investigación, presupuesto, proyecto y su producción.

Las fuentes de documentación de diseño son de orígenes diversos, privilegiando en primer lugar aquellos testimonios sin mediación editorial, como retratos y álbumes de familia, en segundo lugar se consultan los

periódicos de época, revistas de moda y por último bibliografía especializada en historia del traje.

Los medios de producción son generalmente mixtos: alquiler de prendas originales, adaptación de prendas existentes y realización de prendas nuevas, categorizados según la jerarquía de los personajes, así como la reelevancia de cada escena, y adaptados estrictamente a la envergadura de la producción del *film*.

### Realización de vestuario

Entonces ¿Cuál es la función del realizador?

Es la de aportar una mirada vinculante entre imagen y forma tridimensional. Entre intención de diseño y objeto real. Es el responsable de la transformación, del estado potencial al estado manifiesto de los objetos vestimentarios de un *film*.

Su abordaje de la forma se produce desde la dimensión material excluyendo, por un momento, los factores culturales y simbólicos.

Debe dominar las posibilidades morfogenéricas de los diversos sistemas de producción de indumentaria, artesanales e industriales, así como las manifestaciones sensibles de la forma y sus posibles tratamientos expresivos.

Sus incumbencias son, principalmente aportar una visión interpretadora, la adecuada resolución técnica, la aprobación de materiales textiles y avíos, el desarrollo de molderías proyectuales o envolventes, la construcción y la verificación mediante pruebas directas, de medida y calce de las prendas sobre el actor usuario.

Las fuentes de documentación para la realización también son de orígenes diversos, privilegiando en primer lugar las prendas originales de época, en segundo lugar libros de corte y confección de época, revistas de moda y por último bibliografía de historia del traje.

La investigación histórica del realizador abarca el contexto tecnológico, los métodos y conocimientos que determinaban las posibilidades de materializar prendas en un determinado período histórico. La realización misma es la puesta en práctica de estos métodos mediante el rescate de técnicas tanto artesanales como preindustriales.

En especial prendas de manufactura casera, portadoras de una expresión sensible sin competencia, tanto en un pasado reciente como en un pasado remoto.

En su configuración material, toda prenda posee forma y estructura, así como aspectos funcionales y elementos ornamentales. Todo el conjunto de componentes es de carácter variable, y sufre transformaciones a través del tiempo según la moda.

Sus posibles texturas, variando desde prendas armadas, rígidas hasta las prendas dóciles de carácter cinético; aquellas que acompañan o condicionan el movimiento y la actitud corporal del actor, le aportan a éste la sensación de “estar en la piel del personaje” facilitándole el abordaje del mismo.

“Mas allá del hecho tridimensional siento que merece un comentario la importancia de la realización en los términos fotográficos-lente/primer plano/lupa.

-La morbidez del producto, materiales y costura- como condición propia del vestuario de cine y opuesta visual y técnicamente al producto teatral donde impera más la

forma que la sutileza” comenta, Beatriz Di Benedetto a raíz del presente texto.

El diseño de protagonistas es siempre personalizado, adecuado a la volumetría y al tipo corporal, ambos condicionantes del diseño como de la proyección de modelerías.

Aún tratándose de un film actual o de ficción, se trabaja con la tradicional técnica a medida.

Es, mediante el envejecimiento artificial de las prendas, que se les confiere un aspecto usado, logrando la expresividad propia de la ropa con una “vida vivida”, es así como se logra la integración de prendas de orígenes diversos, (a su vez tan necesario para su asimilación a la *performance* del actor), suavizando así las posibles rispideces entre prendas auténticas de época, con un pasado real, y las nuevas, de confección actual.

Tanto el diseñador como el realizador, en su carácter de intérpretes, plasman su propia visión dejando su impronta personal, de manera tal que un mismo personaje interpretado por diferentes diseñadores, o un mismo diseño interpretado por diversos realizadores; tratándose de obras dotadas de expresión, resultan en productos de vestuario altamente diferenciados entre sí.

## Identidad del interior argentino. La teoría poscolonial como marco de referencia

Virginia G. Suárez

Debieron transcurrir varios siglos antes de que Europa aceptara las diferencias que tenía la América que estaban conquistando respecto de la imagen que se habían hecho de ella: en ese momento lo diferente era bárbaro o salvaje. Lo más grave es que esa visión no sólo permaneció en los conquistadores sino que se instaló en los propios dominados. Con esporádicos estallidos de rebeldía y autoafirmación, prevaleció a lo largo del tiempo un sentimiento de admiración hacia los países considerados centrales, y paralelamente un sentimiento de inferioridad respecto de las propias posibilidades de originalidad, de creatividad, de progreso autónomo. Este sentimiento se haría explícito durante el siglo XIX, y particularmente en la Argentina con el proyecto del cambio de composición étnica de la población. Aun así, sin formularse explícitamente, la sujeción a los modelos centrales siguió vigente hasta hoy en toda América Latina.

La literatura fue la primera que provocó una ruptura con su fuerte originalidad. En la arquitectura y el diseño interior el camino fue más lento y difícil. Durante mucho tiempo se ha juzgado o apreciado nuestra realidad arquitectónica en función de otras realidades; se la ha categorizado con pautas surgidas de otras arquitecturas y de otras realidades urbanas; se la ha apreciado o despreciado en tanto se acercara más o menos a los ideales de otras arquitecturas. El surgimiento de una nueva forma de ver, llamada regionalismo crítico, no implica un falso folklorismo ni un cerrado nacionalismo, sino el reconocimiento de la propia realidad, con sus defectos y virtudes, con sus realizaciones y sus fracasos.

## La teoría poscolonial y el concepto de identidad cultural

El poscolonialismo, teoría poscolonial o post-oriental, es un conjunto de teorías en filosofía y en literatura que tratan temas de la colonización británica y francesa durante el siglo XIX y la española y portuguesa desde el siglo XV hasta el XI. Como teoría literaria trata aspectos de la literatura producida en los países que fueron o que aún son colonias de otros países. También analiza la producción textual de autores de países colonizadores sobre los países colonizados o sobre sus habitantes.

En general, la teoría poscolonial concentra su crítica en muchos aspectos de las sociedades que sufrieron el colonialismo, en temas tales como:

- El dilema de tener que constituir una identidad nacional bajo dominio colonial,
- La forma mediante la cual los escritores de los países colonizados buscan celebrar sus identidades culturales y reclamarlas a los colonizadores,
- Las formas de cómo el conocimiento generado en países colonizados ayuda a los colonizadores,
- La manera cómo la literatura de los colonizadores es utilizada para justificar su colonialismo a través de perpetuar las imágenes de los colonizados como seres inferiores.

Esta teoría surgió en Inglaterra a finales de la década de los cincuenta en el siglo XX, desarrollando una línea temática centrada en temas de literatura, cultura y arte, línea que posteriormente se divulgó como estudios culturales. Sus representantes fueron Raymond Williams, William Hoggart, Eduard P. Thompson y Stuart Hall. A fines de la década de los ochenta esta escuela de estudios culturales se trasladó a Estados Unidos, luego de la caída de la Unión Soviética y de la afirmación del neoliberalismo a través del Consenso de Washington (1989). En este país se le cercenó su contenido crítico y su visión global, reformulándose desde una perspectiva fragmentada y posmoderna acorde a la lógica capitalista y neoliberal, y dio origen como ideología del capitalismo global al llamado “multiculturalismo” en las universidades norteamericanas.

Cuando esta teoría se trasladó a América Latina tomó la forma de posoccidentalismo, como continuación y profundización de la crítica poscolonial, siendo sus puntos de anclaje los siguientes:

- El posmodernismo europeo y norteamericano, con autores como Lyotard y Baudrillard,
- El poscolonialismo, con dos vertientes: la hindú, representada por Guha, Baba, Spivak y los llamados estudios subalternos; la posorientalista, donde se ubica a Edward W. Said,
- El posoccidentalismo, representado por Mignolo, Coronil, Dussel, Quijano, Lander.

Es importante señalar que las fuentes originarias de la teoría poscolonial se corresponden con:

- La genealogía de Michel Foucault,
- Al psicoanálisis de Jacques Lacan,
- A la teoría deconstructivista y metanarrativa de Jacques Derrida (orientados en la ideología de la posmodernidad y el antioccidentalismo)
- A la filosofía existencialista de Martín Heidegger.