



**Escuela Universitaria
Centro de Diseño**

Informe de Tesis de Graduación

Tema: Indumentaria para bailarines de tango electrónico

Carrera: Diseño Industrial, opción: Textil / Moda

Título: "De la luz del candil a la luz negra"

Autor: Irene González Frizzera

Tribunal de Corrección: D.I. Ángela Rubino; D.I. Pedro Castillo

Co-Tutor: Prof. Felipe Maqueira

Tutor: Prof. Julio Mazzilli

Montevideo, 1 de Junio 2012

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. OBJETIVOS.....	4
1.2. PREÁMBULO.....	5
2. DESARROLLO.....	6
2.1 PROBLEMA Y METODOLOGÍA.....	6
2.1. A. PROBLEMA.....	6
2.1. B. METODOLOGÍA.....	7
2.2 DIVISIÓN DEL PROCESO PROYECTUAL.....	13
2.2.A. MACROESTRUCTURA.....	14
2.2.A.1. CASO O CONTEXTO.....	14
2.2.A.2. PROBLEMA.....	15
2.2.A.3. HIPÓTESIS.....	15
2.2.A.4. PROYECTO.....	17
2.2.A.5. REALIZACIÓN.....	18
2.2.B. MICRO ESTRUCTURA.....	19
2.2.B.1. CASO O CONTEXTO.....	19
2.2.B.2. PROBLEMA.....	20
2.2.B.3. HIPÓTESIS.....	23
2.2.B.4. PROYECTO.....	31
3. GUÍA METODOLÓGICA PARA LA REALIZACIÓN DE PROYECTOS DE DISEÑO TEXTIL Y MODA.....	73
3.1. FASE 1: IDEA.....	73
3.1.A. DEFINICIÓN DEL OBJETIVO: QUÉ, PARA QUIÉN Y PORQUÉ.....	73

2

3.1.B. RECABAMIENTO DE INFORMACIÓN: ANTECEDENTES Y PRESENTE.....	74
3.1.C. PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.....	75
3.2. FASE 2: PRE-PRODUCTO.....	78
3.2.A. INVESTIGACIÓN.....	78
3.2.B. EXPERIMENTACIÓN.....	79
3.3. FASE 3: PRODUCTO.....	81
3.3.A. EJECUCIÓN.....	81
3.3.B. TESTEO.....	82
3.3.B.1. CONCLUSIONES GENERALES.....	82
3.3.B.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS.....	84
3.3.C. DOCUMENTACIÓN.....	86
3.3.D. PRESENTACIÓN.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	88

1. INTRODUCCIÓN

LA PRÁCTICA PROFESIONAL DEL DISEÑO TEXTIL SUPONE EXPLOTAR AL MÁXIMO LA CAPACIDAD CREATIVA E INTERPRETATIVA DEL DISEÑADOR EN FUNCIÓN A UNA NECESIDAD DETECTADA EN UN ENTORNO DETERMINADO.

En el presente trabajo se propone contribuir desde el rol del diseñador textil, al desarrollo de un fenómeno cultural, aún en progreso, que ha cobrado importancia en el ámbito rioplatense. Este fenómeno surge a raíz de la aparición de un nuevo género musical, nacido de la combinación de dos estilos bien diferenciados entre sí y distantes en el devenir histórico. Nos referimos al "tango electrónico", fusión sincrética del tango de la primera mitad del siglo XX y la música electrónica de fin del mismo siglo, el cual se devela al público por primera vez en el año 2001 con el disco "La revancha del Tango", de la agrupación Gotán Project, siendo éste sucedido por varios discos creados por numerosos intérpretes seducidos ante la originalidad de esta mixtura.

4

1.1. OBJETIVOS

A partir del desarrollo de esta tesis se alcanzarán las siguientes metas:

- 1 Establecer las bases que propongan los lineamientos formales, funcionales y simbólicos a contemplar, al momento de proveer a los bailarines de tango electrónico de una indumentaria idónea y específica para el desempeño de ésta danza.
- 2 Plasmar dichos lineamientos en el diseño de una mini colección de indumentaria para bailarines de tango electrónico y testear su eficacia a través de la construcción de dos prototipos y su testeo en situación de uso. Se confeccionará la indumentaria para dos parejas de bailarines.
- 3 Contribuir al desarrollo e implementación de una metodología operativa ordenada a partir la lectura de ésta tesis como guía de estudio para generaciones venideras de estudiantes de diseño textil.

1.2. PREÁMBULO

Para llevar a cabo ésta tesis de grado, se estudió la obra de distintos referentes del diseño industrial, promotores de la implementación de una metodología operativa que cuyo propósito radica en la elaboración ordenada y eficiente de los proyectos. El análisis de la teoría de "Descomposición y Composición del Proceso Proyectual" expuesta por Christopher Alexander en 1964¹, sumado al estudio del modelo de metodología operativa de Benhard Bürdek denominado "Macro Estructura y Micro Estructura de los Procesos Creativos", el cual se basa en la compartimentación de las diferentes fases del proceso por las que transita el diseñador al resolver un problema, fueron de gran utilidad en la configuración de un *modus operandi* que permite organizar mi labor al momento de abordar la temática elegida.

¹ Bürdek, Bernhard E. "Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial" Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1994. Pág. 157-158.

2. DESARROLLO

2.1 PROBLEMA Y METODOLOGÍA

Sin problema, no hay tesis.

2.1. A. PROBLEMA

Dada la breve trayectoria recorrida hasta el momento por este nuevo género, percibimos que aún no existe una propuesta concreta acerca de los lineamientos esenciales a los cuales ceñirse al momento de configurar una indumentaria que contemple las necesidades funcionales y comunicacionales, que ésta como cualquier otra danza específica, debería atender a la hora de su práctica o exhibición.

6

*“Lo típico de una situación problemática es que la persona desea un resultado o estado de cosas que no sabe inmediatamente como lograr. El conocimiento imperfecto de cómo debería procederse es la esencia de lo verdaderamente problemático”.*²

*A modo de reducir este estado de inseguridad y superar la situación de conocimiento imperfecto, se recurre al uso de una metodología de diseño. Nos referimos a ésta como “un conjunto de recomendaciones para actuar en un campo específico de la resolución de problemas” El uso de una metodología ayudará al diseñador a determinar la secuencia de acciones a realizar (cuándo hacer qué), el contenido de las acciones (qué hacer) y los procedimientos específicos (cómo hacerlo).*³

² Newell, A. Shaw. “Report on a general/pro-solving program. Prot. Int. Conf. on Information Processing UP. E.S.C.O., Paris, 1960. P. 256-264. Citado por: Rodríguez, Gerardo. “Manual de diseño industrial”, Ediciones Gustavo Gili, S.A. de C.V., México. 3º Edición. pág. 19.

³ Rodríguez, Gerardo. Op. cit. pág. 19.

2.1. B. METODOLOGÍA

Uno de los cometidos de esta tesis consiste en proporcionar una guía al diseñador que le permita estandarizar en mayor o menor medida su proceso creativo sin imponer una receta con un único modo de proceder. La organización y el empleo de una metodología rigurosa, la creatividad y la espontaneidad, son características que generalmente, no coexisten en una misma persona. Muchas veces, una persona altamente creativa no es del todo ordenada en lo que respecta a su proceso productivo, mientras que aquellos hábiles para el orden y el método, son personas, salvo excepciones, cuya faceta creativa y emotiva se encuentra subyugada a su lado más racional y metódico. Asimismo observó Kurt Widemann en 1989, con cierta altanería: *“Un buen diseñador necesita una buena mente analítica, ingenio constructivo, formación culta, un juicio certero y una disciplina intachable. Es el responsable de la prestación de un servicio. Quien además de todo esto se considere un artista, debe preguntarse si no es un ser sobrenatural”*⁴

A modo de mitigar esta carencia, se elaborará una metodología mixta, formulada en base a lo estudiado acerca de la obra de diferentes grandes exponentes de la metodología operativa del diseño industrial, tales como Christopher Alexander en 1964 con la anteriormente mencionada: teoría de la “Descomposición y Composición del Proceso Proyectual” y el método de “La investigación sistemática” de Horst Rittel en 1973⁵, entre otros.

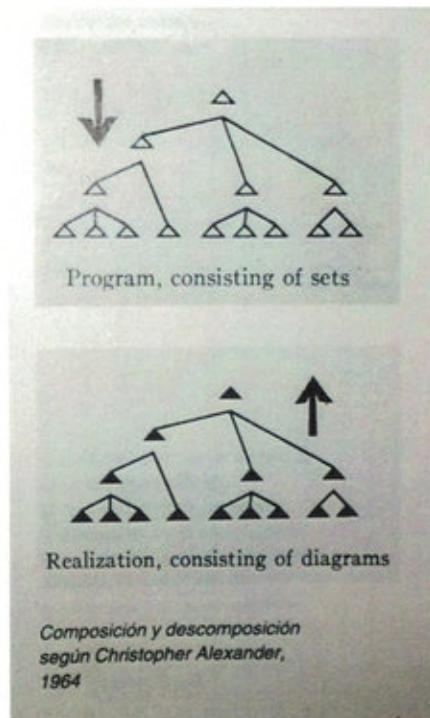
Es decir, tomaremos recursos provenientes de diversas fuentes de estudio a los efectos de elaborar nuestra guía metodológica, la cual tendrá como fin ordenar el proceso proyectual en el ámbito del diseño textil. Los métodos consultados serán adaptados racionalmente a las dimensiones de nuestra problemática, evitando así caer en el equívoco que supone endurecer o burocratizar en demasía nuestra tarea en lugar de facilitarla.

7

⁴ Weidemann, Kurt. 1989. Citado por: Bürdek, Bernhard. “Historia, teoría y práctica del diseño industrial”. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España. 1ª edición, 5ª tirada, 2007. pág. 155.

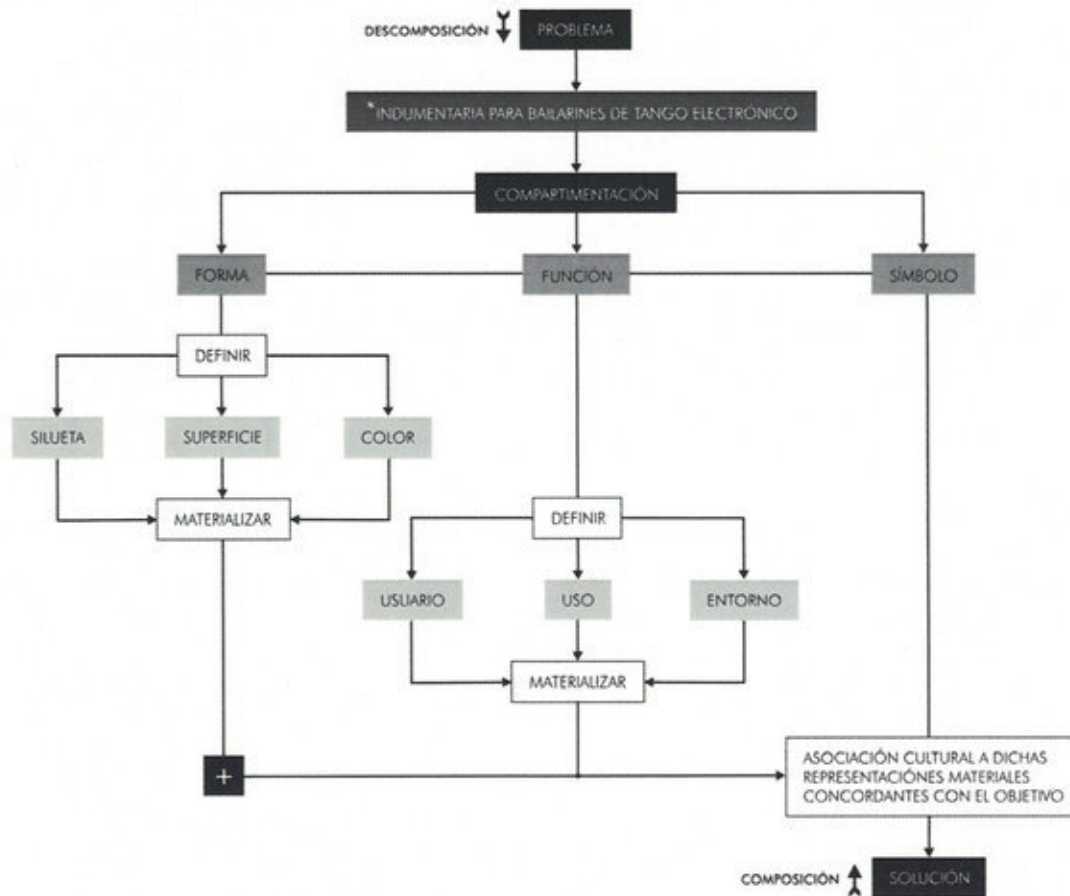
⁵ Método de Horst Rittel expuesto por: Bürdek, Bernhard. Op. Cit. págs.156-157.

En la siguiente imagen podemos observar un diagrama explicativo acerca del método de Composición y Descomposición de Christopher Alexander, un método relativamente sencillo el cual consiste fundamentalmente en desglosar los problemas complejos de forma deductiva y otorgar soluciones a cada uno de los sub-problemas identificados en el proceso de proyecto.



Las flechas en dirección ascendente y descendente esquematizan la idea de todo problema complejo de diseño descompuesto, dará como resultado una solución que contiene la esencia de este mismo. Alexander lo resume en la siguiente frase: "El objeto ultimo del diseño es la forma".

⁶ Diagrama del método de Christopher Alexander, expuesto por: Bürdek, Bernhard. Op. Cit. págs.157-158.



Siguiendo la misma lógica que Alexander, desarrollo el siguiente método personal: La indumentaria diseñada para bailarines de tango electrónico no solo debe ser visualmente atractiva, sino que a su vez esta debe cumplir con una serie de requerimientos funcionales y comunicacionales que en sumatoria resulta demasiado amplio o confuso de abordar de una sola vez, por lo que la compartimentación de este problema complejo en los tres sub-problemas: **forma**⁷, **función**⁸ y **símbolo**⁹, permitirá que el proceso de resolución sea menos caótico. En esta se definirán siluetas, texturas, colores, materiales, métodos de construcción, intervenciones gráficas, etc. La resolución de cada sub-problema nunca debe darse aislada ya que al final del camino, todos estos deberán volver a encontrarse de manera compatible en el producto final.

* el casillero con el asterisco es el único variable, los demás se mantienen tal como están en caso que se quisiera aplicar este mismo método para la resolución de cualquier otro problema de diseño.

10

⁷ Forma: Aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen. - Villafañe, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen". Ediciones Pirámide, 2006. Madrid. Pág. 127.

⁸ Función: Actividad o conjunto de actividades que pueden desempeñar uno o varios elementos a la vez de manera complementaria, en orden a la consecución de un objetivo definido. Revista Acto Cuarto, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

⁹ Símbolo: Elemento que designa la imagen que representa una idea, un recuerdo o un sentimiento. Cada cultura utiliza imágenes diversas a las que otorga valor de símbolo, y define estos valores según sus creencias, gustos y costumbres. - Llovet, Jordi. "Ideología y metodología del diseño". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

¹⁰ Método personal inspirado en el método de "Composición y Descomposición" de Christopher Alexander.

La identidad del producto estará compuesta por factores de diversa índole, éstos serán de carácter formal o estructural (silueta, textura, peso visual, paleta cromática); funcional o mecánico (calce y confort de las prendas, eficacia en situación de uso, propiedades de las telas utilizadas, resistencia y terminaciones de la confección) y simbólico o comunicativo, factor que analizaremos desde la óptica de la comunicación visual¹¹ y sus funciones¹² poética o estética, fáctica y metalingüística.

Teniendo en cuenta que al diseñar un producto, siempre que exista un receptor, se está comunicando algo. Todo diseño analizado desde el punto de vista de la comunicación visual, cumplirá una serie de funciones, por ejemplo: informativas, exhortativas, descriptivas, etc. Dependiendo del tipo de producto a diseñar, se enfatizará en aquellas funciones que mejor respondan a las necesidades que se buscan colmar a través de la creación del mismo. Para la realización de este producto, fueron contempladas, mayoritariamente, la función poética o estética, La función fáctica y la función metalingüística. La función estética, justifica aquella imagen que vale en sí misma y busca la belleza con sentido artístico, estético, factor esencial a contemplar ya que se trata de un tipo de indumentaria utilizada para el lucimiento de una danza.



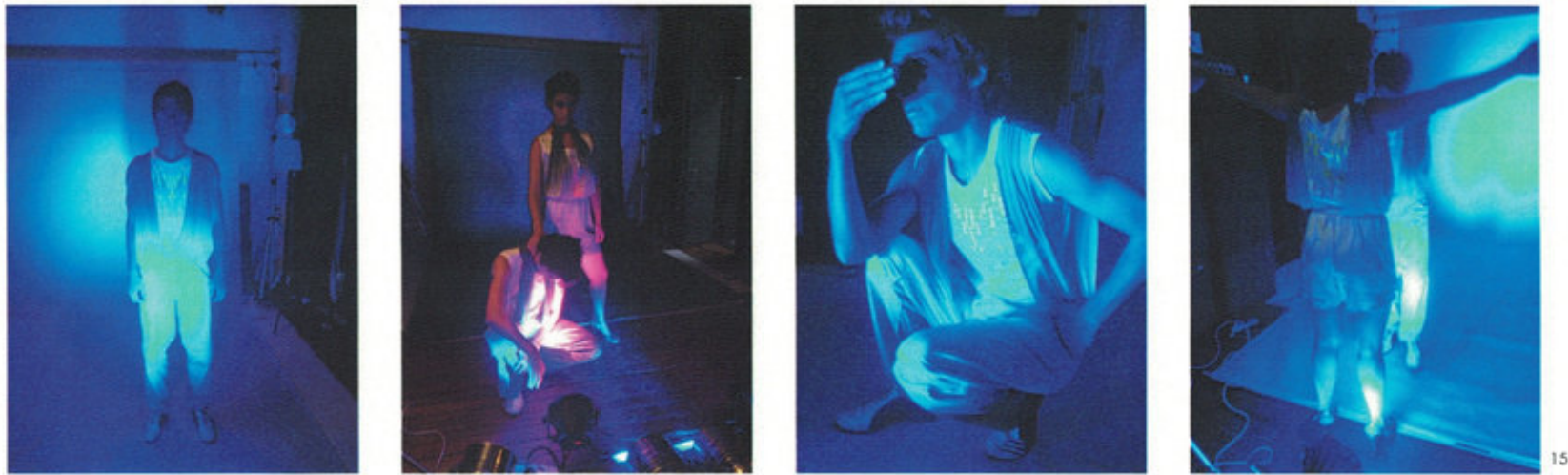
13

10

¹¹ Comunicación Visual: Proceso de elaboración, difusión y recepción de mensajes visuales. En ella influyen: el emisor, el receptor, el mensaje, el código, el medio o canal y el referente. Es un medio de transmisión de mensajes estructurados. - Vilches, L. "La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión". Editorial Paidós. Barcelona, 1984.

¹² Llovet, Jordi. "Ideología y metodología del diseño". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

La función **fática**, es aquella que tiene como objetivo llamar la atención. Al tratarse de una indumentaria diseñada para la exhibición se utilizaron recursos como la predominancia del blanco potenciado por la inclusión de estampas fluorescentes, notorias a la luz del día o a la iluminación de estudio e impactantes bajo la luz negra, obteniendo el mismo efecto provocado por los conocidos tubos ultravioletas, pero generado a partir de la utilización de filtros LEE Filter (Congo Blue 181)¹⁴, siendo éstos, los mismos que se utilizan en todo escenario para señalar las marcas de cinta adhesiva fluorescente ubicadas en el suelo, previendo ese tipo de iluminación para una puesta en escena.



¹³ Gabriela Fariás y Sebastián Niz, bailarines de tango electrónico, luciendo la indumentaria creada a partir de la elaboración de esta tesis. Azotea de Estudio de Grabación y Fotografía "La Zapada". Montevideo, Abril 2012.

¹⁴ <http://www.leefilters.com/lighting/colour-list.html>

¹⁵ Pruebas de ajuste de iluminación con Filtro LEE Filter, Congo Blue 181. Estudio de Grabación y Fotografía "La Zapada" . Montevideo, Abril 2012.

Por último pero no menos importante, la función **metalingüística** es aquella que contiene la clave que permite que el mensaje que deseamos transmitir sea interpretado correctamente ya que ésta es la función que se refiere al código. Naturalmente, se ha de conocer el código para otorgarle un significado, es decir, debido a que mi producto está dirigido a un público familiar con la música electrónica, la utilización de estampas con recursos gráficos alusivos a la representación del sonido en los displays de las consolas, el fluo, el blanco y su reacción ante el tipo de iluminación anteriormente mencionada, habilitan una asociación inmediata con dicho ambiente.



16



17



18

¹⁶ "Cyberdog". Tienda de accesorios para ravers iluminados con luz de tubo UV. Camden Market, Londres, 2006.

¹⁷ Glowstics (cotillón para fiestas de música electrónica).

¹⁸ Fiesta White Sensation. Barcelona, 2011.

2.2 DIVISIÓN DEL PROCESO PROYECTUAL

El abordaje a un problema de diseño en términos de macro estructura y micro estructura, resultó un excelente método para determinar la estructura del proceso proyectual. Este método es aquel que se basa en la compartimentación ordenada de las diversas instancias por las que el diseñador deberá transitar desde el momento que detecta la situación problemática hasta su resolución. Nos referimos al concepto de macro estructura y micro estructura del proceso proyectual, expuesto por Bernhard Bürdek.

MACRO ESTRUCTURA: Entendemos por macro estructura al conjunto de fases principales y sucesivas por las que pasa el diseñador para resolver un problema de proyecto, es decir, la subdivisión del problema en diversas etapas.

MICRO ESTRUCTURA: Se refiere a la descripción de las especificaciones técnicas empleadas en cada una de las fases, es decir, al quehacer detallado de cada una de las mencionadas etapas.

13

Este plan de acción es aplicable para la resolución de cualquier problema factible de ser solucionado mediante la intervención del diseñador. A continuación se ejemplificará de qué manera fue abordada en un principio mi problemática a resolver, a través del empleo de esta metodología.

2.2.A. MACROESTRUCTURA

2.2.A.1. CASO O CONTEXTO

Situación que forma parte de la realidad y existe independientemente de la participación del diseñador.

OBJETIVO

Observación interdisciplinaria de una serie de fenómenos que acontecen en la realidad y a partir de los cuales surge la propuesta inicial del diseño por desarrollar.

EJEMPLIFICACIÓN

El tango electrónico surge como experimentación musical y rápidamente convoca multitudes tanto en el ámbito de la música electrónica como en el del tango, lo cual da origen al siguiente fenómeno cultural: el tango bailado al estilo tradicional, práctica que hasta la aparición de esta nueva fusión se mantuvo casi intacta dentro de sus parámetros originales, se bifurca en un nuevo estilo de baile, más orgánico, acrobático y descontracturado. Hoy en día, numerosos bailarines de una y otra orilla del Río de la Plata, difunden a nivel internacional este nuevo género a través de giras, exhibiciones y competencias.

2. 2. A. 2. PROBLEMA

Planteamiento de una situación de carencia que sea factible solucionar mediante la práctica profesional del diseño.

OBJETIVO

Delimitar y especificar dicha situación de desajuste en el conjunto de situaciones analizadas y sus requerimientos específicos.

EJEMPLIFICACIÓN

A partir de mi apreciación como espectadora y partícipe de este fenómeno y a su vez desde la óptica del diseñador textil, detecto el siguiente problema: Dada la breve trayectoria recorrida hasta el momento por este nuevo género, se percibe que aún no existe una propuesta concreta acerca de los lineamientos esenciales a los cuales ceñirse al momento de configurar una indumentaria que contemple las necesidades funcionales y comunicacionales (a nivel estético y simbólico) que ésta danza requiere para su práctica y exhibición. A partir de la configuración de una indumentaria idónea y específica para dicho propósito, se logrará que la experiencia sensorial y emotiva para el espectador sea coherente a nivel auditivo, visual y evocativo.

15

2. 2. A.3. HIPÓTESIS

Supuesto que se establece provisionalmente como base de una investigación.

OBJETIVO

Estudio y proposición de diferentes alternativas de solución (funcional, constructiva y semióticamente) a la situación de desajuste detectada, seleccionando aquella que responda de mejor manera a los requerimientos estipulados.

EJEMPLIFICACIÓN

Análisis de una de las tantas necesidades a satisfacer a través del producto a desarrollar:

REQUERIMIENTOS FUNCIONALES	REPRESENTACIÓN MATERIAL			ASPECTOS COMUNICACIONALES
↓	PRODUCTO	RECURSO TEXTIL	MATERIAL UTILIZADO	↓
(BAILARINAS ♀) Libertad de mov. en piernas sin revelar accidentalmente la ropa interior→	Mini-short	Envolvente (la delantera se solapa con la trasera en los costados)	Telas planas livianas, con buena caída, ej: Seda, Viscosa, Acetato.	Material utilizado: Sutileza, elegancia, gracia. Reminiscencias de la femineidad y poder de seducción de las "muñecas bravas". Prendas de corte envolvente: Acompaña visualmente a los movimientos giratorios de la danza. Formato cruzado evocativo de la indumentaria del Ballet y la danza contemporánea. Mini-short y minishort interior: evita la revelación vulgar y accidental de la ropa interior, alejando a la bailarina actual del concepto prostibulario de la tanguera típica.
	Falda + prenda interior diseñada para ser vista intencionalmente	Falda corta y cruzada+ mini-short interior en la misma tela que la falda sin detalles que provoquen marcado.	Telas planas livianas, con buena caída, ej: Seda, Viscosa, Acetato.	

2.2.A.4. PROYECTO

Opción seleccionada como mejor solución al problema detectado.

OBJETIVO

Desarrollo detallado de la alternativa elegida a fin de que pueda ser realizada físicamente.

EJEMPLIFICACIÓN

PRODUCTO ↓	CONSTRUCCIÓN DE MODELOS BIDIMENSIONALES ¹⁹	PRUEBA DE MATERIALES	CONSTRUCCIÓN DE MODELOS DE CONTROL ²⁰	EJECUCIÓN: CONSTRUCCIÓN DEL PROTOTIPO ²¹
MINI-SHORT ENVOLVENTE	Bocetos a mano alzada. Técnicas mixtas: (manual/digital)	Estudio del comportamiento del material (Seda natural): resistencia a la tracción, y a las alteraciones.	Construcción de patronaje. ↓ Construcción de Toile	Definición de Método de confección: a máquina. Pruebas de la muestra. Definición de terminaciones: a mano.

¹⁹ Modelos bidimensionales: Son registros gráficos bidimensionales que utilizan como soporte el papel y que se realizan con el fin de registrar ideas breves. Comúnmente son dibujos rápidos y muy esquemáticos cuyo fin principal es servir como anotación de una idea. – Revista Acto Cuarto, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

²⁰ Modelo de control: Boceto tridimensional de un producto. Son registros tridimensionales que cumplen un papel similar a los bocetos bidimensionales, en donde la calidad en los acabados y precisión en los procesos no son prioritarios, sino la comprobación de composición tridimensional, proporción, estética, estructura. - Revista Acto Cuarto, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

²¹ Prototipo: El prototipo se entiende como el primer modelo del producto a tamaño real y con los materiales definitivos planteados para su fabricación, que tiene como propósito la validación técnico – constructiva, funcional, ergonómica de la propuesta. – Revista “Acto Cuarto”, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

2.2.A.5. REALIZACIÓN

Acción y efecto de realizar la alternativa seleccionada.

OBJETIVO

Producción industrial del producto concebido.

EJEMPLIFICACIÓN

(No aplicable en esta instancia, aunque es completamente realizable industrialmente).

2.2.B. MICRO ESTRUCTURA

2. 2. B.1. CASO O CONTEXTO

Situación que forma parte de la realidad y existe independientemente de la participación del diseñador.

PLAN DE ACCIÓN

Combinación de diferentes técnicas investigación para el análisis de la situación elegida:

1. Recabamiento de información acerca del fenómeno a analizar, sus antecedentes y de su génesis, indispensable para la ubicación en el tema:

- Exposición y análisis de sus dos géneros progenitores, el tango y la música electrónica.
- Relevamiento discográfico existente acerca del tango electrónico.
- Observación del proceso de adaptación de la danza clásica del tango a éste nuevo estilo musical.

(Esta tarea se lleva a cabo recurriendo a diversas fuentes, tales como: Ensayos, textos académicos, prensa, cine, piezas musicales y demás géneros audiovisuales relacionados a la temática.)²²

2. Reconocimiento *in situ* del entorno donde se desarrolla la actividad seleccionada, interacción con sus protagonistas y extracción de conclusiones a través de la implementación de técnicas de sondeo tales como cuestionarios y entrevistas.

- Relevamiento fotográfico de milongas en Montevideo.

²² Ver Anexo: 1. Génesis y antecedentes del tango electrónico. Págs. 4 - 44.

- Entrevista con Margot, propietaria de milonga "Lo de Margot".
- Realización de cuestionario vía e-mail a una pluralidad de personas acerca de la temática a estudiar cuya finalidad reside en la extracción de una matriz de percepciones según los datos obtenidos. Entre los cuestionados encontramos a personalidades del ambiente de la danza y la música electrónica, como "Margot"; el vestuarista Cesar Díaz y la D-Jette de música electrónica Sofía Casanova.²³

2. 2. B. 2. PROBLEMA

Planteamiento de una situación de carencia que sea factible solucionar mediante la práctica profesional del diseño.

PLAN DE ACCIÓN

Delimitación y desglose de un problema complejo de diseño en sus elementos constituyentes para así lograr soluciones concretas (Aplicado a la correcta configuración de una indumentaria idónea para el desempeño de la danza del tango electrónico).

20

DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

El tango bailado al estilo tradicional, práctica que hasta la aparición de esta nueva fusión se mantuvo casi intacta dentro de sus parámetros originales, se bifurca en un nuevo estilo de baile, más orgánico, acrobático y descontracturado, producto de la curiosidad de los bailarines de tango más receptivos. Este hecho pone de manifiesto que aún actualmente, en el siglo XXI, el tango continúa siendo un elemento vivo y activo de nuestra cultura y no una reliquia de museo. Estos bailarines que promueven el tango electrónico como danza inédita y experimental, comenzaron abriéndose camino en *milongas* (lugares donde se acude a bailar y aprender tango), primero buscando su propio sector en la pista, luego, en el caso de la ciudad de Buenos Aires, mediante la apertura de milongas exclusivamente dedicadas a este estilo. Hoy en día, numerosos bailarines de una y otra orilla del Río de la Plata, difunden a nivel internacional esta nueva cara de nuestra cultura a través de giras, exhibiciones y competencias. Siendo yo misma aficionada a la práctica del tango clásico desde el año 2005, tuve la oportunidad de presenciar la evolución e

²³ Ver Anexo: 2. Entorno y personalidades del tango, tango electrónico y música electrónica. Págs. 45 -63.

incidencia del nuevo género en la escena tanguera montevideana y bonaerense desde una óptica diferente. Mi función como diseñador textil en este caso, es contribuir a través de mi propuesta, a la completitud de la tríada evolutiva presente en este fenómeno cultural, el cual comprende tres elementos que configuran al género como tal:

NUEVO GÉNERO MUSICAL + NUEVA DANZA → NECESITA NUEVA INDUMENTARIA.

A partir de la observación de este fenómeno detecto el siguiente problema: por tratarse de un fenómeno muy reciente y aún en desarrollo, generalmente, los bailarines tienden a elegir su indumentaria de manera intuitiva. Por ser ésta una danza enérgica y dinámica, es indispensable una indumentaria que permita el desempeño de la misma brindando confort al bailarín sin relegar el factor estético, ya que el propósito de casi toda expresión artística culmina en la exhibición de la obra. Por otra parte, existen bailarines que valiéndose de un sentido práctico adecuado y cierta sensibilidad estética natural, logran conjugar de manera aceptable los factores confort y lucimiento, pero su indumentaria aún carece de un nexo simbólico consistente que la identifique como propia del tango electrónico.



Img.²⁴

²⁴ Ejemplo de indumentaria insatisfactoria. Bailarines en milonga "Práctica X". Buenos aires. 7/3/2006.



Curiosamente, el tango electrónico es un nexo que conecta la filosofía tanguera, aquella que implica que “todo tiempo pasado fue mejor” con la visión, en cierto modo, optimista del público de la música electrónica, aquella que supone un goce del tiempo presente y un posicionamiento de cara al futuro y la evolución tecnológica. Estos conceptos conviven hoy armoniosamente en el tango electrónico por medio de la fusión. Este género musical a partir de su incidencia en la práctica de la danza del tango, ha evolucionado al punto de adquirir una identidad propia, nutrida por elementos del tango y la música electrónica, pero a su vez independiente de sus dos estilos primigenios. En el presente, podemos apreciar que el tango electrónico, como género musical autónomo, llega a su punto de maduración óptimo para completar su consolidación por medio de la adjudicación de una indumentaria que refleje su identidad. Img.²⁵

²⁵ Ejemplo de indumentaria medianamente satisfactoria. Bailarines de tango electrónico en la milonga “Práctica X”. Buenos Aires, 2010.

2.2.B.3. HIPÓTESIS

Supuesto que se establece provisionalmente como base de una investigación.

PLAN DE ACCIÓN

Propuesta de soluciones para la problemática detectada desde todos sus ángulos: constructiva, funcional y semióticamente, contemplando los siguientes factores: forma, función y símbolo:

SOLUCIONES GENERALES

Configuración de una indumentaria que se perciba como sensual, sofisticada, experimental, moderna/clásica y urbana, a modo de reflejar materialmente la esencia del tango electrónico.

Éste cometido se logra través de diferentes estrategias tales como: la combinación de materiales textiles clásicos e innovadores; el manejo de tejidos resistentes y de trama cerrada junto con otros de apariencia delicada y etérea. Se hace referencia estéticamente a los protagonistas del entorno actual de la música electrónica y a su vez a ciertos protagonistas de la historia del tango, como por ejemplo: las *Muñecas Bravas* y los *Shushetas*.

23

Se plantea un lucimiento de las prendas desde todo ángulo, tanto en el frente, como en la espalda y flancos de ambos bailarines debido a la exposición de los mismos ante la audiencia durante un show. Éstas son prendas con detalles envolventes que acompañan la dinámica circular de la danza. Se eliminan las costuras laterales en los mini-shorts, sobre-faldas, sobre-blusas y algunos pantalones.

La incursión en diferentes técnicas de estampado, teñido según la aptitud y las propiedades de cada material refleja el carácter experimental del tango electrónico como estilo musical y como danza en evolución.

Se alude gráficamente a través de estampados y teñidos a elementos de la música electrónica tales como la repetición de patrones de sonido, la representación gráfica del sonido en los *displays* de las consolas de los Djs, los aumentos y descensos de intensidad en el ritmo durante un set de música electrónica y los accesorios fluorescentes siempre presentes en toda fiesta *rave*.



26



24

²⁶ Diferentes epresentaciones gráficas del sonido (displays de equalizadores).

SOLUCIONES ESPECÍFICAS: MUJER

Se propone una indumentaria breve pero elegante, que connota sensualidad, con reminiscencias en sus materiales de la costosa vestimenta de las olvidadas "muñecas bravas", revelando la anatomía femenina desde un enfoque sutil, valiéndose de la combinación de materiales etéreos, opacos y translúcidos, los cuales a través de aberturas hacen posible vislumbrar sectores de piel al desnudo. Se plantea la utilización de prendas holgadas y etéreas a nivel del torso, con buena exhibición del área de las piernas, a modo de brindar una un lucimiento sensual y sofisticado y una mayor libertad de movimiento a la bailarina durante su desempeño.

MONOPRENDA CON MINI-SHORT ENVOLVENTE: Funcional a la hora de la danza, es utilizada a efectos de evitar desaliños durante la exhibición y sustituir la minifalda ceñida, otorgando a la bailarina una mayor libertad de movimiento y reserva al momento de realizar figuras de gran exposición tales como: boleos altos, *spagat*, etc. evitando de éste modo, la revelación vulgar de su ropa interior. Su uso no es excluyente de otras alternativas, por ej: vestidos con minishort interior o monoprenda con pantalón largo envolvente. Este último posee la particularidad de al igual que el mini short, los laterales no poseen costuras, permitiendo un lucimiento sutil de la pierna al bailar.

25

SOLUCIONES ESPECÍFICAS: HOMBRE

Se libera al bailarín del estereotipo del "taita", de funyi, camisa y golilla, vinculándolo de manera abstracta con su contemporáneo el "shusheta". Este joven, elegante, y festivo personaje, remoto ancestro del actual metrosexual, permite desestructurar la propuesta de indumentaria masculina, llevándola a un plano más estilizado y cercano a los actuales protagonistas del tango electrónico: sofisticados, frescos, elegantes y depurados, tal como lo es este nuevo género musical. Se propone en cambio, una indumentaria estéticamente vinculada a la indumentaria de la bailarina, pero a su vez masculina, resistente y con un toque vanguardista, sin olvidar que debe ser confortable y apta para el desempeño de una actividad de alto rendimiento físico.

MUSCULOSA: Sustitución de la camisa clásica a botonada por prendas superiores confortables, frescas, de tejidos suaves. Se utilizarán fibras naturales o químicamente diseñadas para una correcta respiración de la piel.

PANTALONES: Elección de telas resistentes a la tracción pero con un porcentaje adecuado de elastano a modo de evitar restringir la movilidad del bailarín.

Alteraciones a nivel de la moldería en el área del tiro permitiendo que un pantalón esencialmente no deportivo se torne confortable y apto para el desempeño de la danza del tango electrónico.

Transformaciones en los laterales, logrando que la costura lateral exterior migre hacia el eje de las rodillas añadiendo amplitud en la zona. El aspecto torneado de la prenda hace alusión al concepto de envolvente.

Inclusión de fuelles elásticos en pantalones a la altura de las rodillas a modo de brindar una mayor libertad de movimiento al bailarín, aludiendo además, ideográficamente, a la estructura del bandoneón.

Costuras reforzadas en zonas de mayor tensión de los pantalones.

PALETA DE COLORES

Se maneja una carta de colores común para la propuesta masculina y femenina a modo de transmitir visualmente unidad en la pareja y aludiendo a su vez, al concepto de igualdad de oportunidades entre géneros, diversidad sexual y tolerancia, propios del sentir común entre los miembros del entorno de la música electrónica y el tango electrónico, liberando la propuesta de ésta manera, de antiguos valores del tango tradicional, promotores del machismo, hoy en día culturalmente obsoletos para la temática abordada.

GENERAL→ ESCALA DE GRISES + BLANCO: Desde las tonalidades plúmbicas, profundas, remitentes al paisaje urbano de ayer y de hoy: el asfalto, los adoquines, el hollín de los edificios y el smog de la capital, hacia los matices de suaves grises acerados, aludiendo a la tecnología, a lo mecanizado y a la sutileza de los diferentes sub géneros más modernos de la música electrónica que nutren este nuevo tango, tales como el minimal, *Chill Out*, *Drum n' Bass* y *el Lounge*.²⁷ El blanco, asociado a la luz, a lo nuevo, a lo neutro, aporta liviandad, frescura y equilibrio, permitiendo obtener un vestuario altamente vanguardista.



27

²⁷ Ver anexo: Apéndice 2- Clasificación de la música electrónica. Pág. 131

²⁸ Espectro de niveles de degradado.



ACENTOS→FLUORESCENTES: Funcionan en combinación con las tonalidades descritas anteriormente. Estas austeras combinaciones acentuadas por detalles *fluo*, aluden a los accesorios que brillan en la oscuridad, la reacción del color blanco frente a la luz negra, las luces láser y flashes de ambientación para fiestas *rave*, dotando a la prenda de una estética identificadora con el entorno de la música electrónica.

29

ESTAMPAS Y TEÑIDOS

Se realiza una investigación acerca de diferentes técnicas de estampado (serigrafía, sublimado, vinilo, tr nsfer) específicas para cada tipo de tela.³⁰

Las técnicas de teñido tomarán como referencia el método original definido por el fabricante del colorante. En base a dichas indicaciones básicas acerca del comportamiento del producto, se procederá a la experimentación con los diferentes soportes textiles según sus propiedades y aptitudes. Se estudiarán tratamientos homogéneos del color y degradados.

Los motivos de las estampas y teñidos serán abstractos, tomando como fuente de inspiración la representación gráfica del sonido de la música electrónica.

28

²⁹ Muestrario Pantone de tonos fluo.

³⁰ Ver anexo: Apéndice 3 Técnicas de intervención y fibras textiles. Págs. 152-169

PROPIEDADES DE LAS POTENCIALES TELAS A UTILIZARSEGÚN LA INFORMACIÓN RECABADA

TELA	COMPOSICIÓN	PROPIEDADES								
		TENACIDAD	ABSORCIÓN DE LA HUMEDAD	CONDUCCIÓN DEL CALOR	ELASTICIDAD	APTITUD PARA TEÑIDO	TIPO DE ESTAMPADO	CAÍDA	APTITUD PARA MARCADO CON CALOR	RESISTENCIA AL LAVADO
↓	↓									
GABARDINA DE ALGODÓN ELASTIZADA.	98% Algodón (natural) 2% Elastano (sintético)	Excelente	Alta	Alta (fresco)	Media	Alta	Serigrafía (pintura al agua) Transfer Vinilo de corte	media	No perdura luego del lavado.	Alta Encogimiento: depende del tratamiento

VISCOSA (RAYÓN VISCOSA)	100% Viscosa (celulosa: fibra artificial de composición natural).	media	Excelente	Alta (fresco)	Baja (Aparien- cia similar a la seda).	Buena	Serigrafía (pintura al agua)	Excelen- te	Sujeto a experimenta- ción.	Delicada Encogimiento medio, secado medio.
ACETATO (RAYÓN ACETATO)	100% Acetato (Triacetato de celulosa)	Media	Alta	Alta (fresco)	Baja (Aparien- cia similar a la seda).	Alta (probar con anilina para fibras naturales y artificiales)	Serigrafía (pintura base sintética)	Excelen- te	Excelente	Preferentemen- te en seco. no encoje. Secado rápido.
MICROFIBRA	80% Poliéster 20% Poliamida	Alta	Excelente	Alta	Excelente en tejidos de punto. Símil seda en plano (no estira).	Solo Industrial (se compra directamen- te del color deseado)	Sublimado Serigrafía (pintura base sintética)	Buena (En tejidos planos).	Buena en tejidos planos En prendas de punto se usa adherido al cuerpo.	Alta No encoge No se arruga Secado rápido
NEOPRENO ©	Policloropren o (neopreno celular de uso textil)	Excelen- te	Nula	Baja (caluroso)	Alta	No apto	Serigrafía (pintura base sintética)	mala	Nula	Alta

2.2.B.4. PROYECTO

Opción seleccionada como mejor solución al problema detectado.

OBJETIVOS

Desarrollo detallado de la alternativa elegida a fin de que pueda ser realizada físicamente.

PLAN DE ACCIÓN

- I. Relevamiento de materiales disponibles en el mercado de acuerdo a la hipótesis elaborada.
- II. Selección de los materiales y técnicas definitivos.
- III. Planteo de métodos experimentales de teñido.
- IV. Apreciaciones sobre experimentación con distintos tonos y marcas de anilinas en diferentes telas.
- V. Elaboración de modelos bidimensionales y tridimensionales de las prendas.
- VI. Realización de muestras de estampado.
- VII. Construcción de los prototipos.
- VIII. Testeo en situación de uso
- IX. Registro fotográfico video.
- X. Realización de ilustraciones para presentación.
- XI. Reflexiones acerca de la implementación de una metodología operativa ordenada para la realización de esta tesis.

I. RELEVAMIENTO DE MATERIALES DISPONIBLES EN EL MERCADO DE ACUERDO A LA HIPÓTESIS ELABORADA

I.1. TELAS Y PROVEEDORES

TELA	COLORES DISPONIBLES	ANCHO (mt.)	PRECIO (\$U x mt.)	PROVEEDOR	DIRECCIÓN
SATÉN (100% SEDA NATURAL).	Natural (crudo).	1.40	1.500	Ronditex	Río Negro 1283
SATÉN LIVIANO, SEMI-TRANSPARENTE (100% SEDA NATURAL).	Natural (crudo).	1.15	375	Ronditex	Río Negro 1283
SATÉN (100% POLIÉSTER).	Natural, grises, champagne, negro.	1.50	275	Ronditex	Río Negro 1283
SATÉN ELASTIZADO (98% POLIÉSTER, 2% ELASTANO).	Natural, peltre, champagne, gris claro, negro.	1.50	420	Ronditex	Río Negro 1283
SATÉN (ALGODÓN-POLIÉSTER).	Gris claro.	1.50	450	Ronditex	Río Negro 1283
GASA (100% SEDA NATURAL).	Natural (crudo).	1.40	795	Ronditex	Río Negro 1283
GASA DIOR (100% POLIÉSTER).	(Natural, bordeaux, negro, gris claro).	1.50	350	Ronditex	Río Negro 1283

GASA MUSELINA (100% POLIÉSTER).	(Natural, nude, bordeaux, negro, gris claro).	1.50	295	Ronditex	Río Negro 1283
MODAL (95% VISCOSA, 5% ELASTANO).	Blanco, negro, grises.	1.60	190 (\$U x kg.)	Texcom	Andes 1280
MODAL (100% VISCOSA).	Blanco, negro, grises, crudo.	1.60	89	Texcom	Andes 1280
JERSEY (95% ALGODÓN, 5% ELASTANO).	Blanco				
GABARDINA #1 (97% ALGODÓN, 3% LYCRA). (TERSA, BUENA ELASTICIDAD, BRILLO SUAVE).	Negro, tostado claro, gris claro.	1.50	149	Centro Textil	Convención 1274/68
GABARDINA #2 (98 % ALGODÓN+ POLIÉSTER, 2% ELASTANO). (UN POCO RÍGIDA).	Negro, gris cálido, tostado oscuro.	1.50	150	Trama	Andes esq. San José.
GABARDINA #3 (98% ALGODÓN+POLIÉSTER, 2% ELASTANO). (UN POCO RÍGIDA).	Negro, gris, bordeaux, crudo.	1.50	260	Jaguar	Andes 1272/76

I.2. TINTAS Y/O MÉTODOS DE ESTAMPADO EN COLORES FLUORESCENTES (DISPONIBLES EN NUESTRO MERCADO)

TIPO DE TINTA Y/O MÉTODO ↓→	TÉCNICA ↓	SOPORTE TEXTIL ↓	DISPONIBLE EN COLORES FLUO ↓	MÉTODO DE FIJACIÓN ↓
Tinta textil al agua	Serigrafía	Fibras naturales (fondo claro)	Si	Autorreticulante
Tinta textil sintética (plastisol)	Serigrafía	Toda fibra, todo fondo	Si	Plancha industrial
Tinta para sublimación	Serigrafía	Fibras artificiales (fondo claro)	No	Plancha industrial
Sublimado	Sublimación por plotter	Fibras artificiales (fondo claro)	No	Plancha industrial
Vinilo de corte	Plotter de corte + plancha	Fibras naturales (todo fondo)	No	Plancha industrial
Transfer	Impresión + plancha	Fibras naturales (todo fondo)	No	Plancha industrial

I.3. ANILINAS (EN NEGRO Y GRISES)

Anilina Colibrí : Gris perla, gris oscuro y negro azabache.

Anilina Dymay: Sólo negro azabache.

II. SELECCIÓN DE LOS MATERIALES Y TÉCNICAS DEFINITIVOS

II.1. TELAS SELECCIONADAS

MUJER

II.1.A . SATÉN DE SEDA NATURAL

CARACTERÍSTICAS FORMALES: liviano, con buena caída, suave al tacto, brillo sutil, blanco.

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES: Resistente a la tracción y al calor, fresco, apto para teñido y estampado con pinturas autorreticulantes.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS: Sofisticado, delicado, evocativo de la vestimenta de las muñecas bravas.

II.1.B .GASA DE SEDA NATURAL

CARACTERÍSTICAS FORMALES: Liviano, translúcido, blanco.

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES: Idem satén de seda natural + translúcido: permite visualizar estampas al efectuar superposiciones.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS: Sutil, provocador como las muñecas bravas. Evocativo de imágenes visuales relativas al tango, el humo del cafetín, la neblina de la madrugada.

HOMBRE

II.1.C . MODAL DE VISCOSA

CARACTERÍSTICAS FORMALES: Liviano, buena caída, suave al tacto, blanco.

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES: Elastizado, confortable, apto para el teñido y estampado por serigrafía con tintas autorreticulantes. Buena capacidad de resiliencia, fresco en la piel, hidrófobo (comportamiento similar al DRYFIT®)

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS: Confortable pero más sofisticado que el jersey de algodón, menor aspecto deportivo. Generado químicamente a través de tecnologías modernas pero de aspecto natural similar al algodón.

II.1.B . GABARDINA DE ALGODÓN ELASTIZADA (97% ALGODÓN, 3% ELASTANO)

CARACTERÍSTICAS FORMALES: Suave, brillo mate, poca rigidez, blanco.

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES: Resistente a la tracción, elastizada, confortable, fresca en la piel, apta para teñido y estampado con tinta serigráfica autorreticulante.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS: Tosca en comparación con la seda, pero más refinada que la gabardina 100% algodón, evocativa de una figura masculina viril pero más sofisticada tal como eran los "Shushetas".

II.1.C . GASA POLIÉSTER ELASTIZADA (100% POLIÉSTER)

CARACTERÍSTICAS FORMALES: Suave, buena caída, translúcida, casi sin brillo, blanca.

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES: Elastizada, acompaña al modal de viscosa en su mecánica, apta para el teñido si se efectúa a 100°C si se le agrega una buena cantidad de mordiente (observación producto de la experimentación), permite visualizar estampas a través al realizar superposiciones.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS: Sutil, provocador. Evocativo de imágenes visuales relativas al tango, el humo del cafetín, la neblina de la madrugada. Producto de la tecnología moderna.

II.1.D. VIVOS FLUORESCENTES (Avíos)

CARACTERÍSTICAS FORMALES: Finos, notorios, fluorescentes.

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES: Buena compatibilidad con la gabardina de algodón, no destiñen.

CARACTERÍSTICAS SIMBÓLICAS: Evocativos de la música electrónica, los glowstics y demás accesorios fluorescentes. Refractarios ante la luz negra.

II.2. TÉCNICA Y PINTURA SELECCIONADAS PARA ESTAMPADO

II.2.A . TÉCNICA: SERIGRAFÍA

Única técnica que permite realizar estampados en tonos fluorescentes.

II.2.B . PINTURA: TEXTIL AL AGUA

Autorreticulante (no necesita planchado industrial); soluble en agua (fácil lavado de los chablonos, permite trabajar en velocidad para poder realizar una gran cantidad de muestras experimentales en menor tiempo); disponible en tonos fluorescentes; apta para el estampado de fibras naturales; textura fina, no rigidiza el tejido a diferencia del plastisol).

III. PLANTEO DE MÉTODOS EXPERIMENTALES DE TEÑIDO.

III. 1. ALTERACION: TEÑIDO EN DEGRADADO → MÉTODOS EXPERIMENTALES

EFECTO: Un extremo de la prenda permanece con el tono natural de la tela y gradualmente se va tomando del color de la anilina.



31

³¹ Lab dip 1 de técnica experimental de teñido en niveles.

III.2. MÉTODOS

MÉTODO #1: Aumentar la concentración de la anilina (añadiendo tinte en pequeñas cantidades) a medida que se saca la prenda del recipiente de teñido.

METODO #2: Comenzar con la concentración máxima de tinte e ir añadiendo agua en cantidades iguales mientras la prenda se mantiene colgada siempre a la misma altura.

PREVIO A AMBOS MÉTODOS:

- Previo al teñido, lavar la prenda/tela hasta que desaparezca toda clase de apresto.
- Emplear un recipiente donde el material a teñir quepa cómodamente y quede bien cubierto por el agua.
- Utilizar por cada litro de agua una cucharada sopera de sal (sin yodo).
- Disolver la anilina en agua caliente necesaria para su disolución (100m.l aprox). Filtrar esta solución a través de un colador de tela hacia otro recipiente pequeño para eliminar grumos.
- Recordar que el tiempo normal de fijación de un color (en su máxima intensidad) es de 30 a 60 minutos.
- Mojar la prenda antes de comenzar el teñido.
- Para la elaboración del mecanismo de sostén de la prenda se necesitará: una percha con pinzas lo suficientemente fuertes como para sostener la prenda mojada (comprobar antes de experimentar con la tintura) y una cinta fuerte (rafia de nylon o similar), doblada y anudada cada 2 cm.

III.1.A . MÉTODO #1: AUMENTANDO LA CONCENTRACIÓN DE TINTE EN EL AGUA

- Llenar el recipiente con agua hirviendo (100°C) para una mejor fijación del color y suficiente como para sumergir la prenda hasta donde se desea teñir.
- Añadir la sal en la proporción indicada para que actúe como mordiente y diluirla completamente.
- Disolver la anilina en el agua caliente necesaria para su disolución (100m.l aprox). Filtrar esta solución a través de un colador de tela hacia otro recipiente pequeño para eliminar grumos.
- Colgar la prenda del mecanismo previamente construido de manera que ésta quede sumergida hasta la altura donde se desee que el tono del degradado sea el más tenue.
- Comenzar el teñido agregando de a medidas de tintura (con un cuentagotas) por cada subida de la prenda, dejando actuar la anilina en cada intervalo el tiempo que lo requiera según el tipo de fibra a ser teñida o la cantidad de gotas de solución concentrada en el agua.
- Enjuagar la prenda con agua fría al finalizar el teñido y agregar vinagre blanco de alcohol como fijador en el último enjuague.

OBSERVACIONES: Funciona. El barrido del color se muestra bien delimitado de un nivel al siguiente. Se observa que la tela soporta hasta 11 niveles de oscurecimiento. Luego de saturada tanto la solución como la capacidad de absorción de color de la fibra no oscurece más.

40

III.1.B. MÉTODO #2: DILUYENDO LA CONCENTRACIÓN DE TINTE EN EL AGUA:

Se efectúa el camino inverso:

- Conseguir un recipiente lo suficientemente alto como para que el nivel de agua máximo alcance la altura máxima del espectro del degradado en su tono más tenue.
- Colgar la tela en el dispositivo (percha) a una altura tal que el borde de la pieza apenas toque el fondo del recipiente.
- Agregar el agua a 100°C solamente hasta el primer nivel de teñido.

- Colocar toda la solución concentrada necesaria de una vez (once medidas) más la sal.
- Agregar el agua gradualmente en los intervalos de tiempo calculados durante la realización del método # 1.
- La prenda queda colgando fija del dispositivo, sólo sube el nivel de la solución agua + anilina, cada vez menos concentrada.

OBSERVACIONES: El pasaje de un nivel de color al otro es más gradual por estar el tejido en constante remojo.



32



33

³² Izquierda: Lab-dip generado con método #1; Derecha: Lab-dip generado con método #2.

³³ 11 Niveles de teñido.

IV. APRECIACIONES ACERCA DE EXPERIMENTACIÓN CON DISTINTOS TONOS Y MARCAS DE ANILINAS SOBRE DIFERENTES TELAS

IV.1. ANILINAS COLIBRÍ

Requieren de demasiada concentración de anilina o de demasiado tiempo de fijación para lograr un color notorio. No son estables en lo que respecta a la temperatura del color al cambiar de tela. No tiñen poliéster aunque se le agregue suficiente mordiente o se efectuó el teñido en agua hirviendo.

IV.2. ANILINAS DYMAY

Alto rendimiento del producto; estables al cambiar de soporte textil; tiñen poliéster y viscosa sin mayor dificultad.

IV.2.A. CONCLUSIONES DE LA EXPERIMENTACIÓN

Todas las telas sometidas a la alteración resisten un teñido a 100°C aunque presentan cierto grado de encogimiento.

A diferencia de lo recomendado por el fabricante, La anilina Dymay puede teñir fibras artificiales si se le agrega la cantidad suficiente de mordiente y fijador y si se realiza a temperatura de ebullición. Para lograr esto, debe recalentarse la solución cada 2 o 3 niveles de color.

A raíz del proceso de teñido en caliente se logró averiguar el ÍNDICE DE ENCOGIMIENTO de cada tela.

EXPLICACIÓN

Dado que se partió de swatches de igual tamaño, éste índice puede ser fácilmente calculado en el ancho y largo de cada tejido mediante un simple razonamiento matemático, comparando el tamaño inicial con el final luego del teñido de la muestra. Se ejemplifica en base a lo ocurrido con el swatch de gasa de seda natural:

MÉTODO PARA AVERIGUAR EL ÍNDICE DE ENCOGIMIENTO EN EL ANCHO DE LA TELA

(Ancho inicial) 32cm. _____ 100%

(Ancho final) 29cm. _____ X

$$X = (29 \times 100) / 32$$

$$X = 90,6\%$$

$$100\% - 90,6\% = 9,4\% \text{ (índice de encogimiento en el ancho de la gasa natural)}$$

Esto significa que debemos cortar nuestro *swatch* de un ancho tal que cuando encoja un 9,4% mida 32cm. Para averiguar esta medida aplicamos la siguiente fórmula y le llamaremos dimensión nominal:

$$(32/90,6)100 = 35,3\text{cm}$$

VERIFICACIÓN

El 9,4% de 35,3cm. es 3,3cm

$$35,3\text{cm} - 3,3\text{cm} = 32\text{cm.}$$

APLICAMOS EL MISMO PROCEDIMIENTO PARA AVERIGUAR EL ÍNDICE DE ENCOGIMIENTO EN EL LARGO DE LA TELA

(Largo inicial) 44cm. _____ 100%

(Largo final) 36cm. _____ X

$$X = (36 \times 100) / 44$$

$$X = 81,8\%$$

$$100\% - 81,8\% = 18,2\% \text{ (índice de encogimiento en el largo de la gasa natural)}$$

Esto significa que debemos cortar nuestro *swatch* de un largo tal que cuando encoja un 18,2% mida 44cm. Para averiguar esta medida aplicamos la siguiente fórmula y le llamaremos dimensión nominal:

44

$$(44/81,8)100=53,8\text{cm}$$

VERIFICACIÓN

El 18,2% de 53,8cm. son 9.8cm.

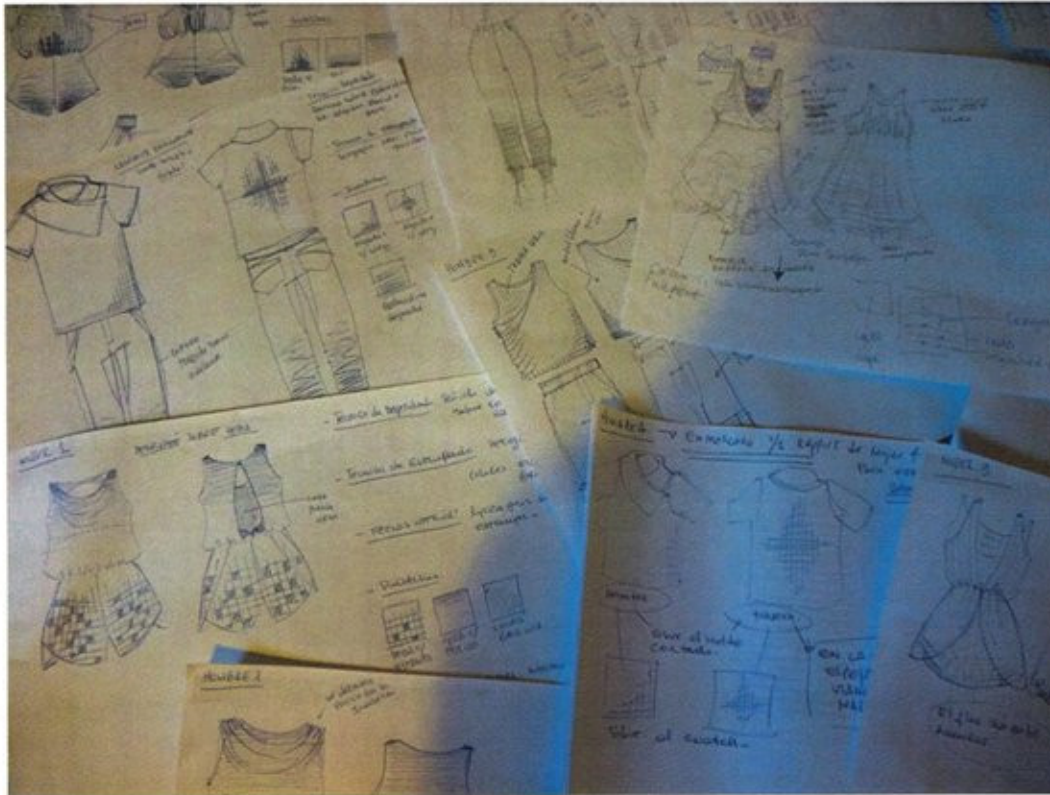
$$53,8\text{cm}-9,8\text{cm}=44\text{cm.}$$

CONCLUSIONES ACERCA DE LO EXPERIMENTADO

La gasa de seda natural encoge un 12% en el ancho y un 22% en el largo. Esto quiere decir que para lograr que las dimensiones finales de un swatch de gasa de seda natural luego de sufrir un proceso de tintura coincidan con las iniciales de 34 x 44cm. debo cortarlo de 38.6 x 55cm. Esta misma lógica es aplicable para calcular la cantidad de gasa que necesitaré en caso de teñir la pieza de tela entera previo al corte de la prenda o para calcular las dimensiones de la prenda previo a su teñido en caso de que ésta deba ser sometida a dicho proceso luego de su confección.

SWATCH GASA					
TELA	COMPOSICIÓN	DIMENSIONES INICIALES	DIMENSIONES FINALES	ÍNDICES DE ENCOGIMIENTO	DIMENSIONES NOMINALES
Gasa	100% Seda natural	Ancho: 32cm. Largo: 44cm.	Ancho: 29cm. Largo: 36cm.	Ancho: 9,4% Largo: 18,2%	Ancho: 35,3cm. Largo: 53,8cm.

V. ELABORACIÓN DE MODELOS BIDIMENSIONALES Y TRIDIMENSIONALES



V.1. MODELOS BIDIMENSIONALES

Se realiza una pluralidad de bocetos aplicando los lineamientos establecidos en las etapas anteriores. En éstos se define la idea general en lo que respecta la moltería, estampados y ubicación de los mismos en la prenda, cantidad de swatches a imprimir y teñir, etc.

Se seleccionarán 5 parejas para realizar los bocetos definitivos con sus respectivas estampas y swatches de muestra. De éstas 5 parejas se elegirán 2 para construir los prototipos.

³⁴ Modelos bidimensionales de indumentaria para bailarines de tango electrónico.

V.2. MODELOS TRIDIMENSIONALES



Una vez definidos los prototipos a realizar, se realizan modelos tridimensionales o toiles de aquellas prendas de mayor complejidad, por ejemplo, prendas con superposiciones y costados envolventes como la que se muestra en la imagen adjunta.

35

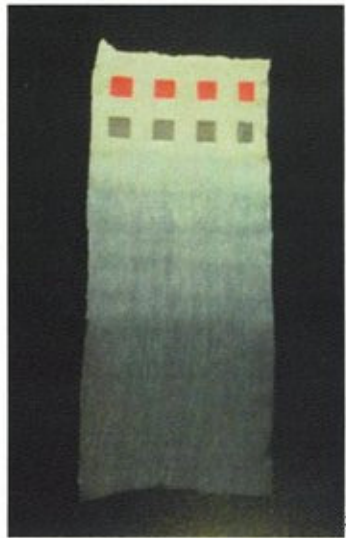
47

³⁵ Estudio de prenda superior masculina. Material de prueba: Modal de poliéster. Material definitivo: Modal de viscosa y gasa de poliéster elastizada.

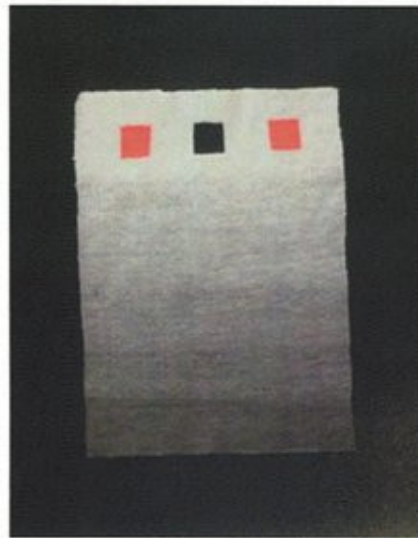
VI. REALIZACIÓN DE MUESTRAS DE ESTAMPADO.

VI.1. TESTEO DE LAS TINTAS SERIGRÁFICAS SOBRE LAB-DIPS DE TEÑIDO

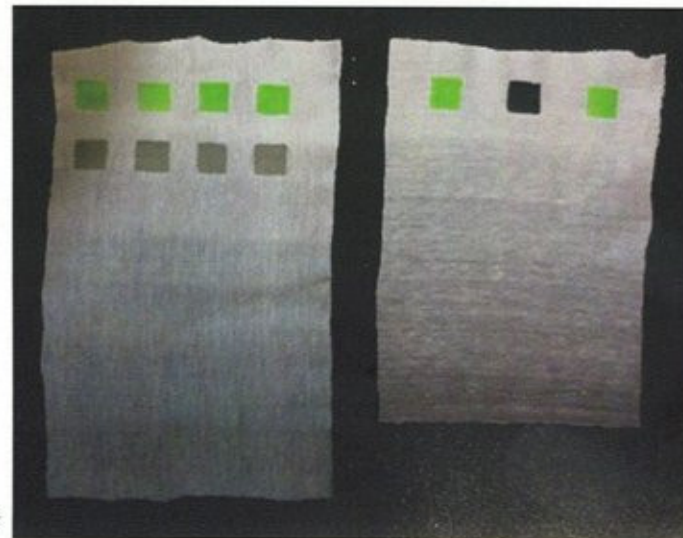
(Lab-dips de teñido realizados en el punto 4).



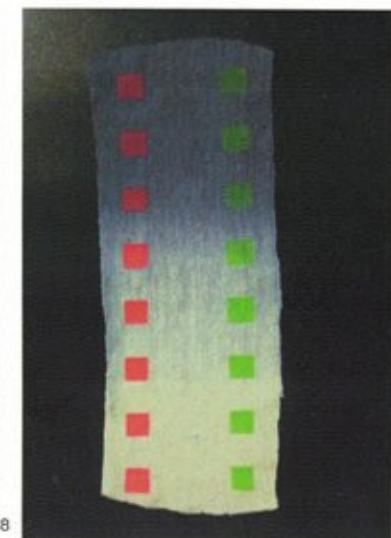
36



37



38



39

³⁶ Testeo de rosa fluo y gris medio en lab dip de teñido en degradado.

³⁷ Testeo de rosa fluo y negro (el contraste es demasiado fuerte, no se ve sutil).

³⁸ Idem (verde fluo).

³⁹ Testeo de capacidad de cobertura de la tinta serigráfica fluo sobre los niveles de teñido.

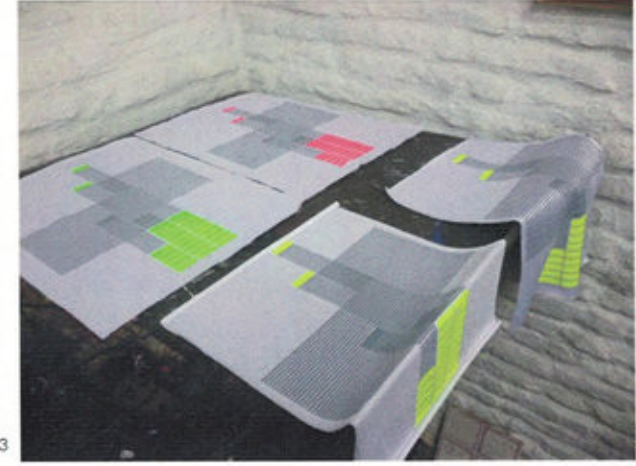
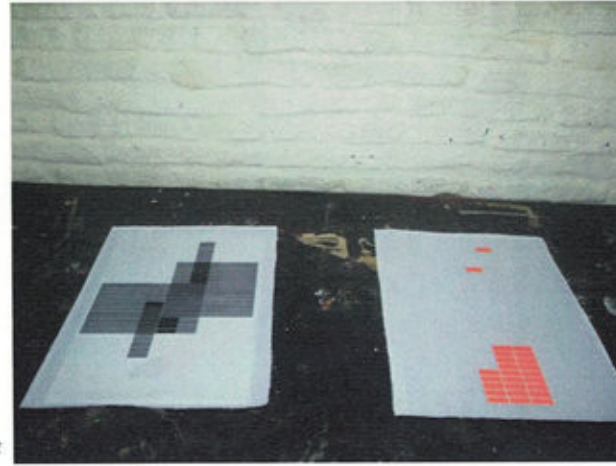
VI.2. ESTAMPADO DE PROTOTIPOS Y SWATCHES DE MUESTRA DEFINITIVOS

VI.2.A. ESTAMPADO DE PROTOTIPOS



⁴⁰ Estampado de prototipo de una de las propuestas de indumentaria femenina. Técnica: Serigrafía sobre seda. Taller de estampado "Seriarte". Montevideo, Abril-Mayo 2012.

VI.2.B. ESTAMPADO DE SWATCHES DE MUESTRA DE UNO DE LOS TRES DISEÑOS RESTANTES



Se realizaron testeos extra a parte de los swatches de muestra correspondientes a los tres diseños restantes no confeccionados en prototipo. Por ejemplo, en este caso, se somete uno de los diseños de estampado a diferentes cambios de color y soporte textil.

⁴¹ Delanteras y traseras de prototipos de indumentaria Masculina. Técnica: Serigrafía sobre modal de viscosa.

⁴² Tintas y utensilios de estampado en serigrafía.

⁴³ Matriz de acetato de color 1 y color 2 ya estampado de un mismo diseño.

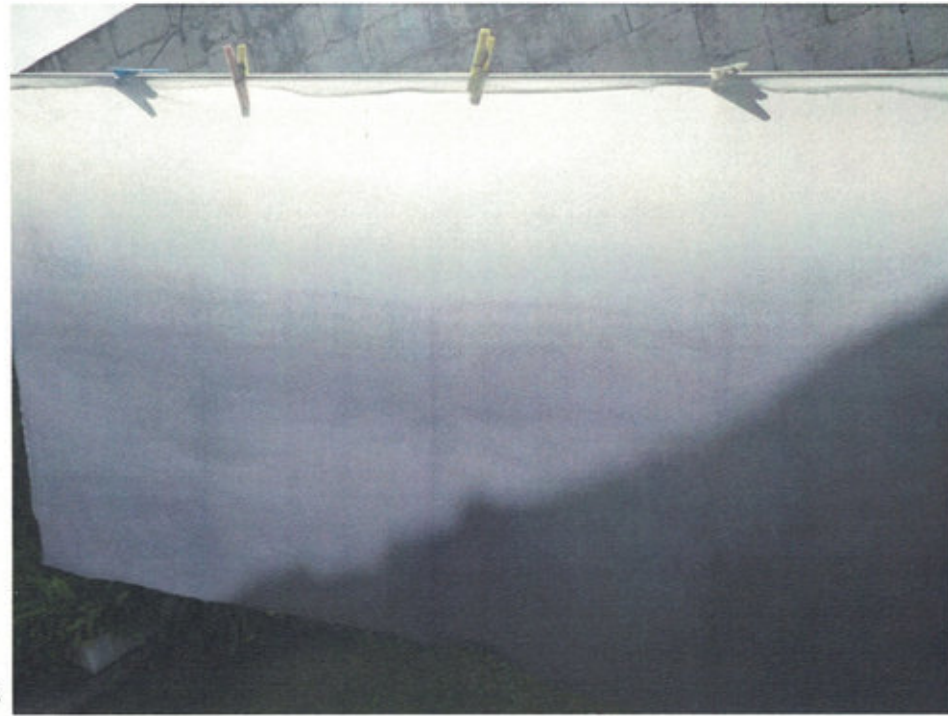
⁴⁴ Experimentaciones de cambios de color y soporte textil.

VII. CONSTRUCCIÓN DE LOS PROTOTIPOS

VII.1. TEÑIDO DE TELAS (PIEZAS DE TELA ENTERA)



45

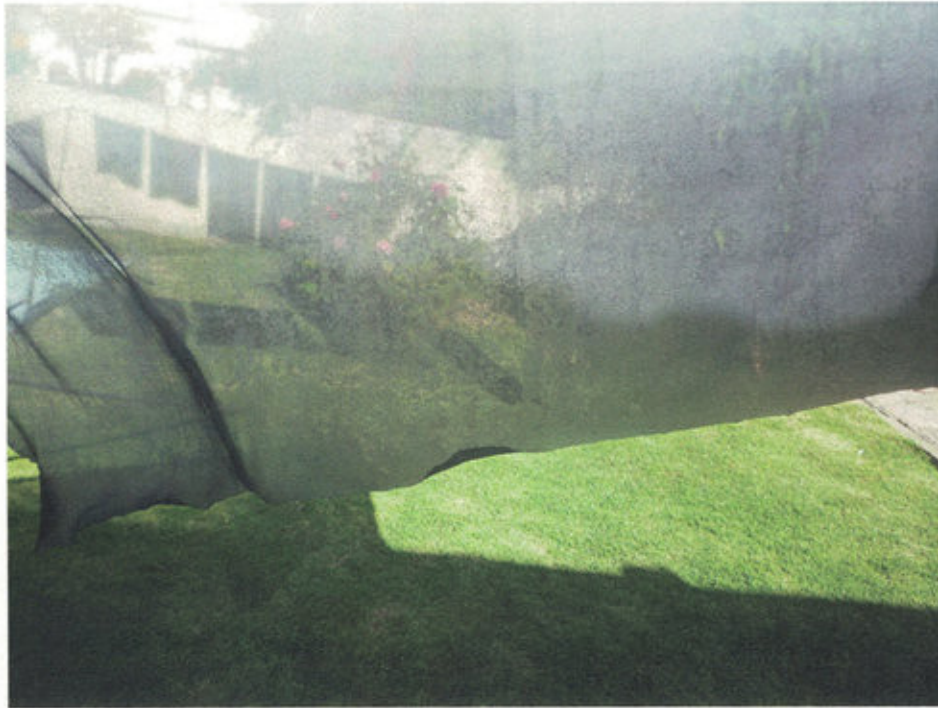


46

51

⁴⁵ Proceso de teñido de piezas de seda natural.

⁴⁶ Secado de piezas.



47



48

Las telas para la confección de las prendas de indumentaria femenina y la sobre-musculosa del hombre fueron teñidas previamente al corte de la moldería.

⁴⁷ Secado de pieza de gasa de seda natural.

⁴⁸ Secado de Swatches de Modal Viscosa.

VII.2. TEÑIDO DE PRENDAS (LUEGO DE CONFECCIONADAS)



⁴⁹ Escurrido de pantalones de indumentaria masculina.

VII.3. CONFECCIÓN DE LOS PROTOTIPOS



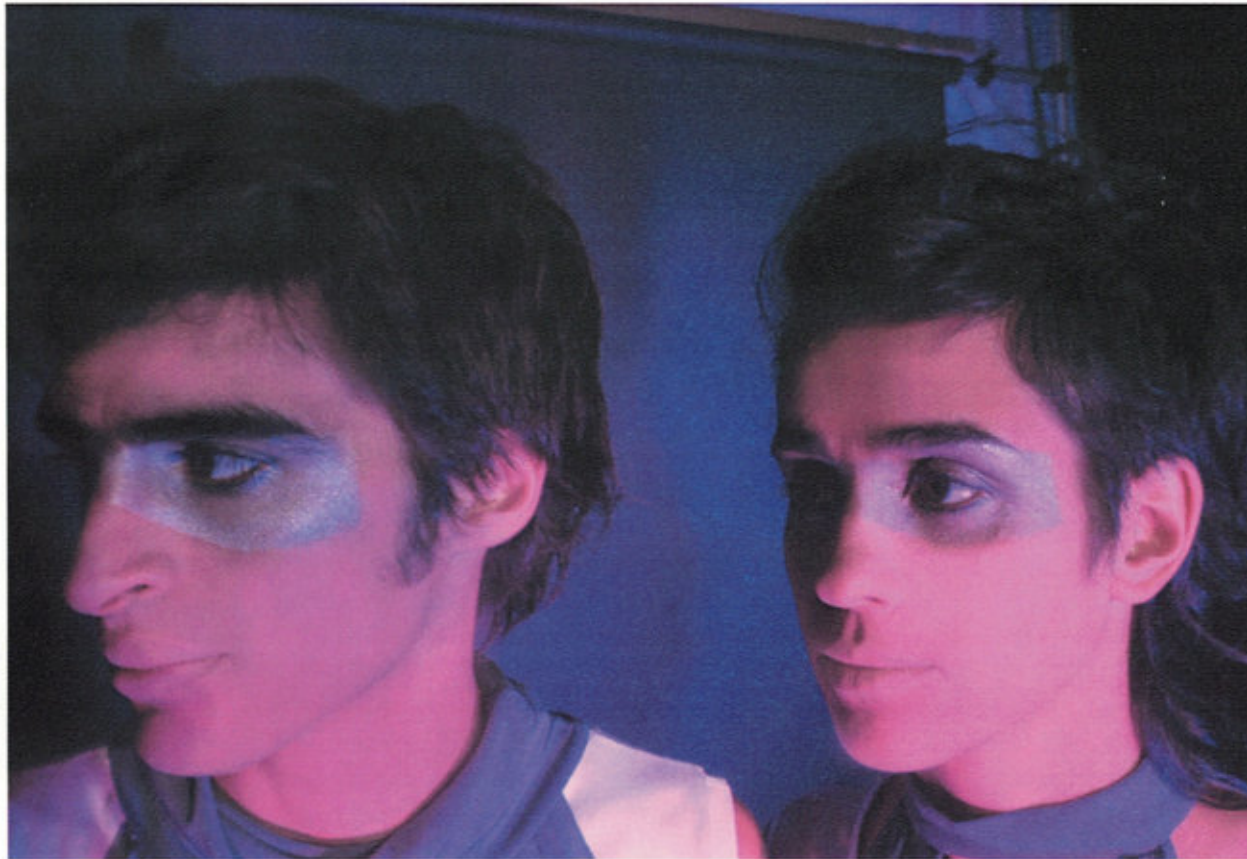
51

54

⁵⁰ Prototipo de pantalón. Detalle de pieza generadora de amplitud del tiro.

⁵¹ Instancia de prueba de indumentaria femenina.

VIII. TESTEO EN SITUACIÓN DE USO



Se contrata una pareja de bailarines de tango electrónico con el fin de corroborar la funcionalidad y lucimiento de las prendas.

El producto es testado durante cinco horas de uso continuo, realizándose varios cambios de vestuario.

Se evaluó su lucimiento bajo diferentes tipos de iluminación: halógena (estudio fotográfico), "negra" (filtro LEE Filter, Congo Blue 181) y natural, con el fin de simular diferentes posibles escenarios en los cuales los bailarines brindasen un espectáculo.

El parecido en el look de los bailarines no es casualidad ya que ellos mismos intentan mimetizarse en sus presentaciones a modo de reforzar el concepto de igualdad entre géneros y tolerancia, tendencia en boga en el ambiente de la música electrónica y el tango electrónico.

55

52

⁵² Close-up de maquillaje futurista, simula textura metálica acerada. Bailarines de tango electrónico: Sebastián Niz y Gabriela Farías .

VIII.1. CONCLUSIONES

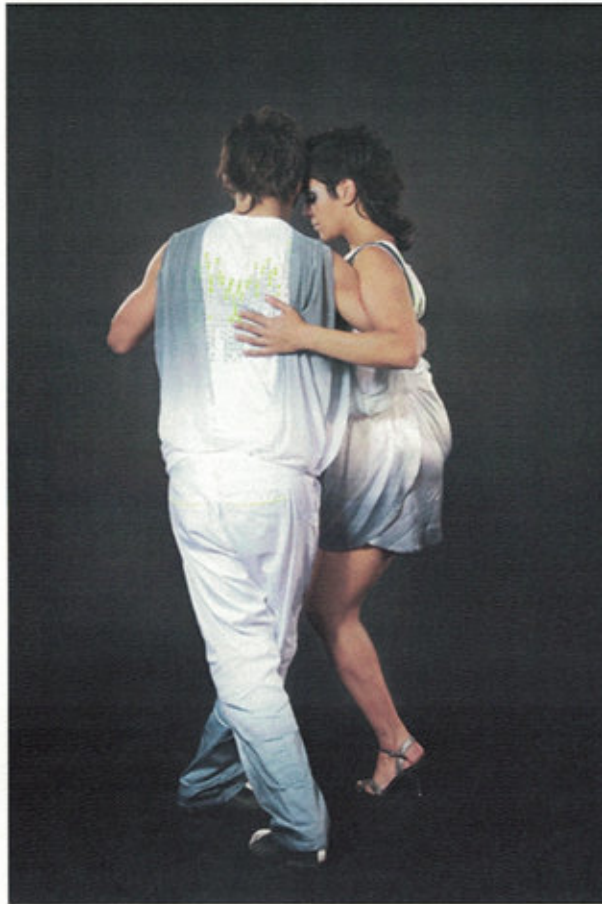
Ambos bailarines encontraron la indumentaria sumamente cómoda, fresca y no restrictiva de sus movimientos.



⁵³ Los bailarines se comportan con naturalidad, se los percibe cómodos, como si llevaran su ropa habitual.

Se evita por completo la revelación vulgar de las prendas interiores femeninas al realizar figuras de altura.





54

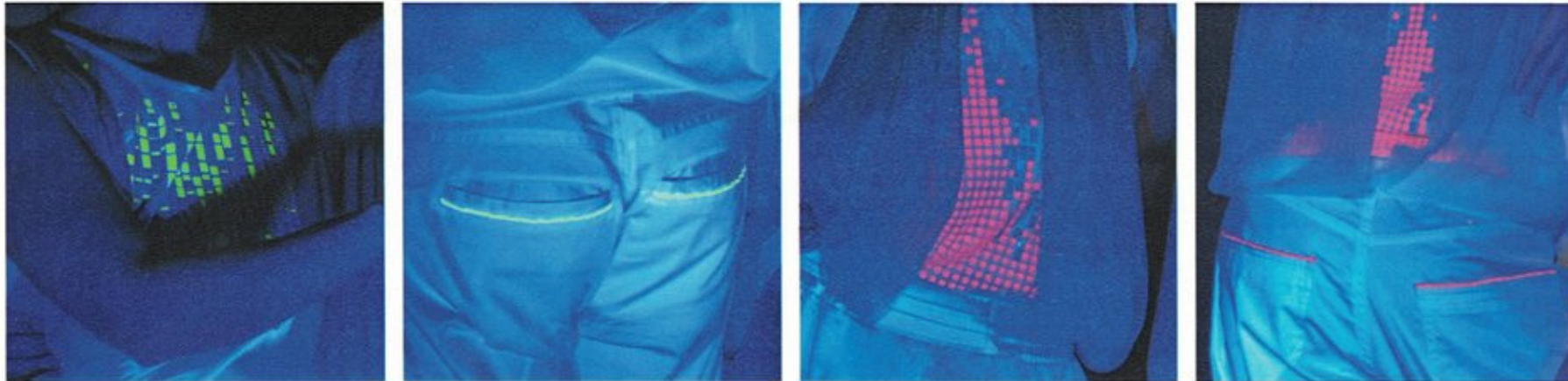
⁵⁴ Secuencia de movimiento alto (molinete).

Funcional también desde ángulos críticos de visión, similares a la primera fila de una audiencia cuando el escenario se encuentra más alto que el público.



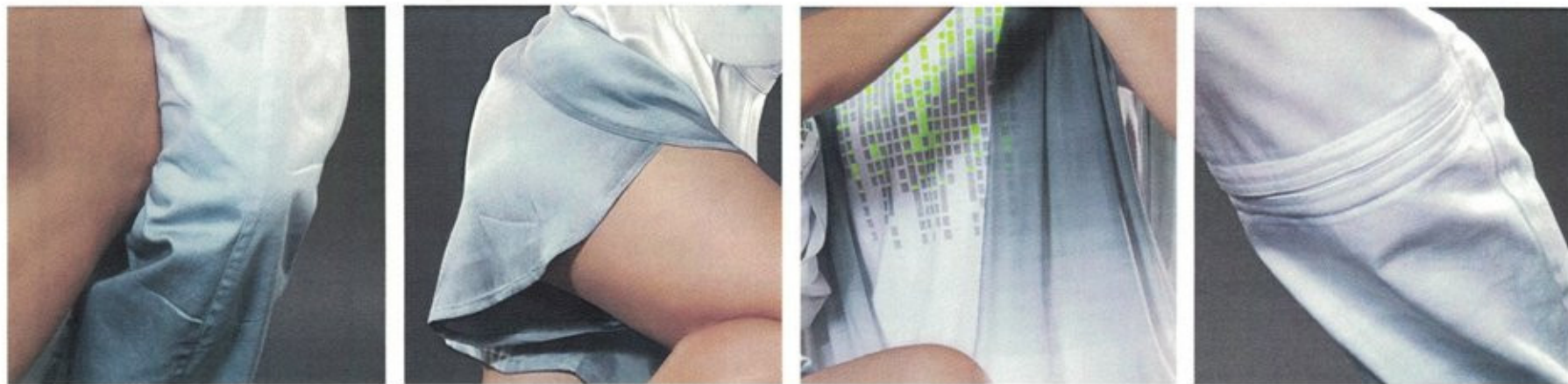
55

⁵⁵ Ángulos críticos.



Funciona tanto en iluminaciones dramáticas (luz negra) y a distancias lejanas debido a la notoriedad de los estampados y la reacción del blanco; como ante luces sumamente potentes (foco halógeno 500W) y a distancias muy próximas, ya que la terminación y la prolijidad de las mismas la desvinculan por completo de un vestuario de utilería.

60



El producto no requiere ningún tipo de cuidado en especial, las prendas no són frágiles al la manipulación ni al uso enérgico o negligente.



56



57

⁵⁶ Cambios de vestuario y fondos (sin fin blanco/negro).

⁵⁷ Sesión de fotos en azotea de Estudio de grabación y fotografía "La Zapada".

IX. REGÍSTRO: FOTOGRAFICO Y VIDEO.

IX.1. FOTOGRAFICO LUZ HALÓGENA



⁵⁸ Laterales envolventes.

⁵⁹ Trasera Femenina.

⁶⁰ Trasera masculina, Delantera femenina.

IX.2. FOTOGRAFICO LEE FILTER, CONGO BLUE 181 (LUZ NEGRA).



61

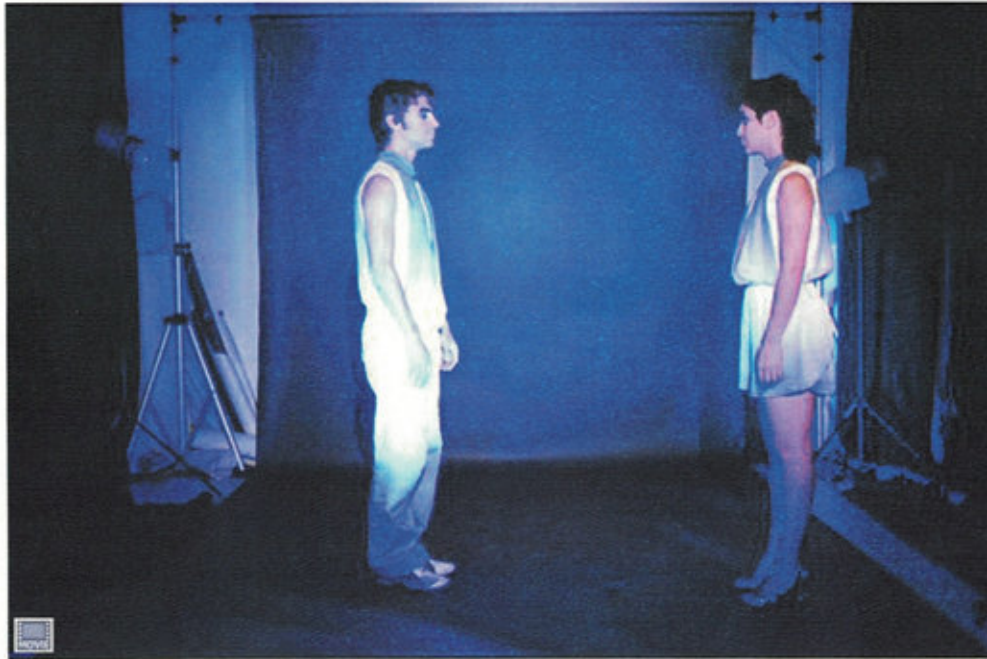
⁶¹ Prototipos en situación de uso ante luz dramática .

IX.3. LUZ NATURAL



⁶² Azotea, paisaje urbano.

IX.4. VIDEO



65

Se realiza un video a modo de registro dinámico de la situación de uso. Dado que fue filmado con una cámara fotográfica y se debía capturar principalmente el aspecto funcional de la indumentaria, debió agregarse un poco de luz blanca a la escena, por lo que el efecto Luz Negra se ve minimizado.

Se escogió una melodía equilibrada entre su base electrónica y una fuerte presencia del bandoneón y de cadencia suave a modo de lograr registrar los movimientos con detenimiento. Se utilizó el tema "Mente Frágil", track 11 del disco "Emigrante" de la agrupación de tango electrónico Tanghetto.

⁶³ Capturas tomadas durante la grabación del video.

X. REALIZACIÓN DE ILUSTRACIONES PARA PRESENTACIÓN

X.1. TÉCNICA MIXTA: FOTO+DIBUJO A MANO ALZADA+EDICIÓN DIGITAL



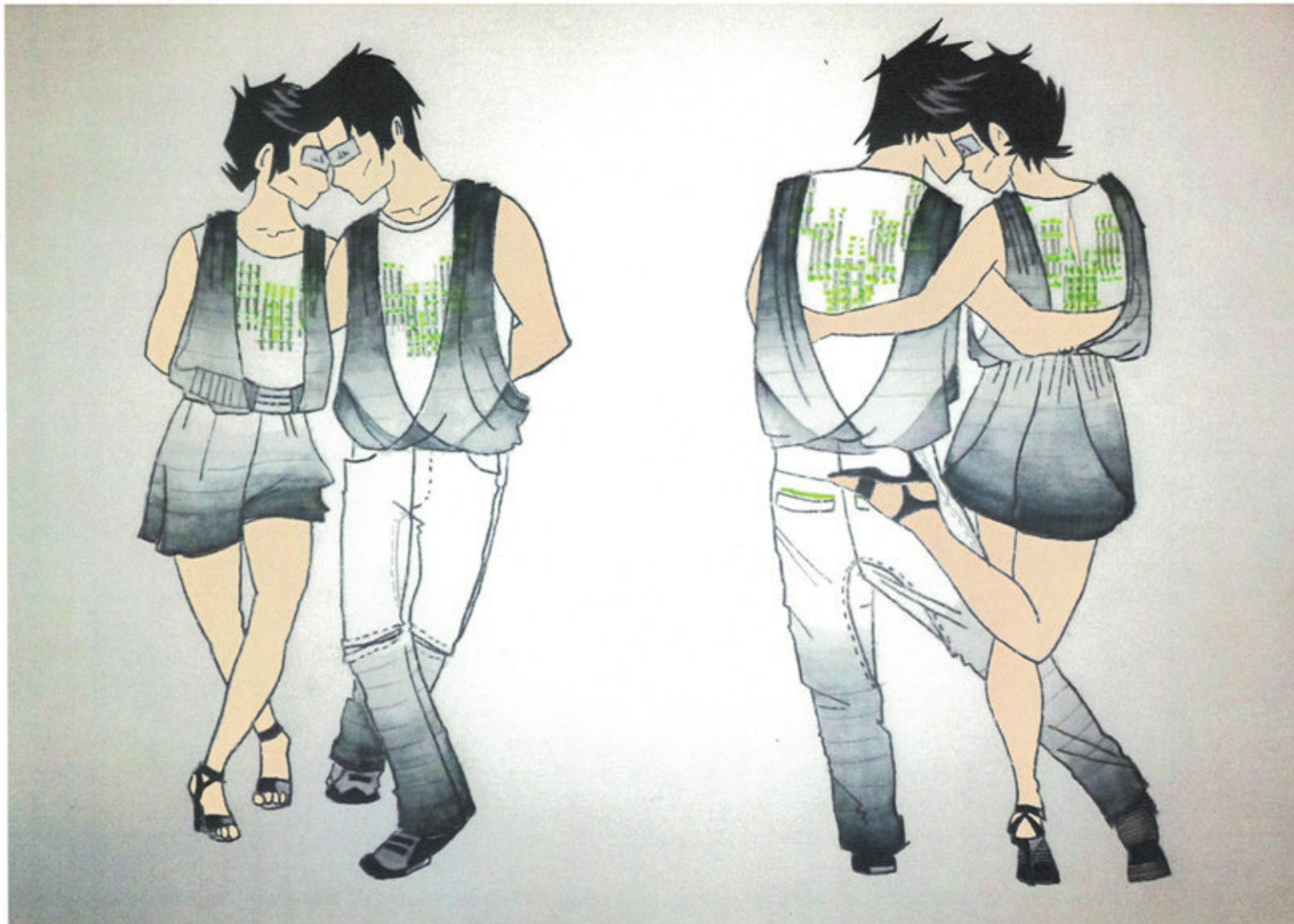
64

66

⁶⁴ Técnica mixta: 1: Foto → 2: boceto provisorio → 3: Copia en carbónico → 4: Tinta serigráfica fluo+acuarela+rotulador → 5: Foto+Photoshop (edición de niveles+ed. de color+coloreado de piel).

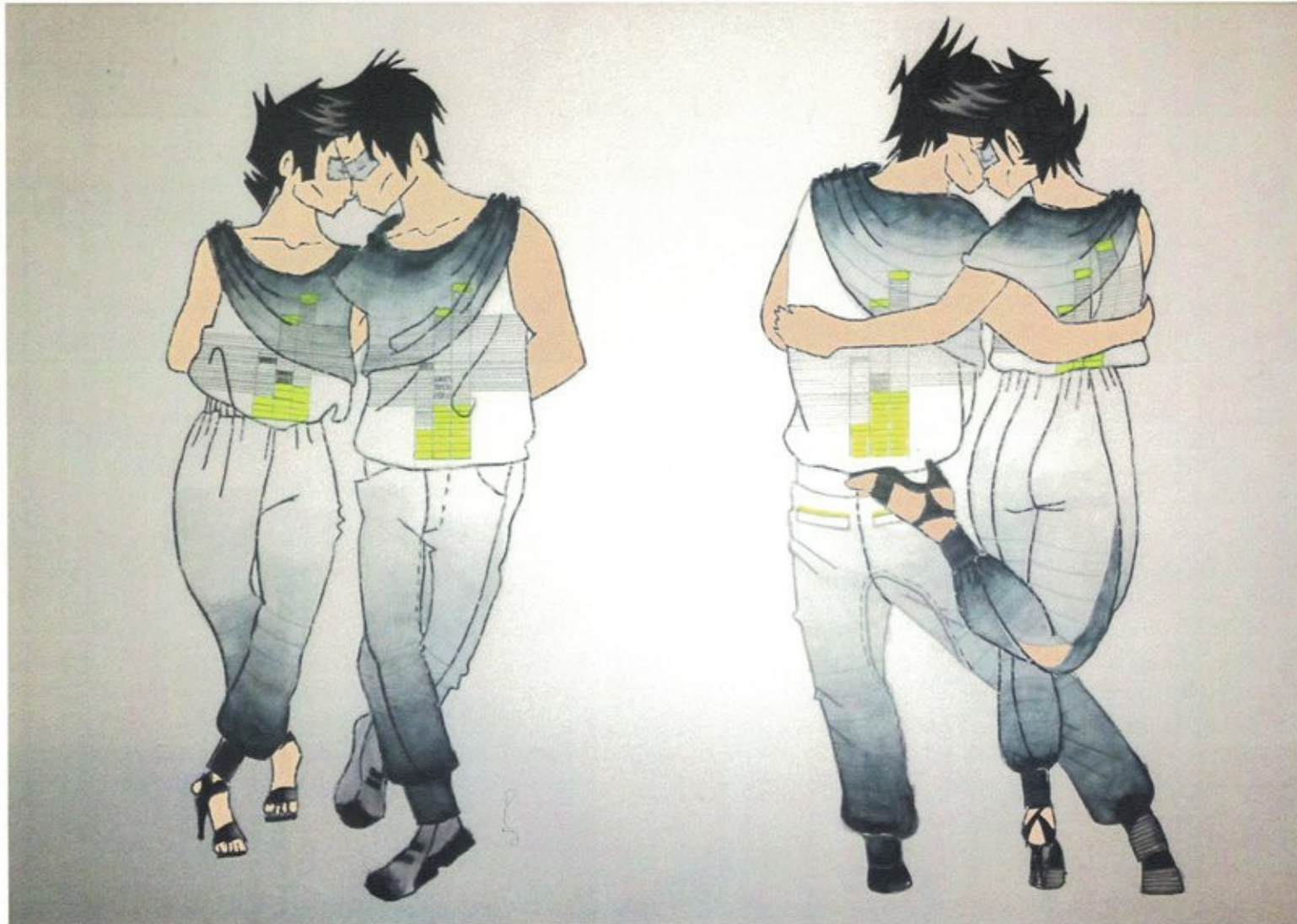
Irene González Frizzera - Montevideo, 1 de Junio 2012











XI. REFLEXIONES ACERCA DE LA IMPLEMENTACIÓN DE UNA METODOLOGÍA OPERATIVA ORDENADA PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS

La implementación de una metodología operativa resultó de gran utilidad para ordenar y definir la idea inicial que desencadenó la elaboración de este proyecto, ese producto o solución que de alguna manera existía en mi imaginario y consideraba indispensable, pero aún no tenía un plan de acción diagramado acerca de cómo realizarlo. Dicha conducta permitió llevar a la práctica esta idea de manera ordenada y a su vez, actuó como disparador de nuevas ideas a lo largo del proceso.

A través de este resumen acerca de lo evaluado durante la elaboración de esta tesis, quisiera transmitir a generaciones venideras de diseñadores, que mediante el la adopción de una conducta metódica y organizada, no se condiciona necesariamente la originalidad o espontaneidad del producto final, sino que simplemente, se brinda eficiencia al proceso creativo y un mayor control sobre sus componentes.

COMPARTIMENTAR Y DOCUMENTAR todo el proceso por fases no es únicamente de utilidad para nosotros mismos sino que a la vez, nos permite comunicar con precisión y claridad qué hicimos, por qué, para quién y cómo lo hicimos, logrando que nuestra línea de pensamiento y plan de acción sean comprendidos fácilmente y de manera ordenada por aquél a quien el proyecto esté dirigido, ya que en el ámbito del diseño industrial y textil, nuestros proyectos no se tratan de meras expresiones artísticas o emotivas sino que SIEMPRE ESTÁN DIRIGIDOS A ALGUIEN Y POR UNA NECESIDAD ESPECÍFICA.

La utilización del método de Bernhard Bürdek el cual supone compartimentar el proceso proyectual en forma macro estructura y micro estructura, fue innegablemente útil y productivo, aunque el hecho de desarrollarlas una consecutiva de la otra en lugar de simultáneamente, dependiendo del grado de complejidad del proyecto, puede resultar un tanto extenso. Por lo tanto, propongo a continuación un método mixto, más familiar a la dinámica natural del pensamiento creativo pero guiado por ciertos parámetros estructurales que nos evitarán caer en la volubilidad y falta de orden característica de los procesos creativos puramente intuitivos.

Éste estará compartimentado únicamente en 3 fases principales: Fase 1: IDEA; Fase 2: PRE PRODUCTO y Fase 3: PRODUCTO. Se desarrollará y ejemplificará cada una de dichas instancias en base a lo experimentado durante la elaboración de esta tesis.

3. GUÍA METODOLÓGICA PARA LA REALIZACIÓN DE PROYECTOS DE DISEÑO TEXTIL Y MODA

3.1. FASE 1: IDEA

3.1.A. DEFINICIÓN DEL OBJETIVO: QUÉ, PARA QUIÉN Y PORQUÉ.

Plantearnos a nosotros mismos como diseñadores diferentes interrogantes tan simples como: De dónde surge esa idea? a quién está dirigida? y por qué es necesario llevarla a cabo? es un mecanismo que nuestro cerebro realiza automáticamente en el momento que surge la idea inicial, pero es vital responder estas incógnitas con la mayor precisión posible desde un principio, de manera que nuestro objetivo y metas sean claras desde el inicio.

Seguramente al llegar a esta instancia, nos percatamos que aunque tengamos un vínculo previo con esa idea, generalmente no basta con el grado de conocimiento que tenemos acerca de la materia, del público al que está dirigido o de los recursos que necesitaremos para llevar a cabo nuestro producto. Este déficit de información nos obligará a informarnos e indagar en profundidad y de esa manera nos involucramos poco a poco con nuestra temática. Ésta etapa es muy importante ya que muchas veces actúa como decantador de ideas aún vagas y otras veces nos sorprende revelándonos la verdad acerca de datos erróneos que de no habernos informado con propiedad, los estaríamos arrastrando hasta el producto final.

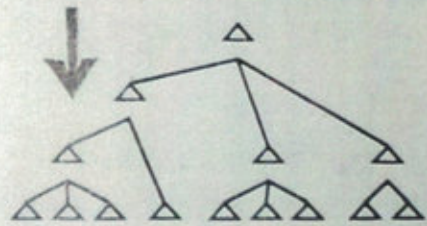
3.1.B. RECABAMIENTO DE INFORMACIÓN: ANTECEDENTES Y PRESENTE.

Personalmente, encuentro esta fase de investigación prolifera en disparadores creativos. Uno debe disfrutar de la búsqueda, dejarse sorprender por los datos recabados y permitirse descartar ideas anteriores para evitar forzar resultados. Es importante saber dónde buscar la información necesaria, desde textos académicos, ensayos y publicaciones hasta obras de arte, cine, música etc. Es decir, luego de una exhaustiva búsqueda de información en fuentes confiables, recurrir a fuentes de información, tal vez, atípicas, colabora de excelente manera con nuestro proceso creativo y en consecuencia con el producto final.

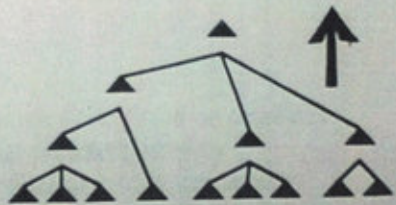
Por ejemplo, en mi experiencia durante la elaboración de este proyecto, ante la necesidad de obtener información acerca de las texturas, materiales, siluetas y accesorios que conformaban la vestimenta de los protagonistas reales del tango de principios del siglo veinte, dado que no abundan los textos académicos que traten dicha temática, luego de consultar la obra de diferentes escritores e historiadores contemporáneos, decido ir a la fuente primaria de información, esto es, a las letras de tangos que fueron escritos por sus propios protagonistas entre 1910 y 1930.

¿Encontré la información que necesitaba? Sí, y mucho más. Descubrí que además de los malevos de funyi y golilla había otros personajes muy pintorescos; que no todos los tangueros eran rufianes y mujeres de dudosa reputación, sino que también existían aquellos tangueros de barrio que se encontraban a la salida de la fábrica, improvisando alegres milongas callejeras al son del organillero y el más revelador de todos los hallazgos: Las "percantas" de minifalda con tajo al costado que supuestamente bailaban con los guapos de sombrero gacho nunca existieron y no es casual que no figuren en ninguna letra de tango anterior al 1960, dado que la minifalda hasta pasada esa fecha no formaba parte del guardarropas de ninguna mujer, de buena o mala vida.

Luego de una primera búsqueda exhaustiva de información, nos encontramos en una posición mucho más ventajosa, no sólo podemos abordar nuestra temática con propiedad sino que además, ahora poseemos otros recursos con los cuales continuar con nuestro proyecto, que previo a la etapa de recabación de información, desconocíamos o al menos no formaban parte de nuestra idea inicial. Por ejemplo, a partir de esta instancia, ya no estaba limitada a la figura icónica de la pareja de tango que todos conocemos como primera referencia, sino que contaba con nuevas referencias de donde nutrir mi propuesta, por ejemplo, entonces supe que en la primera mitad del novecientos, existían bailarinas pagas mucho más sofisticadas que la caricaturesca bailarina de minifalda y medias de red; que las llamaban "muñecas bravas" por su seductora habilidad para lograr que algún caballero las cubriera de seda y alhajas a cambio de su compañía; que también existían milongueros que no eran recios ni taciturnos, sino que muy por el contrario, se trataba de elegantes y festivos jóvenes, ancestros de los actuales metrosexuales, a los que en los salones de baile les llamaban "Shushetas" o "Petimetres", vocablos del italiano y el francés tomados por el lunfardo: "sciucetto" (consentido, alcahuete) y "Petit maître" (señorito). Esto me habilita a desencasillar a mis nuevos protagonistas del tango y llevarlos a un plano más estilizado y cercano a los actuales protagonistas del tango electrónico.



Program, consisting of sets



Realization, consisting of diagrams

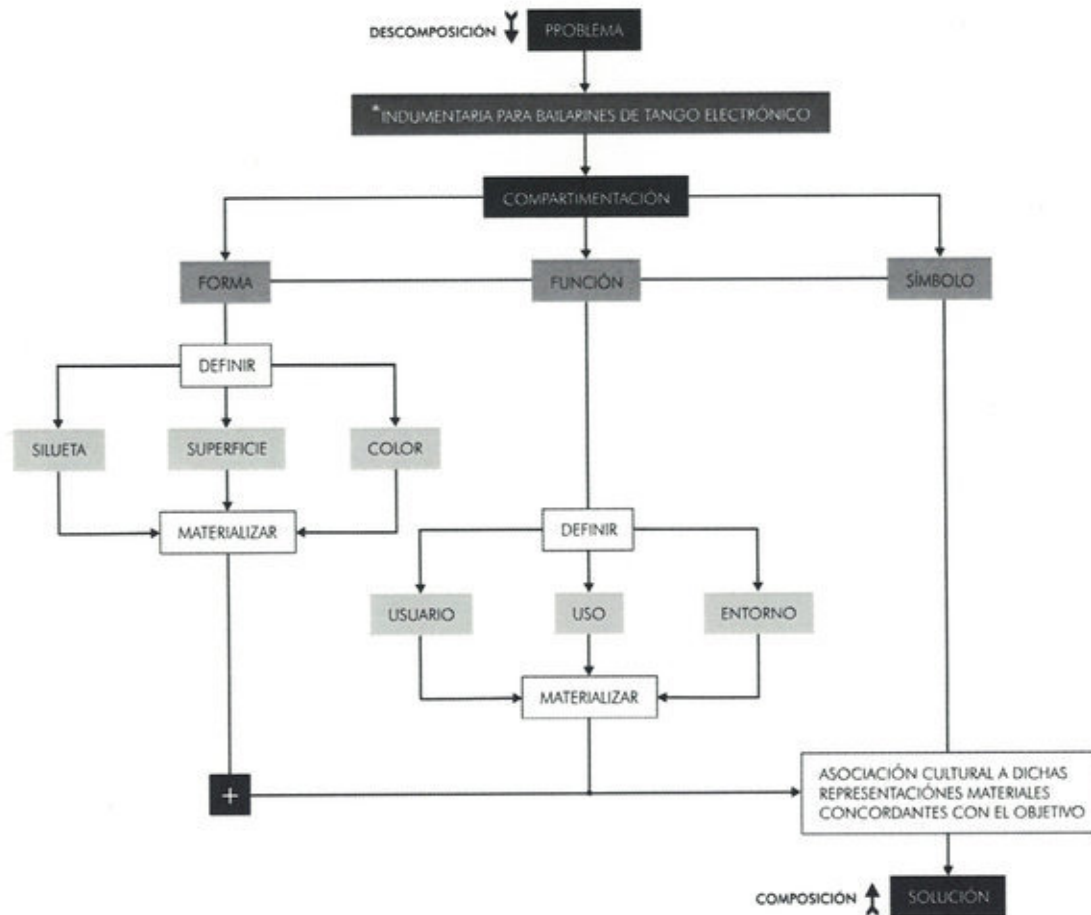
*Composición y descomposición
según Christopher Alexander,
1964*

Una manera práctica de organizar la nueva data adquirida en función de la resolución de nuestro problema de diseño puede lograrse a partir de la implementación del método de "Composición y Descomposición del proceso Proyectual", de Christopher Alexander (1964), un método relativamente sencillo el cual consiste fundamentalmente en desglosar los problemas complejos de forma deductiva y otorgar soluciones a cada uno de los sub-problemas identificados en el proceso de proyecto.

67

76

⁶⁷ Diagrama del método de Christopher Alexander, expuesto por: Bürdek, Bernhard. Op. Cit. págs.157-158.



Por ejemplo, en el caso de mi tesis, la indumentaria diseñada para bailarines de tango electrónico no solo debía ser visualmente atractiva, sino que a su vez esta debía cumplir con una serie de requerimientos funcionales y comunicacionales que en sumatoria resultaba demasiado amplio o confuso de abordar de una sola vez, por lo que la compartimentación de un problema complejo en tres sub-problemas: **forma**⁶⁸, **función**⁶⁹ y **símbolo**⁷⁰, permitió que el proceso de resolución fuese menos caótico. En esta etapa definiremos siluetas, texturas, paleta de colores, materiales, métodos de construcción, intervenciones gráficas, etc. Por su puesto, la resolución de cada sub-problema nunca debe darse aislada ya que al final del camino, todos estos deberán volver a encontrarse de manera compatible en el producto final.

71

77

⁶⁸ Forma: Aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen. - Villafaña, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen". Ediciones Pirámide, 2006. Madrid. Pág. 127.

⁶⁹ Función: Actividad o conjunto de actividades que pueden desempeñar uno o varios elementos a la vez de manera complementaria, en orden a la consecución de un objetivo definido. Revista Acto Cuarto, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

⁷⁰ Símbolo: Elemento que designa la imagen que representa una idea, un recuerdo o un sentimiento. Cada cultura utiliza imágenes diversas a las que otorga valor de símbolo, y define estos valores según sus creencias, gustos y costumbres. - Llovet, Jordi. "Ideología y metodología del diseño". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

⁷¹ Método personal de descomposición y composición de los problemas de diseño inspirado en la obra de Christopher Alexander (1964).

3.2. FASE 2: PRE-PRODUCTO

3.2.A. INVESTIGACIÓN

Aquí comienza una nueva etapa de recabamiento de información que demandará un mayor compromiso, ya que debemos conocer a fondo las propiedades de aquellos materiales que seleccionamos como los más apropiados para llevar a cabo nuestro producto para así lograr ejercer un mayor control sobre los mismos. Luego proseguiremos averiguar dónde encontrarlos, o en su defecto, a través de qué otro material existente podemos lograr el efecto deseado. La necesidad de materiales o técnicas que no están a nuestro alcance causa a menudo una gran frustración, pero ante tales vicisitudes deberán encontrarse soluciones alternativas, lo cual muchas veces resulta en un producto más interesante.

Cuanto mejor conozcamos los materiales a emplear, mayor libertad tendremos para decidir cómo utilizarlos a nuestro favor. Por ejemplo, si para llevar a cabo nuestro proyecto, como en este caso, necesitamos tejidos livianos y frescos aptos para su teñido y estampado, es conveniente conocer diferentes alternativas ya que no todas las fibras se comportan de igual manera frente al calor, los tipos de tintura, los métodos de estampado, etc. Además probablemente, a partir de la información obtenida, una vez más abandonemos preconceptos erróneos como por ejemplo, que el poliéster no permite una buena oxigenación de la piel siendo que el DRY FIT® se compone de poliéster al 100% o que la seda es frágil basándonos simplemente en su tacto delicado. Además, nuevamente nos encontraremos ante una situación en que se dispararán nuevas ideas que enriquecerán nuestra propuesta y nos darán las herramientas para continuar nuestra labor, dado que en cada etapa nos volvemos un poco más expertos en la materia.

La musa inspiradora no siempre está en el lugar más evidente, en mi experiencia, a partir de la lectura de un libro de química, poco atractivo pero útil en cuanto a información acerca de las propiedades de las fibras textiles, llamado "La Ciencia de los Polímeros", gran parte de mi inspiración en cuanto a intervenciones sobre las telas se desprende de esa lectura. Esto significa que se debe agudizar la mirada para lograr percibir "EL DISEÑO FUERA DEL DISEÑO".

3.2.B. EXPERIMENTACIÓN

Una vez procesada e incorporada ésta nueva data, nos encontramos en una etapa más cercana a la resolución final. El próximo paso a seguir consistirá en vincularnos con nuestro producto en el plano material de forma directa. De acuerdo a la información recabada acerca de las propiedades de los materiales y técnicas a emplear, saldremos en la búsqueda de todos aquellos elementos necesarios y disponibles para comenzar nuestra etapa de experimentación.

En ésta instancia evaluaremos aquellos factores materiales clave que conforman la identidad de nuestra propuesta, por ejemplo: estructura, resistencia, aptitud para diferentes alteraciones, etc. Mediante la técnica de ensayo y error, definiremos los materiales y procedimientos más apropiados para construir nuestro producto final. Será indispensable documentar el desarrollo de ésta etapa a través de registros fotográficos, anotaciones, rotulación de muestras y demás métodos de identificación ya que al cabo de varios experimentos, la memoria falla y sin una correcta valoración de cada muestra, ésta práctica pierde utilidad y eficiencia.

Esta instancia fue de suma importancia y utilidad en la etapa de teñido ya que se trataba de un área casi desconocida para mí, tanto en lo que respecta a las tinturas utilizadas como a la mayoría de los tipos de fibras sometidas a ésta alteración. Al tratarse de un terreno en el cual contaba solamente con aquellas breves indicaciones que figuran en el prospecto de cada variedad de anilina, el hecho de desarrollar y perfeccionar una técnica personal y experimental, con la cual se logró el efecto de niveles progresivos de coloración buscado y se la llevó a ser aplicable tanto a fibras naturales como sintéticas o a cortes enteros de tela como a prendas completamente confeccionadas, fue lo que hizo de ésta etapa del proceso la más gratificante en cuanto a resultados y experiencia adquirida, dado el desafío que supuso cada meta cumplida.

A partir de lo evaluado durante la etapa de experimentación, extraeremos diversas conclusiones que nos conducirán por un camino seguro a la realización de nuestro producto final, revelándonos datos que nos permitirán tener un mayor control sobre el comportamiento de éstos materiales y evitando posibles contratiempos futuros. Por ejemplo, luego de realizar numerosos *lab-dips*⁷² empleando diferentes tonos y marcas de anilinas hasta encontrar el matiz apropiado y que a su vez que se mantuviese estable en cuanto a la temperatura del color al pasar de un soporte natural, como la seda o el algodón, a uno sintético como el poliéster, se prosiguió a cortar *swatches*⁷³ de 32 x 44cm. (en posición vertical, siguiendo el sentido del hilo de la tela) en cada una de las telas definitivas, para luego someterlos al proceso de teñido a 100°C.

⁷²*Lab-dips*: (En inglés, Lab: abreviatura de laboratorio; Dip: sumergir un objeto en un medio líquido). Vocablo utilizado en la jerga de producción fabril para denominar a las muestras de tela teñida efectuadas hasta alcanzar un estándar de color.

⁷³*Swatch*: Vocablo comúnmente utilizado en el ámbito textil internacional, proveniente del inglés, que significa muestra de tela.

Una vez completado el proceso de teñido y planchado de los swatches, además de valorar las tonalidades obtenidas, se observó una variación en el tamaño de los mismos debido al índice de encogimiento de cada tela según sus propiedades. Esto no supuso una dificultad para continuar con el proyecto sino todo lo contrario, ya que al partir de muestras de igual tamaño, éste índice logró ser fácilmente calculado en el ancho y largo de cada tejido mediante un simple razonamiento matemático, generando nueva información útil a partir de una dificultad que surgió espontáneamente.

Éste fue un claro ejemplo de la importancia de la experimentación y el procesamiento útil de la información durante dicha etapa. La cantidad de ensayos acerca de un procedimiento está sujeta, naturalmente, al grado de conocimiento previo en la materia. Es decir, al no contar con experiencia previa en procesos de teñido y el comportamiento de las fibras ante dicha alteración, la etapa de experimentación fue muy extensa. En otras áreas como moldería o serigrafía, en las cuales poseía experiencia previa, la construcción de algunas *toiles*⁷⁴ y testeos de color y fondo fueron suficientes para avanzar hacia el producto final.

La realización de *toiles*, equivalente textil al modelo de control⁷⁵ en el diseño industrial de productos, nos ayuda a predecir varios factores de importancia tales como la resolución de la moldería de una prenda compleja, la manera de lograr una silueta y ejercer control sobre el comportamiento de una tela, el calce de una prenda en situación de uso, la ubicación de un estampado, etc. A veces un efecto que en teoría aparenta ser irrealizable, al realizar un modelo de control resulta más simple de lo que parecía, o por el contrario, diseños que en boceto funcionan de maravilla, al llevarlos al plano tridimensional sufrirán tantas transformaciones como sean necesarias hasta lograr el efecto deseado.

Si se trata de un producto estampado tal como en este caso, elegiremos la técnica que mejor se adecúa las necesidades de nuestro producto. Tomada esta decisión, deberemos testear dicha técnica para evaluar el grado de rigidez que aportará a la prenda final y la relación entre la variedad de tinta y color de fondo. La serigrafía es la técnica más efectiva para lograr estampas de alto impacto visual a diferencia de otras más sutiles como el sublimado, interesante alternativa para el teñido en niveles, aunque sólo apta para tejidos sintéticos. Como observamos en la etapa de recabación de datos, existen otras técnicas de estampado como el vinilo de corte o el transfer, posibles sustitutos de la serigrafía, únicamente aplicables a tejidos naturales pero no disponibles en tonos fluo, al menos en nuestro mercado. Para la realización de esta tesis, se optó por la serigrafía ya que es aplicable a tejidos generados a partir de todo tipo de fibras (naturales, sintéticas y artificiales), tanto a

⁷⁴ *Toile*: (En francés, tela). Vocablo que se utiliza en la jerga del diseño y la confección para denominar al boceto en tela con el cual el diseñador realiza las primeras pruebas de una prenda.

⁷⁵ Modelo de control: Boceto tridimensional de un producto. Son registros tridimensionales que cumplen un papel similar a los bocetos bidimensionales, en donde la calidad en los acabados y precisión en los procesos no son prioritarios, sino la comprobación de composición tridimensional, proporción, estética, estructura. - Revista Acto Cuarto, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

fondos claros como oscuros, utilizando tinta textil fluorescente translúcida en el primer caso o fluorescente súper cobertura en el segundo. Ésta última, posee un excelente rendimiento pero no se encuentra disponible actualmente en plaza.

Una vez definidas la técnica y los materiales, deberán realizarse una serie de pruebas sobre los diferentes soportes textiles a utilizar para comprobar la compatibilidad de la técnica de estampado con el tejido seleccionado. Previendo la mediana rigidez que ocasiona una estampa de serigrafía sobre un tejido tan fino como el satén de seda natural, existen decisiones que deben tomarse con precaución desde la etapa inicial de diseño que determinarán las características físicas del producto antes de su fabricación. En el caso de mi proyecto, la elección de motivos pequeños y repetitivos en lugar de grandes bloques de color, ayudó a evitar que la prenda se endureciera por la estampa, además de sortear ingeniosamente posibles desajustes de registro debido a la inestabilidad característica del ligamento satén.

3.3. FASE 3: PRODUCTO



3.3.A. EJECUCIÓN

Aquel problema complejo que fragmentamos al inicio en Forma, función y Símbolo, en ésta etapa vuelve a unirse y debe engranar perfectamente y en concordancia con la idea del producto al cual queríamos llegar.

En esta etapa proseguiremos a plasmar dicho proceso en uno (o varios) prototipos⁷⁶. La fabricación de un prototipo, generalmente no se hace con los procesos industriales reales con los que realizaría una producción en serie, lo cual sí se puede definir a partir de las experimentaciones que se realicen, incorporando las modificaciones necesarias y revisando el modelo de producción que se adopte en lo que sería la etapa de industrialización del producto. Naturalmente, las piezas de

⁷⁶ Prototipo: El prototipo se entiende como el primer modelo del producto a tamaño real y con los materiales definitivos planteados para su fabricación, que tiene como propósito la validación técnico – constructiva, funcional, ergonómica de la propuesta. – Revista "Acto Cuarto", Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

entrega presentadas en la instancia de defensa de esta tesis, si bien nos referimos a ellas como producto final, en realidad son prototipos. El prototipo es la aproximación más cercana al producto final.

Llegado este punto del proceso, en caso de haber cumplido satisfactoria y comprometidamente con todas las etapas previas, la ejecución del prototipo debería ser una etapa sencilla o al menos con pocas incertidumbres. La construcción del prototipo podrá ser efectuada por uno mismo total o parcialmente, o inclusive si el caso lo amerita, podría tercerizarse en su totalidad. Ésta es una decisión sujeta al criterio del diseñador y dependerá de cada proyecto. En caso de delegar alguna de las etapas de construcción, es imprescindible que el diseñador sepa con claridad que resultados pretende obtener. Al resolver un problema existente mediante la práctica profesional del diseño en el cual se delega una o varias partes del proceso de ejecución, si bien puede sonar un tanto brusco, se deberá tener presente el siguiente concepto: al usuario, cliente o tribunal de corrección, le debemos dar SOLUCIONES y a quien se delega la ejecución, INDICACIONES. En caso de recibir una muestra insatisfactoria, el diseñador deberá ser capaz de identificar dónde está la falla y comunicarlo con precisión y firmeza al ejecutor, de manera que el problema sea resuelto de inmediato y el proceso avance sin arrastrar errores.

3.3.B. TESTEO

Una vez construido nuestro prototipo debemos someterlo a una serie de pruebas en que simulen su situación de uso. Éstas variarán según el tipo de producto y el uso que se le dará. Por ejemplo, a modo de testear la eficacia de los prototipos de la indumentaria confeccionada, se contrató una pareja de bailarines de tango electrónico para el testeo del producto y así poder corroborar la veracidad de las diferentes hipótesis manejadas en las fases 1 y 2. A partir de esta instancia pudimos establecer las siguientes CONCLUSIONES:

82

3.3.B.1. CONCLUSIONES GENERALES

1. La indumentaria de ambos integrantes de la pareja se percibe como un único producto. Se aprecia unidad estética cuanto a silueta, texturas y equilibrio de color, a pesar de no utilizar las mismas telas en el hombre y la mujer ni prendas unisex, evitando así la resolución más obvia que hubiese sido vestirlos iguales.
2. Las prendas son lavables y aptas para el planchado. Sus terminaciones similares a las de la vestimenta de uso cotidiano las hacen resistentes al uso repetido.
3. El grado de acabado y cuidada terminación de las mismas permite que sean exhibidas o fotografiadas a distancias cortas o de mucha iluminación, alejándolas de un vestuario de utilería.

4. Las intervenciones gráficas de las prendas actúan de manera versátil ante diferentes condiciones de luz, brindando así diversas opciones a la hora de diseñar una puesta en escena. Bajo iluminación de estudio (focos halógenos de 500W) o ante luz natural, se logra apreciar con claridad la sutileza de los 11 matices de gris en las zonas de teñido y el meticuloso diseño de la de las estampas; Bajo los efectos de la negra (LEE Filter, Congo Blue 181) la propuesta cambia radicalmente volviéndose visualmente impactante debido al comportamiento del blanco y los colores fluorescentes ante este tipo de iluminación, y a la vez contemplando pequeños detalles que nos remiten al concepto de sutileza, tales como la superposición de tejidos translúcidos opacos sobre porciones de estampado fluorescente.



77

83

⁷⁷ Efecto de la superposición de gasa teñida en degradeé sobre estampados fluorescentes ante la iluminación de luz negra.

3.3.B.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

INDUMENTARIA FEMENINA

1. La sustitución del la minifalda por el mini-short fue efectiva para evitar la revelación vulgar de la ropa interior al efectuar movimientos altos de pierna.
2. La forma envolvente del mini-short (sin costuras en los costados) permitió una mayor libertad de movimiento al bailar.
3. La monoprenda reveló ser una prenda comfortable y no sufrió ningún tipo de desalineo durante la ejecución de la danza.

La seda natural resultó ser fresca en contacto con el cuerpo y resistente a la tracción durante el baile pero a la vez visualmente etérea y delicada.



84

78

⁷⁸ Close-ups de indumentaria femenina para bailarines de tango electrónico.

INDUMENTARIA MASCULINA

1. La sustitución de la camisa abotonada por una prenda liviana de jersey fino en modal de viscosa resultó confortable y apropiada para el tipo de desempeño físico que implica la práctica de ésta danza, sin perjudicar visualmente el lucimiento de la misma.
2. La utilización de gabardina de algodón elastizada para la confección de los pantalones brindó una mayor amplitud de movimiento además de resultar fresca durante la actividad.
3. La inclusión de fuelles a la altura de las rodillas o la posibilidad de brindar amplitud a la pierna del pantalón en la rodilla a través de la torsión de la costura lateral exterior hacia el eje de la rótula, más la inclusión de una pieza que brinde amplitud en la zona del tiro, fueron efectivas y cumplieron con su cometido.



79

85

⁷⁹ Close-ups de indumentaria masculina para bailarines de tango electrónico.

3.3.C. DOCUMENTACIÓN

Finalmente, luego de tanto esfuerzo y dedicación hemos logrado nuestro cometido, por lo tanto es indispensable contar con un registro material y/o digital de nuestro producto. Las opciones son varias, el registro fotográfico siempre es útil y accesible y nos permite conservarlo tanto en soporte digital como en papel.



80

86

⁸⁰ Secuencia fotográfica de situación de uso del producto.

Dependiendo del tipo de producto, podemos además realizar otro tipo de registros. En el caso de mi producto, como se trata de indumentaria para bailarines, es indispensable mostrarlo en situación de uso, por lo que fue necesario, además, contar con una filmación a efectos de poder constatar que el producto realmente es utilizable.



81

3.3.D. PRESENTACIÓN

El propósito principal de ésta etapa básicamente es comunicar con claridad la línea de pensamiento que recorrimos desde el surgimiento de la idea inicial hasta el producto final. Para esto podemos apoyarnos en los siguientes elementos: una presentación en láminas o diapositivas; cartas de materiales y experimentaciones; registros fotográficos e ilustraciones en soporte papel; etc. Todas las piezas de entrega deberán ser estéticamente coherentes para que se perciban como elementos de un mismo proyecto.

87

⁸¹ Captura del video y fotos tomadas durante la grabación.

BIBLIOGRAFÍA

- Bürdek, Bernhard E. "Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial" Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1994.
- Rodríguez, Gerardo. "Manual de diseño industrial", Ediciones Gustavo Gili, S.A. de C.V., México. 3ª Edición.
- Villafañe, Justo. "Introducción a la teoría de la imagen". Ediciones Pirámide, 2006. Madrid.
- Llovet, Jordi. "Ideología y metodología del diseño". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
- Vilches, L. "La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión". Editorial Paidós. Barcelona, 1984.
- Saulquin, Susana. "Historia de la moda argentina". Primera edición. Buenos Aires. Emecé Editores, 2006. pág. 136.
- Moreno Chá, Ercilia. "Tango tuyo, mío y nuestro." Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Argentina, 1995.
- Goñi, J. Miguel. "La cinta magnética y magnetófonos". Ediciones Nueva lente. España, 1987.
- Blánquez, J. Morera. "Loops. Una Historia de la Música Electrónica." Editorial Mondadori. Barcelona, 2002.
- Estrázulas, Enrique. "La canción de la mugre". Segunda Edición. Montevideo. Acali Editorial, 1979. pág 25.
- Billmeyer, Jr., Fred W. "Textbook of Polymer Cience". Ed. Original publicada por: Wiley Interscience, a division of John Wiley and Sons, Inc., NY,USA. Versión española por: Dr. Areal Guerra, Prof. Adjunto de Química Orgánica y Química Textil. E.T.S.I.I. Tarrasa. Universidad Politécnica de Barcelona, España. Editorial Reverté, S.A. 1975. Reimpresión: Octubre de 2004. Impreso en España.
- Marsal Amenós, Feliu. "Proyección de Hilos". Primera edición: septiembre de 1997. Edicions UPC, 1997. Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL Giordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona, España.
- Revista Acto Cuarto, Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Artes, Universidad de Colombia, noviembre 2004.

Revista Antena, Buenos aires 1954.

Revista de la Sociedad Química de México, Volúmenes 5-7, 1962.

ANEXO

1. GÉNESIS Y ANTECEDENTES DEL TANGO ELECTRÓNICO.....	4
1.1. CONTEXTO DEL TANGO ELECTRÓNICO.....	4
1.1.A. EL TANGO ELECTRÓNICO COMO MODA.....	4
1.1.B. EL TANGO ELECTRÓNICO COMO NEXO ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE.....	5
1.1.C. EL TANGO ELECTRÓNICO Y SUS CARACTERÍSTICAS.....	6
1.1.D. EL TANGO ELECTRÓNICO COMO HÍBRIDO AUTÓNOMO.....	7
1.1.E. CARACTERÍSTICAS DEL BAILARÍN DE TANGO ELECTRÓNICO.....	8
1.2. RESEÑA HISTÓRICA DEL TANGO RIOPLATENSE.....	9
1.2.A. ORÍGENES: ARTE URBANO DE FUSIÓN.....	9
1.2.B. SEXO Y TRISTEZA.....	10
1.2.C. EL ARRABAL.....	10
1.2.D. LA MÚSICA.....	11
1.2.E. LAS LETRAS.....	12
1.2.F. LA SENSUALIDAD DEL TANGO.....	13
1.2.G. EL "LUNFARDO".....	14
1.2.H. DEL RÍO DE LA PLATA AL MUNDO.....	15
1.2.I. EL TANGO Y SU ENTRADA AL SIGLO XXI.....	16
1.3. LOS VERDADEROS PROTAGONISTAS DEL TANGO.....	17
1.3.A. RECURRIR AL ORIGEN DEL TANGO PARA INTERPRETAR SU PRESENTE.....	17
1.3.B. MILONGUITAS Y MUÑECAS BRAVAS.....	19
1.3.C. COMPADRITOS SHUSHETAS Y JUANES TANGO.....	22
1.3.D. RESUMEN ACERCA DEL ENTORNO Y LOS PROTAGONISTAS REALES DEL TANGO (1900 – 1940).....	27
1.4. MÚSICA ELECTRÓNICA.....	28
1.4.A. HISTORIA DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA.....	28

1.4.B. EL FENÓMENO DE LA RAVE.....	30
1.4.C CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA.....	32
1.4.C.1. HOUSE.....	32
1.4.C.2. TECHNO.....	34
1.4.C.3. TRANCE.....	36
1.4.C.4. BREAKBEAT.....	38
1.4.C.5. DRUM AND BASS (JUNGLE).....	39
1.4.C.6. HARDCORE.....	41
1.4.C.7. DOWNTempo.....	43
1.4.C.8. ATMOSPHERE.....	44
2. ENTORNO Y PERSONALIDADES DEL TANGO, TANGO ELECTRÓNICO Y MÚSICA ELECTRÓNICA.....	45
2.1. MILONGAS EN MONTEVIDEO.....	45
2.1.A. RECABMIENTO DE DATOS.....	45
2.1.B. ENTREVISTA CON MARGOT.....	48
2.2. CUESTIONARIO VÍA E-MAIL.....	52
2.2.A. CUESTIONARIO (MARGOT; CESAR GARCÍA, DJ CASANOVA):.....	52
2.2. B RESULTADOS.....	61
2.2.B.1. DATOS CUANTITATIVOS.....	61
2.2.B.2. DATOS CUALITATIVOS.....	61
2.2.B.3. CONCLUSIONES.....	63
3. TÉCNICAS DE INTERVENCIÓN Y FIBRAS TEXTILES.....	64
3.1. ESTAMPADO (MATERIALES Y TÉCNICAS).....	64
3.1.A TINTA SERIGRÁFICA TEXTIL AL AGUA.....	64
3.1. A. TINTA PARA SUBLIMACIÓN (ESTAMPADO POR SERIGRAFÍA).....	66
3.2. OTROS MÉTODOS DE ESTAMPADO DISPONIBLES EN EL MERCADO.....	68

3. 2. A. SUBLIMACIÓN (ESTAMPADO POR PLOTTER).....	68
3. 2. B. VINILO DE CORTE	68
3. 2. C. TRANSFER	69
3. 3. TEÑIDOS (MATERIALES Y TÉCNICAS).....	70
3. 3. A. DIFERENCIAS ENTRE PIGMENTOS, COLORANTES Y ANILINAS	70
3.3.B ANILINA PARA FIBRAS NATURALES (TEÑIDO EN FRÍO O CALIENTE)	71
3.4. ESTUDIO ACERCA DE LAS POTENCIALES TELAS A EMPLEAR.....	74

1. GÉNESIS Y ANTECEDENTES DEL TANGO ELECTRÓNICO

1.1. CONTEXTO DEL TANGO ELECTRÓNICO

1.1.A. EL TANGO ELECTRÓNICO COMO MODA

Si nos atenemos a la diferenciación que hace Saulquin entre furor y moda, entendiendo el primero como un fenómeno irracional y momentáneo, consecuencia de un hecho aislado, por ejemplo una película o una canción y el segundo como un hecho coherente y perdurable en el tiempo que define una época¹, clasificamos al tango electrónico en la categoría de moda en el ámbito de la música y la danza. Éste surge a principios de la década del 2000 y continúa su evolución hasta la actualidad, hecho reflejado tanto en la producción discográfica como en su incidencia en el desarrollo del tango como danza.



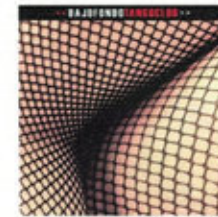
Img. 1



Img. 2



Img. 3



Img. 4



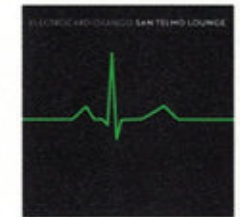
Img. 5



Img. 6



Img. 7



Img. 8



Img. 9

¹Saulquin, Susana. Saulquin, Susana. "Historia de la moda argentina". Primera edición. Buenos Aires. Emecé Editores, 2006. pág. 136.

²Img. 1: Gotan Project "La Revancha Del Tango". Sello: Ya Basta! Paris-Francia, 2001.

Img. 2: Gotan Project "Lunático". Sello: Ya Basta! Paris-Francia, 2006.

Img. 3: Gotan Project + Nova (Artista iraquí) "Diferente", Single que forma parte del álbum "Lunático" Sello: Ya Basta! Paris-Francia, 2006.

Img. 4: Bajofondo "Tango Club". Sello: Vibra. Buenos Aires-Argentina. 2002.

Img. 5: Bajofondo "Remixed". Sello: Vibra/Surco Records, Buenos Aires-Argentina, 2005.

1.1.B. EL TANGO ELECTRÓNICO COMO NEXO ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

Lo interesante de este nuevo estilo es que ha acortado espontáneamente la distancia que existía entre la juventud actual y la cultura del tango, no sólo en el ámbito del baile, sino también a través de su vínculo con la música electrónica. De esta manera, un género hermético, y de interés casi exclusivo para las generaciones mayores se convierte en un producto nuevo y de fácil consumo, además de contribuir a la difusión de nuestra cultura autóctona al resto del mundo pero desde un enfoque diferente.

Al principio parecía una moda efímera de discoteca: allí, fundamentalmente en los afterhours (extensión de una fiesta nocturna) o Afterwork (salida breve luego del horario de trabajo), se ofrecía como una variante del Ambient, Chill Out o del Lounge.³ Por otra parte, algunos bailarines de tango manejaban la posibilidad de adoptar una música que implicaba reformular la simbología y la técnica del baile tanguero. Poco a poco, los movimientos corporales empiezan a adaptarse naturalmente a la música, los bailarines de mentalidad más abierta se muestran curiosos y ávidos de experimentar a la hora de desarticular los férreos mandatos del "dos por cuatro".

Este nuevo baile nace a partir de la curiosidad y osadía de los bailarines más jóvenes o simplemente más receptivos a lo desconocido. Éstos, previos conocedores de la técnica tradicional, se interesaron en el diseño de una estructura más espontánea y encontraron un cómplice natural en las nuevas tendencias musicales, combinando el tango con la música electrónica y en ocasiones, también el jazz.

Img. 6: Bajofondo "Mar Dulce". Sello Vibra/Surco Records. Buenos Aires-Argentina, 2007.

Img. 7: San Telmo Lounge "madrugada En Backelonia". Sello: EPSA Music. Buenos Aires-Argentina, 2002.

Img. 8: San Telmo Lounge "Electrocardiotango". Sello: EPSA Music. Buenos Aires-Argentina, 2007.

Img. 9: San Telmo Lounge "Al Filo". Sello: EPSA Music. Buenos Aires-Argentina, 2010.

³ Ver :1.4.C. 8. ATHMOSPHERE PÁG. 44

1.1.C. EL TANGO ELECTRÓNICO Y SUS CARACTERÍSTICAS

Los movimientos de este nuevo tango son más dinámicos, la pisada es más abierta y acrobática, el abrazo más abierto le quita el aura dramática y volviéndolo más informal y lúdico. Se mantiene la elegancia original pero con el toque de la nueva generación.

Desde un punto de vista ontológico podemos decir que el tango electrónico, si bien tiene su origen a partir de la fusión de dos estilos preexistentes, trasciende de ellos volviéndose un elemento con valor en sí mismo, es decir, se vuelve un género autónomo con una fisonomía esencialmente diferente. Si bien este estilo se devela al conocimiento público en el año 2001 a través del disco "La revancha del tango" de Gotán Project, tratándose de una incursión experimental en la música electrónica, enriquecida con elementos del tango tradicional, este híbrido se independiza de sus creadores y su fin primario.

Esto sucede en el momento que traspasa las fronteras y el entorno de la música electrónica incidiendo en la técnica del tango bailado, afectando así su estructura original y su significado. Es a partir de esta instancia que podemos decir que el tango electrónico se transforma en un género musical independiente de sus dos ancestros, el tango y la música electrónica, dueño de sus propias características y con un público culturalmente específico, ya que éste no pertenece necesariamente ni al público del tango tradicional ni al de la música electrónica de las raves⁴ y las discotecas.

En conclusión, una vez creada la música y los nuevos lineamientos coreográficos, para poder referirse al tango electrónico como una danza con identidad propia surge la necesidad de atribuirle una indumentaria específica, que contemple sus requerimientos tanto funcionales como comunicacionales. En esta instancia, la práctica profesional del diseño adquiere una trascendencia superior ya que actúa como un instrumento que aporta identidad.

6

⁴ Ver anexo: 1.4.B. EL FENÓMENO DE LA RAVE.

1.1.D. EL TANGO ELECTRÓNICO COMO HÍBRIDO AUTÓNOMO

Una vez identificada esta necesidad, transito de mi rol de observador para pasar al de interventor, iniciando la búsqueda de la esencia de una indumentaria confortable para el bailarín y dotada de un lenguaje visual coherente con este nuevo género, concluyendo así su independencia definitiva del tango tradicional.

Si bien ya estamos en posición de referirnos al tango electrónico como un género autónomo, siendo éste un híbrido en su origen y a los efectos explicativos, lo presentamos contraponiendo las características, a veces antagónicas, que lo definen. Surge como una fusión de dos géneros musicales bien diferenciados:

El tango tradicional, autóctono de la región del Río de la Plata a fines del siglo XIX⁵ y la música electrónica, originaria de países anglosajones cuyas primeras experimentaciones datan de la primera mitad del siglo XX con la aparición del grabador de cinta magnética (magnetófono)⁶ continuando éstas su desarrollo a partir de los años sesenta con el uso de los instrumentos musicales electrónicos y alcanzando su consolidación como género musical específico a principio de los años ochenta con el surgimiento del *Techno* en la ciudad de Detroit y el *House* en Chicago⁷. Reseñados sus dos componentes principales, sin perjuicio de otros de menor trascendencia, como por ejemplo el Jazz, nos referimos al tango electrónico como un género que se remite constantemente a dos conceptos: Tradición (rioplatense) e innovación.

Independientemente del grado de conocimiento más o menos profundo acerca de la cultura autóctona rioplatense que pudiere tener el observador, el componente 'tango' es inmediatamente percibido a través del singular sonido del bandoneón, el cual nos remonta a un momento en la historia, a una situación geográfica determinada y a un sentir particular cuya impronta indeleble forma parte del imaginario colectivo a nivel mundial. Esta vivencia por parte del receptor, separa indefectiblemente al tango electrónico del resto de la música electrónica ya que le aporta una carga emotiva y humanizadora. Entra en juego el concepto de nostalgia, el cuál glorifica un pasado remoto, elementos que llevados a este rango de importancia, rompen con la esencia de la música electrónica por ser este último un género que principalmente honra el futuro y el avance de las últimas tendencias tecnológicas.

Al mismo tiempo, al usar como vehículo la música electrónica en sus sub géneros más recientes tales como el *Ambient*, *Chill Out* y el *Lounge*, el tango electrónico, se perfila como un género del siglo XXI, que paradójicamente, es en el momento de su inclusión en el ámbito de la danza del tango, que debido a su componente

⁵ Azzi, María Susana, "Inmigración, tango y lunfardo" en el compilado: "Tango tuyo, mío y nuestro." de Ercilia Moreno Chá, impreso por: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Argentina, 1995. pág. 82.

⁶ Goñi, J. Miguel. "La cinta magnética y magnetófonos". Ediciones Nueva lente. España, 1987. págs 5, 6, 8, 15, 16, 19, 47 y 51.

⁷ Blánquez, J. Morera. "Loops. Una Historia de la Música Electrónica." Editorial Mondadori. Barcelona, 2002.

electrónico y todo lo que éste connota, se discrimina del tango tradicional, consolidándose como un género singular y autónomo en el cual conviven naturalmente y sin desmedro del uno al otro, los conceptos de tradición e innovación. Esta consolidación se da gracias a la existencia de un sub grupo de bailarines de tango más abierto y receptivo, hijo de este tiempo, el cual identifica el tango electrónico como propio y lo internaliza, lo ubica dentro del ámbito tanguero y le otorga una coreografía específica, factor determinante e imprescindible para su trascendencia como género. De lo contrario, podría haberse limitado a una experimentación puntual dentro de la música electrónica. La atmósfera sórdida y marginal que rodeaba al tango en sus inicios, aquella en la cual se daba que un cliente, masculino siempre, acudía al cafetín o al cabaret en busca de los servicios de una bailarina paga, siendo esto en muchos casos, un preámbulo al comercio carnal, se contraponen a su actual entorno. El mismo es muy diferente; lo primordial es el disfrute del baile como práctica pedagógica, recreativa o su exhibición como espectáculo.

1.1.E. CARACTERÍSTICAS DEL BAILARÍN DE TANGO ELECTRÓNICO

Como ya adelantáramos, el "neo tanguero", a rasgos generales, se corresponde con el siguiente perfil: A nivel corporal, se trata de una persona con la suficiente o potencial destreza física como para desempeñar una coreografía ágil y medianamente acrobática, la cual toma el tango clásico como punto de partida y lo enriquece con figuras inéditas en las cuales es imprescindible un control y manejo diestro del propio cuerpo y del cuerpo del compañero. A nivel intelectual, se trata de una persona con una afición particular por el tango clásico, pero receptiva a las diferentes intervenciones que han permitido su evolución y diversificación. El "neo tanguero" posee una capacidad de observación, asombro y espíritu crítico, con una inquietud e inspiración similar a la de Astor Piazzolla para la composición. Él lo expresó así: *"Sí, es cierto, soy un enemigo del tango; pero el tango como ellos lo entienden. Ellos siguen creyendo en el compadrito, yo no. Creen en el farolito, yo no. Si todo ha cambiado, también debe cambiar la música de Buenos Aires. Somos muchos los que queremos cambiar el tango pero estos señores que me atacan no lo entienden ni lo van a entender jamás. Yo voy a seguir adelante, a pesar de ellos."*⁸

8

⁸ Astor Piazzolla, Revista Antena, Buenos aires 1954.

1.2. RESEÑA HISTÓRICA DEL TANGO RIOPLATENSE

1.2.A. ORÍGENES: ARTE URBANO DE FUSIÓN

Si bien el tango reconoce lejanos antecedentes africanos, latinoamericanos y europeos, sus orígenes culturales se han fusionado de tal modo que resulta casi imposible reconocerlos. En esencia el tango es una expresión artística de fusión, de naturaleza netamente urbana y raíz suburbana ("arrabalero"), que responde al proceso histórico concreto de la inmigración masiva, mayoritariamente europea, que reconstituyó completamente las sociedades rioplatenses, especialmente las de Buenos Aires y Montevideo, a partir de las últimas décadas del siglo XIX.

Argentina, que en 1850 contaba con 1,1 millón de habitantes, recibió 6,6 millones de inmigrantes entre 1857 y 1940. Uruguay sufrió un proceso similar. Se trata de una experiencia humana "aluvial", casi sin parangón en la historia contemporánea.

A diferencia de otras zonas del mundo, los inmigrantes que llegaron al Río de la Plata a partir de la segunda mitad del siglo XIX, superaban en cantidad a las poblaciones nativas y fueron parte de un intensivo proceso de mestizaje multicultural y multiétnico, en gran medida inducido por el Estado a través de una formidable promoción de la escuela pública laica.

El tango es hijo directo de ese intenso mestizaje. Se sabe que los primeros tangueros eran afroargentinos y afroargentinos; que el bandoneón proviene de Alemania; que su sensualidad deriva de su origen prostibulario, donde los inmigrantes europeos que llegaban solos a buscar empleo mantenían relaciones sexuales con las nativas, mayoritariamente afroargentinas e indoamericanas. Se sabe también que el argot del tango, el lunfardo, está plagado de expresiones italianas y africanas; que su ritmo y clima nostálgico está emparentado con la habanera cubana; con el fado, con la tuna, con la jota... y que "tango, milonga, malambo y candombe", son parte de una misma familia musical de raíces africanas y también de las costumbres provenientes de los gauchos que migraron a la ciudad. Sin embargo el tango no se confunde ni deriva de ningún estilo musical en particular. El tango es un híbrido, una expresión original y nueva que deriva de una movilización humana gigantesca y excepcional.

1.2.B. SEXO Y TRISTEZA

El deseo sexual, sublimado en sensualidad, y la tristeza o melancolía, derivada de un estado permanente de insatisfacción, son los componentes centrales del tango. En sus orígenes esos sentimientos afloraron de la dura situación de millones de trabajadores inmigrantes mayoritariamente varones, solitarios en una tierra extraña, acudiendo masivamente a los prostíbulos, donde el sexo pago acentuaba "la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer" y la evidencia de la soledad.

El tango emergió así de un "resentimiento erótico" masivo y popular, que condujo a una dura reflexión introspectiva, también masiva y popular, sobre el amor, el sexo, la frustración y finalmente el sentido de la vida y la muerte para el hombre común. En el curso del siglo XX y con la importancia que adquirió la sexualidad y la introspección, así como una visión existencial y menos optimista de la vida, el tango desarrolló sus componentes básicos como una expresión artística notablemente relacionada con la problemática del hombre contemporáneo.

1.2.C. EL ARRABAL

El tango es un arte de raíz suburbana, "arrabalero", derivado de su naturaleza popular. Surge y se desarrolla en los barrios de trabajadores que rodean a las ciudades rioplatenses: el "arrabal".

Para el tango el arrabal es la musa inspiradora, el lugar de pertenencia que no se debe abandonar, ni traicionar, ni olvidar. Por sobre todas las cosas, el tanguero es un hombre (y una mujer) "de barrio".

En el lenguaje del tango, el arrabal y el centro componen dos polos opuestos: el arrabal, muchas veces unido indisolublemente a los amigos y a "la vieja", expresa lo verdadero y lo auténtico, en tanto que el centro suele expresar lo pasajero, "las luces" que encandilan, el fracaso. El sentimiento de pertenencia al arrabal ha llevado al tango a construir culturas de barrio, a darles personalidad. Sobre todo en Buenos Aires y Montevideo, el tango está indisolublemente ligado a la identidad de los barrios. La ciudad del tango es una ciudad vivida desde el arrabal.

1.2.D. LA MÚSICA

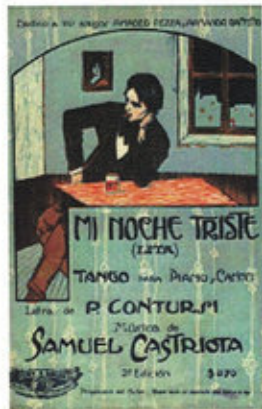
Jorge Luis Borges destacaba que la música de tango está tan conectada con el mundo rioplatense que cuando un compositor, de cualquier otra parte del mundo, pretende componer un tango "descubre, no sin estupor, que ha urdido algo que nuestros oídos no reconocen, que nuestra memoria no hospeda y que nuestro cuerpo rechaza". Esa característica fuertemente local del tango, imbricada con el ritmo y la musicalidad del lenguaje rioplatense, ha sido reiteradamente señalada.

Una de las primeras características de la música tanguera fue la exclusión de los instrumentos de viento-metal y percusión, quitándole estridencias con el fin de construir una sonoridad intimista y cálida. El bandoneón es el corazón de la música de tango. De origen alemán, (concretamente se utilizaba para sustituir al órgano en las iglesias luteranas de oficios cantados por la feligresía en las iglesias más humildes, incapaces de costearse un órgano de dimensiones adecuadas a su riosidad de físicos) fue adoptado por los tangueros al iniciarse el siglo XX para reemplazar la presencia inicial de la flauta y completar el sonido inconfundible del tango.

El bandoneón le impuso al tango su definitiva forma compleja, integrando la melodía en una base simultáneamente rítmica y armónica. Esta complejidad será fortalecida más adelante con la incorporación del piano, en sustitución de la guitarra, y el desarrollo de una técnica de ejecución especialmente tanguera, fundada en la percusión rítmica. De este modo la base instrumental del tango queda definida como trío de bandoneón, piano y violín. Sobre la base de sus instrumentos básicos se conforma la orquesta típica de tango, consolidada en los años veinte principalmente en forma de sexteto con la siguiente integración: piano, dos bandoneones, dos violines y contrabajo. La orquesta de tango, propiamente dicha, sigue el mismo esquema, ampliando el grupo de bandoneones, y agregando violas y violoncelos al grupo de las cuerdas.

1.2.E. LAS LETRAS

La poesía tanguera tiene la inhabitual característica de ser considerablemente compleja, con el uso de metáforas y reflexiones filosóficas y al mismo tiempo muy popular, sobre todo en los estratos más humildes de la población. Imágenes como “el misterio de adiós que siembra el tren” que utiliza Homero Manzi en Barrio de tango (1942), o “las nieves del tiempo platearon mi sien” de Carlos Gardel en Volver (1935), o “tu mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas” creada por Enrique Santos Discépolo en Cafetín de Buenos Aires (1948), o “tinta roja en el gris del ayer” que Catulo Castillo puso en Tinta roja (1941), reúnen una alta complejidad poética y al mismo tiempo una alta popularidad, que ha persistido con los años.



Los temas principales y más conocidos de las letras de tango son el desengaño amoroso y el paso del tiempo, pero también la ciudad y sus personajes, la problemática social y política, el amor, la muerte, el fútbol y el mismo tango.

El desengaño amoroso como tema central del tango es un lugar común, aunque sólo parcialmente cierto. Probablemente lo que llama la atención en la forma en la que el tango aborda el desengaño amoroso, sea el contraste del hombre “duro” y orientado al machismo, emocionalmente restringido, que se abre en las letras del tango, mostrando su interioridad y la profundidad de su sufrimiento.

La reflexión sobre el tiempo es una característica muy especial de las letras de tango, quizás tanto o más que el desengaño amoroso, mismo. Prácticamente todos los tangos contienen una mirada desagarrada sobre el efecto destructivo del tiempo sobre las relaciones, las cosas y la vida misma. Por sobre todas las cosas el poeta tanguero manifiesta su impotencia ante esa “fiera venganza la del tiempo” y expresa “el dolor de ya no ser”.

12

⁹ Portada de partituras de “Mi Noche Triste” 1916, Música: Samuel Castriota; Letra: Pascual Contursi. www.todotango.com/spanish-/Las_obras/Tema.aspx?t1=Mi%20Noche%20triste%20Lita

1.2.F. LA SENSUALIDAD DEL TANGO

La coreografía es sumamente sensual y compleja. La complejidad de los pasos no hace a la expresión o a lo que se quiere transmitir durante el baile. Se trata de expresar un sentimiento pleno de sensualidad, donde lo primordial no son sólo los pasos o las figuras que hacen los bailarines con los pies. De nada vale una técnica perfecta, cuando la expresión facial de los bailarines no trasmite sentimientos.



Todo en la danza del tango está unido, las miradas, los brazos, las manos, cada movimiento del cuerpo acompañando la cadencia del tango y acompañando lo que ellos están viviendo: un romance de tres minutos, entre dos personas que tal vez recién se conocen y que probablemente no tengan una relación amorosa en la vida real.

El tango trasciende y llega al corazón de los que contemplan a los bailarines, gracias a los sentimientos que ellos ponen en el baile y obviamente a la calidad de sus coreografías. Cada estrofa musical, cada pasaje, cada tango tiene distintos momentos, no se puede bailar un tango completo siguiendo un patrón de conducta idéntico para toda la melodía. Hay cadencias tristes, alegres, sensuales o eufóricas, finales silenciosos o grandiosos, música in-crescendo o música in-diminuendo, solo expresa sentimientos y estos son los que los bailarines transportan a sus pies y a su cuerpo todo.

¹⁰ Fotografía B/N de joven pareja bailando tango. (Autor desconocido). <http://tangopoesia-ct.blogspot.com>

1.2.G. EL "LUNFARDO"

El lunfardo es inseparable del tango. No es solo un argot integrado por cientos de palabras propias, sino que también es y quizás más esencialmente, una pose lingüística, una forma de hablar algo exagerada (en la que se incluye comerse las eses), por la que suelen ser reconocidos en todo el mundo los argentinos y uruguayos. El tango es "reo" porque el lunfardo lo es; es decir se trata de un estilo musical construido sobre el habla popular; el lunfardo es el habla del suburbio, la voz del arrabal. Como en ningún otro lugar el lunfardo expresa la fusión migratoria que originó las sociedades rioplatenses, expresada por el tango. Palabras africanas, italianas, aimaras, mapuches, judías, gitano-españolas, gallegas, quechuas, guaraníes, polacas, portuguesas, inglesas, se mezclan en el uso cotidiano sin conciencia de su origen. El lunfardo fue en sus orígenes y sigue siendo hoy un lenguaje oculto-metafórico construido a partir de una notable dinámica entre la sociedad carcelaria, los jóvenes y el mundo del trabajo.

El lunfardo fue perseguido en Argentina, al igual que el carnaval. Durante la dictadura instalada en 1943 se sancionó una circular censurando los tangos que contuvieran letras en lunfardo. Por esa razón muchos fueron reescritos. Durante la dictadura de Onganía (1966-1970) el lunfardo desapareció virtualmente del tango y la música popular. En 1969 Alejandro Dolina incluyó el término "bulín" en su tema Fantasmas de Belgrano y Horacio Ferrer iniciaba su famosa Balada para un loco con una exclamación esencialmente lunfarda: "Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...". Desde entonces, y a pesar de algunos intentos durante la dictadura establecida en 1976 por adecentar la cultura popular, el lunfardo registró un notable resurgimiento. En la primera década del siglo XXI, el lunfardo goza de una gran vitalidad habiendo sido adoptado y reformulado por las nuevas generaciones. En gran parte por esa razón, el tango se ha insertado en los ritmos modernos (rock, hip-hop, ska, etc.) a través de las letras y el habla lunfarda.

1.2.H. DEL RÍO DE LA PLATA AL MUNDO

En todo el mundo, bailar un tango es sinónimo de seducción. El tango es un arte complejo construido desde la danza. En las dos primeras décadas del siglo XX, el tango triunfó en clubes nocturnos de París (Francia), otros países latinoamericanos (especialmente Colombia y Centroamérica) y luego en Nueva York, a donde lo introdujeron bailarines de las clases altas que por esnobismo solían frecuentar los sitios en donde se practicaba en Buenos Aires.



"Dancing Florida" de Tokio, Bailando "Sentimiento Gaucho", el barón Megata festeja su cumpleaños.

El tango comenzó a bailarse entonces en locales nocturnos de sus ciudades de nacimiento y rápidamente pasó a salones populares. Hasta mediados del siglo XX, se bailaba indistintamente en cabarets de lujo y en las llamadas milongas, pistas habilitadas en clubes barriales y suburbanos de Buenos Aires, Rosario (Argentina) y Montevideo (Uruguay). En Medellín, Colombia, la ciudad en donde murió el máximo representante del género en 1935, Carlos Gardel, el tango se convirtió en eje cultural del barrio Guayaquil. Los buenos bailarines eran ampliamente conocidos y celebrados en las milongas que frecuentaban y sus nombres solían trascender incluso en otras, más alejadas, y en todo el llamado ambiente de tango. La fama internacional de esta danza y la posibilidad de ser presentada en shows mundiales dieron lugar a que se desarrollaran coreografías más audaces, con exigencias mayores y figuras gimnásticas y de la danza clásica que los bailarines de las milongas solían desdeñar.

11

El tango dejó casi de bailarse a partir de los años sesenta, sin embargo, en los años ochenta recibió un nuevo impulso gracias al espectáculo Tango Argentino de Claudio Segovia y Héctor Orezza, primero en París y luego en Broadway, generando una tangomanía en todo el mundo. Florecieron academias por doquier y gente de todo el mundo comenzó a peregrinar en busca de lugares para bailarlo, especialmente Buenos Aires, promovida turísticamente como la Capital del Tango. Se distingue actualmente entre el tango de escenario y el tango de salón, o de pista. Este último es el que bailan los tangueros no profesionales. En Buenos Aires se realiza anualmente un torneo internacional de tango, que se divide entre esas dos categorías y al que asisten participantes de los países europeos centrales, los nórdicos, Corea, EEUU y Japón, entre otros.

¹¹ El Barón Tsunayoshi Megata con la Duquesa Okuma bailando "Sentimiento Gaucho" en su cumpleaños. Tokio, 1926. www.malena-tango.com/page/72

1.2.1. EL TANGO Y SU ENTRADA AL SIGLO XXI

En 1990 los bailarines Miguel Angel Zotto y Milena Plebs fundan la Compañía Tango X 2, generando novedosos espectáculos y que una gran corriente de gente joven se incline por el baile del tango. Crean un estilo que recupera el tango tradicional de la milonga, lo renueva y lo coloca como elemento central en sus creaciones, haciendo una búsqueda arqueológica de los diversos estilos del tango. A fines de 1998, Milena Plebs se desvincula de dicha compañía para iniciar un camino de investigación personal de diversas facetas del baile del tango.



Hacia finales de los años noventa y entrado el nuevo siglo bailarines como Gustavo Naveira y luego Chicho Frumbolli se afianzan y reivindican el baile de la improvisación, olvidado un poco durante los años ochenta y los parte de los noventa. Surge toda una ola de investigadores del tango como Leeliana. Desde el 2000 comienzan a aflorar trabajos de experimentación musical de bandas como "Gotán Project" y "Bajofondo". Éstas mezclan bases de música electrónica con viejos tangos del novecientos. A raíz de éste fenómeno surgen coreógrafos y directores de un tango hasta ese momento inédito, como Moira Castellano, Gonzalo Orihuela y Solange Chapperon, Cisa, Silvana Grill, entre otros, nucleándose en locaciones como la "Práctica X" o "Villa Malcolm" en Bs. As. El fenómeno también llega a las milongas de Montevideo, donde aficionados de diferentes categorías lo reciben y adoptan como una nueva rama del tango.

12

16

¹² Bailarines de tango electrónico Moira Castellano & Pablo Inza Gira en Europa: octubre a noviembre 2006. www.alguntango.com/raulykarina

1.3. LOS VERDADEROS PROTAGONISTAS DEL TANGO

1.3.A. RECURRIR AL ORIGEN DEL TANGO PARA INTERPRETAR SU PRESENTE

A diferencia de la figura masculina del "compadrito"¹³, del cual existen numerosas documentaciones de época que lo describen minuciosamente en lo que respecta a su vestimenta, no ocurre lo mismo con el estereotipo de indumentaria de la bailarina de tango que la industria del turismo se ha encargado de inculcarnos a través del tiempo.

Curiosamente, ésta no figura en ninguno de los textos de carácter histórico y sociológico estudiados a la hora de elaborar este informe. Al plantearse ésta incógnita se recurre a fuentes de información de primera mano, es decir, documentos que datan de los años comprendidos entre 1910 y 1940 tales como poesías, letras de tangos y películas¹⁴ a modo de evitar interpretaciones a partir de fantasías elaboradas posteriormente a 1940, época en la que el tango ya comenzaba a perfilarse como una práctica cultural y de interés turístico, hecho fuertemente influenciado por la muerte de Carlos Gardel el 24 de junio de 1935 en la Ciudad de Medellín¹⁵ sumado a la necesidad de revalorizar la cultura nacional (en nuestro país y más impetuosamente en la Argentina) frente a el auge de de la cultura de importación, cuando se imponen los usos y consumos de la potencia hegemónica (E.E.U.U.) – el *Jean*, la bebida cola y el *rock*.¹⁶ No es casual que los promotores de este género

¹³ Compadrito: En la jerga del tango se refiere al macho vistoso y petulante. En una acepción más despectiva se lo describe como fanfarrón, un guapo a mitad de camino imitador del compadre, en el tango *Mi noche triste* se lo pinta como un proxeneta.

¹⁴ "Las luces de Buenos aires" (1931). Protagonistas: Carlos Gardel y Sofía Bozán. Director: Aldegui Migliar.

"Melodía de arrabal" (1933). Protagonistas: Carlos Gardel, Vicente Pádula. Director: Louis J. Garnier.

"Cuesta Abajo" (1934). Protagonistas: Carlos Gardel, Mona Maris. Director: Louis J. Garnier.

"El tango en Broadway" (1934). Protagonistas: Carlos Gardel, Trini Ramos. Director: Louis J. Garnier.

"El día que me quieras" (1935). Protagonistas: Carlos Gardel, Rosita Moreno. Director: John Rehinardt.

"Tango Bar" (1935). Protagonistas: Carlos Gardel, Rosita Moreno. Director: John Rehinardt.

"Los muchachos de antes no usaban gomina" (1937). Protagonistas: Florencio Parravicini, Mecha Ortiz". Director: Manuel Romero.

"Besos brujos" (1937). Protagonistas: Libertad Lamarque, Floren Delbene, Carlos Perelli. Director: José A. Ferreyra.

"Madreselva" (1938). Protagonistas: Libertad Lamarque, Hugo del Carril. Director: Luis César Amadori.

"La vida es un tango" (1939). Protagonistas: Florencio Parravicini, Tito Luisiardo, Hugo del Carril. Director: Manuel Romero.

"Cita en la frontera" (1940) Protagonistas: Orestes Caviglia, Floren Delbene. Director: Mario Sofici.

¹⁵ Zimmermann, Edmundo. "Gardel, un mito", en el compilado: "Tango tuyo, mío y nuestro." de Ercilia Moreno Chá. Op.cit. pág. 25.

¹⁶ Gobello, José. "Tango y transformación social", en el compilado: "Tango tuyo, mío y nuestro." de Ercilia Moreno Chá. Op.cit. pág. 128.

como producto de exportación, en la década del cincuenta, encontraron un aliado ideal en la seductora y controvertida minifalda, prenda que hasta los años 60 apenas comenzaba a tener sus primeras apariciones en áreas tales como el género de la ciencia ficción¹⁷.

Luego de una minuciosa búsqueda, intentando encontrar en documentos creados durante la época de gestación y desarrollo del tango, alguna referencia visual al estereotipo de la bailarina arrabalera propia de ese período, encontramos únicamente, recién en el año 1956, en la letra del tango "Zapatitos de raso", escrita por el cineasta uruguayo Fernando Caprio, el siguiente indicio que confirma nuestra teoría: es decir, que la imagen de la bailarina de tango vistiendo una falda negra, relativamente corta y con un tajo, es una caracterización cuyo surgimiento coincide con las primeras aproximaciones al uso de la falda corta, hecho que pocos años después se consolida en la aparición de la minifalda en la moda femenina a principios de la década del sesenta, momento en que el tango ya era percibido mayormente como un elemento folklórico e histórico, no como una práctica cotidiana.

"ZAPATITOS DE RASO"

(Milonga, 1956)

Letra: Fernando Caprio.

Música: Jorge Dragone.

"Zapatitos de raso / pa bailar la milonga. / Zapatitos de raso / con taquito francés. / Pollerita cortona / con un tajo al costado / de una seda muy negra / y una pierna muy blanca / marcando su compás."

Hecha esta aclaración, perfilamos nuestro análisis hacia la indagación acerca de la vestimenta original de las verdaderas protagonistas del tango en sus inicios.

¹⁷ Saulquín Susana. Op. cit. pág. 135.

1.3.B. MILONGUITAS Y MUÑECAS BRAVAS

Remitiéndonos a los hechos reales, co-existían dos tipos de bailarinas pagas, ambas relacionadas al meretricio, que si bien compartían un origen humilde, el destino y la suerte (no necesariamente buena) las conducía por caminos diferentes. La "milonguita" de origen humilde y bajos recursos económicos, desarrolla su actividad laboral en lupanares y esquinas, con una clientela de bajo poder adquisitivo. Se la describe en base a una vestimenta modesta, confeccionada a partir de materiales económicos como el percal y el algodón. La "muñeca brava", proveniente también de los sectores más humildes de la población, a suerte de inteligencia, belleza y contactos, gozaba de ciertos privilegios tales como la comodidad de vivir en un coqueto apartamento provisto por su principal o único cliente, alhajas, vestimenta de lujo, paseos en modernos y costosos automóviles, asistencia a eventos en compañía de su "amante" y demás placeres que a fin de cuentas, según lo estudiado, acababan por llevar a éstas mujeres a su perdición debido a los excesos cometidos o simplemente su buena suerte concluía simultáneamente con su belleza y juventud. Ambos perfiles femeninos, si bien no coinciden en esencia con nuestra actual bailarina de tango electrónico, en el caso de la "muñeca brava", existen elementos formales a los que se hace referencia en letras de tangos, tales como ciertos materiales textiles y accesorios que nutren y soportan la nueva estética a desarrollar para nuestro principal objetivo. A continuación podrá apreciarse una breve selección de fragmentos de los tangos más descriptivos acerca del mencionado personaje:

"MARGOT"

(Tango, 1921)

Letra: Caledonio Flores.

Música: Carlos Gardel, José Ricardo.

Fragmentos:

"Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada, / que has nacido en la miseria de un convento de arrabal... / Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada, / la manera de sentarte, de mirar, de estar parada / o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal. / Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores / del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil, / mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores, / entre el humo de los puros y el champán de

Armenonville.

"...Yo recuerdo, no tenías casi nada que ponerte, / hoy usas ajuar de seda con rositas rococó, / ¡me revienta tu presencia!...¡Pagaría por no verte... / si hasta el nombre te han cambiado como has cambiado de suerte: / ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot!

"MEDIAS DE SEDA"

(Tango, 1925)

Letra: Juan Andrés caruso.

Música: José Bohr.

"...Medias finas de seda / a las que adorás tanto, / medias finas de seda / de un misterioso encanto. / en la loca tentación / de tus muy íntimas querellas, / desalojaste aquellas muy humildes de algodón.

20

Primero medias, después vestidos, luego melena a la *garçonne*, / sombreros buenos, alhajas finas, / y un cotorrito muy coquetón..."

"CHE PAPUSA, OÍ!"

(Tango, 1927)

Letra: Enrique Cadícamo.

Música: Gerardo matos Rodríguez.

"...Milonguerita linda, papusa y breva, / con ojos picarescos de piper mint, / de parla afanchutada, pinta maleva / y boca pecadora color carmín, / engrupen tus alhajas en la milonga / con regio farolero brillanteril / y al bailar esos tangos de meta y ponga / volvés otario al vivo y al rana gil."

"BERRETÍN"

(Tango, 1928)

Letra: Enrique Cadícamo.

Música: Pedro Laurenz.

Fragmento:

"...Yo que conozco tu anterior pasaje, / al campanearte convertida en seda, / me agacho el "gris" para que vos no puedas / pasar calor delante de mi."

1.3.C. COMPADRITOS SHUSHETAS Y JUANES TANGO

Con respecto a la vestimenta del hombre, se valorará el hecho de que la estampa del bailarín de tango como hoy la conocemos, sí responde efectivamente a un personaje que existió y formó parte de nuestra historia: "el compadrito". También se incluirán dentro de nuestra investigación acerca los protagonistas originales del tango, a aquellos desplazados hoy en día por la seductora figura del "taita" o "compadrito" tales como los "Shushetas"¹⁸ o "niños bien" de galera y bastón y aquellos otros tangueros humildes, trabajadores fabriles y de demás oficios, que no pertenecían al ambiente sórdido y cuchillero del tango.

Todos ellos eran, generalmente, criollos, inmigrantes europeos o descendientes de éstos.¹⁹ Trabajadores honrados algunos, como el personaje descrito por el poeta José Portogallo en su libro "Letra para Juan Tango"²⁰, delincuentes enriquecidos otros, niños mimados, vagos, y mal entretenidos los demás. El escritor uruguayo Enrique Estrázulas, en su ensayo sobre poesía lunfardesca de Carlos de la Púa, titulado "La canción de la mugre", presenta a estos últimos de la siguiente manera:

"La compadrada, más que una consecuencia de la frustración es, a mi modo de ver, una forma de autodefensa, una actitud que irremediamente (no obstante los puñales) lleva implícita la cobardía. Los legendarios guapos, (muy cercanos al gaucho que abandonó el caballo y fue a trabajar a los mataderos) no son los que viven en éste libro aunque una hermandad los identifique. El hombre que describe Carlos de la Púa está mucho más cerca del compadrito, mas urbanizado, algo distante de los orígenes del tango, del cuchillero silencioso que no tenía ninguna influencia itálica, hecho innegable y sonoro en el caló porteño. El portador del lunfardo perteneció sin duda a una época posterior a aquel y las consecuencias de la gran inmigración al Buenos Aires de principios de siglo ya estaban pesando en su lenguaje. El "compadre", faenero, cuarteador o guardaespaldas de algún caudillo, era un hombre más puro, más leal y enemigo de la injusticia. El "compadrito" del bajo fondo urbano, cafichio, punga o ladrón que usaba el vesrre (sic) se prestaba más a los oficios indignos y estaba, a juzgar por la información de nuestros antecesores, más fácilmente predispuesto a la traición, más influido por el ambiente del lupanar, más propicio a cultivar el ocio y la vida fácil."²¹

"La condición de "guapo" -y esto está claro en el tango- no es más que una abstracción idealizada en el tiempo y sus leyendas."²²

¹⁸ Shusheta: Tomado por el lunfardo del vocablo italiano "sciucetto": delator, alcahuete. El significado más directo de éste término lunfardo es "petimetre", deformación del término francés "petit maître", es decir, "señorito".

¹⁹ Azzi, María Susana, Ob. cit. pág. 82.

²⁰ Portogallo, José. "Letra para Juan Tango". Buenos Aires. Talleres Gráficos Impresores "El Sol", 1957. pág. 42-43". Citado por: Héctor Negro, en el compilado: "Tango tuyo, mio y nuestro." de Ercilia Moreno Chá. Ob.cit. pág. 76.

²¹ Estrázulas, Enrique. "La canción de la mugre". Segunda Edición. Montevideo. Acali Editorial, 1979. pág 25.

²² Estrázulas, Enrique. Ob. cit. pág. 26.

Para nuestro propósito, decidimos contemplar además del tanguero de funyi y golilla, es decir, los anteriormente mencionados "compadritos", a sus demás protagonistas originales. Estos eran: los "Shushetas", aquellos que independientemente de su verdadera riqueza presumían de una posición económica alta a través de su elegante vestimenta y también los trabajadores humildes, que no necesariamente concordaban en vestimenta y actitud con el estereotipo del tanguero como hoy lo conocemos. La clase trabajadora, inmigrantes y descendientes de inmigrantes europeos, generalmente obreros y ex campesinos, de posición económica modesta, por razones evidentes, se encontraban al margen de los últimos dictámenes de la moda, tal como lo evidencian fotos y demás documentos de la época. Su guardarropa estaba compuesto, generalmente, de mamelucos de trabajo, modestos pantalones y camisas, camisetas abotonadas y musculosas como prenda interior o exterior, sweaters y sacos. También, chalecos, tiradores, sombrero gacho y boinas como principal accesorio. Una vez más recurriremos a poesías y letras de letras de tangos compuestos durante la primera mitad del siglo XX, en los que se describe características fisonómicas de dichos tipos urbanos como fuente fidedigna de información.

"LA CANCIÓN DE LA MUGRE"

(Poesía)

Carlos de la Púa (1898-1950)

Primer verso:

"Mi macho es ese que ves, ¡pinta brava!, / de andar candombe y de mirar tristón. / Su pañuelo orihero lo deschava / y lo vende su funyi compadrón."

"EL TAITA"

(Tango, 1910)

Letra: Silverio Manco.

Música: Eusebio Gobbi.

Fragmento:

"Soy el taita más ladino, / fachinero y compadrito. / Soy el rubio Francisquito / de chambergo y un plastrón."

"GARUFA"

(Tango, 1927)

Letra: Víctor Soliño, Roberto Fontaina.

Música: Juan Antonio Collazo.

Fragmento:

"Durante la semana, meta laburo, / y el sábado a la noche sos un doctor: / te encajás las polainas y el cuello duro / y te venís pal centro de rompedor."

"SHUSHETA, EL ARISTÓCRATA" (TANGO, 1944)

Letra: Enrique Cadícamo.

Música: Juan Carlos Cobián.

Fragmento:

"Toda la calle florida lo vio / con sus polainas, galera y bastón.../ Dicen que fue, allá por su juventud, un gran Don Juan del Buenos Aires de ayer. / Engalanó la puerta del Jockey Club / y en el ojal siempre llevaba un clavel."(27)

"EL CHOCLO"

(Poesía de Carlos de la Púa al tango "El choclo", 1947 de Enrique Santos Discépolo).

Carlos de la Púa (1898-1950)

Primer verso:

"Se fue con tu tango la milonga pura. / La de hoy, con sus salones de piso lustrao / y al tango lo ensucia cualquier cara dura / con cueyo, corbata y traje ajustao."

"MUCHACHO DEL CAFETÍN"

(Tango, 1935)

Letra: Homero Manzi.

Música: Francisco Pracánico.

"Muchacho del cafetín / adorna con pilchas pobres, / feliz con la fortuna / de no tener un cobre."

Existen otro tipo de testimonios acerca del "tango de los humildes", como se refiere Hector Negro en el capítulo denominado "El tango y el hombre cotidiano" del compilado anteriormente citado, "Tango, tuyo, mío y nuestro" de Ercilia Moreno Chá. En este caso, el autor hace referencia al poemario "A la sombra de los barrios amados" de Raúl González Tuñón, donde en su "Elogio del tango Don Juan" expresa: "Tango que bailaron mis tías obreras de la fábrica de cigarrillos, en la esquina, con los muchachos que salían de la fábrica de alpargatas, a la hora que pasaba el organillero y se vendía el Boletín de Última Hora...Tango verdadero!"²³

Si bien no existe, en este caso, una referencia explícita acerca de la vestimenta utilizada, podemos deducir por la circunstancialidad de la ocasión, que los protagonistas aún vestían su indumentaria de trabajo: overoles, delantales, y demás prendas de su uso cotidiano.

²³ González Tuñón, Raúl "A la sombra de los barrios amados". Buenos Aires. Editorial Lautaro, 1957. Citado por: Héctor Negro. "El tango y el hombre cotidiano", en el compilado: "Tango tuyo, mío y nuestro." de Ercilia Moreno Chá, Ob. cit. pág. 76.

1.3.D. RESUMEN ACERCA DEL ENTORNO Y LOS PROTAGONISTAS REALES DEL TANGO (1900 – 1940)

- A raíz de la búsqueda de respuestas a la interrogante planteada con respecto a la indumentaria de la bailarina de tango en sus orígenes, sumadas a la investigación acerca del perfil del bailarín de esa misma época, llegamos a las siguientes certezas:

- El tango tiene un origen marginal que comprende tanto a personas de mal vivir como a honradas.

- Luego del furor causado en París como producto exótico durante la década de 1910 comienza a ganar protagonismo entre los miembros de la alta sociedad rioplatense.²⁴

- Además de la figura típica del “bailarín compadrito” de funyi y golilla, asiduo a “peringundines”(e), existían al menos dos personajes más, el “Shusheta”, que concurría a sofisticados salones de baile luciendo sus mejores galas y el trabajador humilde, tanguero de barrio y de bailes callejeros entre vecinos.

- Gradualmente, el tango fue socialmente aceptado por la clase media como un baile más dentro de sus celebraciones en casas de familia y clubes.²⁵

- La vestimenta arquetípica de la bailarina de arrabal como hoy la conocemos, no tiene un fundamento real en la historia del tango. “milonguitas”, “muñecas bravas”, trabajadoras fabriles, jovencitas y señoras de buena familia, todas ellas aficionadas a la práctica del tango, de acuerdo a la información extraída de películas, fotografías, letras de tangos, etc. creados durante el período de gestación y desarrollo de este género, vestían faldas y vestidos que sobrepasaban la rodilla.

27

Aclaración: (En la década de 1920, dada la influencia de Estados Unidos con respecto a la moda, existiría probablemente quienes adoptasen los vestidos estilo *flapper*, de forma tubular y con flecos que ilusoriamente extendían el largo de la falda hasta la altura de la rodilla, pero aún así, nada tiene que ver este tipo de diseño con la minifalda negra con un tajo al costado. Incluso en el tango “Zapatitos de raso” escrito en 1956, cuando se describe la falda utilizada como una “pollerita cortona”, creemos que probablemente tampoco se refiere a una minifalda de aproximadamente 30 o 40 centímetros como hoy se la caricaturiza, dado que no fue hasta 1964 cuando esta prenda comienza a difundirse masivamente por la diseñadora inglesa anteriormente reseñada, Mary Quant, sino que se trataría de una falda que audazmente, apenas permitía exhibir las rodillas de la bailarina).

²⁴ Romano, Eduardo. “Origen de las letras del tango y sistema sociocultural”, del compilado: “Tango tuyo, mío y nuestro.” de Ercilia Moreno Chá. Ob.cit. pág 94.

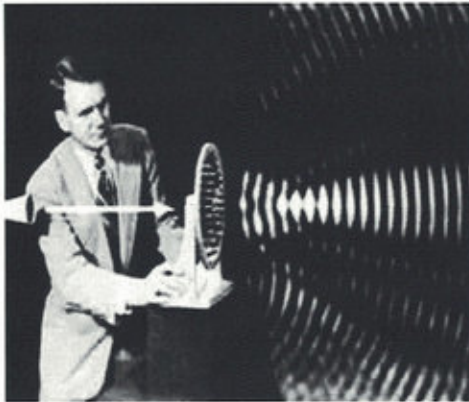
²⁵ Gobello, José. “Tango y transformación social”, del compilado: “Tango tuyo, mío y nuestro.” de Ercilia Moreno Chá. Ob.cit. pág 125-128.

1.4. MÚSICA ELECTRÓNICA

Se denomina música electrónica a aquella música interpretada por medio de aparatos electrónicos. Este concepto incluye la música creada con cintas magnetofónicas; la música electrónica en vivo (creada en tiempo real con sintetizadores y otros equipos electrónicos); la música concreta (creada a partir de sonidos grabados y luego modificados) y la música que combina las anteriores. Si bien estos tipos de música se refieren en principio a la naturaleza de la tecnología y las técnicas empleadas, estas divisiones son cada día menos claras debido a la naturaleza altamente experimental de éste género.

1.4.A. HISTORIA DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA

Puede decirse que toda música interpretada a través de equipos electrónicos forma parte del amplio espectro de la música electrónica. Hoy en día, así como lo sugiere su nombre, es aquella música interpretada por medio de componentes electrónicos como lo son, sintetizadores, samplers, computadoras, pedaleras, etc.



Tiempo atrás, cercano al 1897, surgieron las primeras experimentaciones en lo que respecta a este género. Sin embargo, se considera que la composición electrónica moderna comenzó propiamente conjunta a la aparición de los grabadores de cintas, los cuales evolucionaron rápidamente en sintetizadores análogos, antecesores de los sintetizadores digitales utilizados hoy en día. En su primera etapa, la función de la música electrónica se limitaba generalmente a composiciones de estilo clásico, pero esto pronto cambió. A medida que la tecnología fue evolucionando en torno a los años sesenta y setenta, los sintetizadores se volvieron más pequeños y accesibles en precio, por lo que varias bandas y solistas de Rock y Pop comenzaron a hacer sus propias experimentaciones en el género. En el ámbito del Jazz se popularizó también la utilización de dispositivos electrónicos a la hora de generar nuevas propuestas. A su vez, en la escena del cine, se comienza a hacer uso de este estilo musical para las bandas sonoras de películas y documentales.

26

28

²⁶ Representación gráfica de ondas de sonido, 1962. www.weatherpattern.com/category/repecon

A fines de los años setenta y principios de los ochenta, hubo una gran evolución en los instrumentos musicales electrónicos. Es aquí cuando aparecen los primeros sintetizadores digitales y samplers. A través de la posibilidad que brindan estas máquinas de reproducir sonidos innaturales e inarmónicos se dio paso al surgimiento de un nuevo estilo dentro del género, la música Industrial.

Con el surgimiento del estilo *Techno* en *Detroit* y del *House* en *Chicago* en los años ochenta y posteriormente a principios de los noventa, el *Acid House* en Reino Unido, todo conlleva a la masificación y aceptación de éste género alrededor del mundo. Ésta última corriente estaba influenciada por el *Pop* lo que generó nuevas ramas dentro de la música electrónica, como el *Trance* y el *Euro Dance*. La música *Dance* a veces presenta sonidos de instrumentos electrónicamente por lo que se hace más fácil de asimilar y llegar al público más masivamente. Es aquí cuando el estilo *Dance* se introduce en la escena nocturna con la aparición de las Discotecas de música electrónica.

Con la revolución informática de los años 90 se populariza un nuevo elemento, las tarjetas de sonido, las cuales instaladas en la computadora permiten la manipulación digital del sonido a bajo coste. Durante ésta década, la música electrónica se propagó prácticamente por todo el mundo. Continuaron incorporándose nuevos estilos, por ejemplo, el *Jungle* inglés, el cual se basa en ritmos derivados de la música caribeña, o el *Nortec* derivado de la música tradicional mexicana. A fines de los años noventa, fueron surgiendo nuevos géneros como el *Tribal* derivado de la música y percusiones tribales. También se popularizaron más géneros como el *Progressive* y el *Deep House*.

La Música Electrónica es un género en constante renovación, continúa su desarrollo día a día al igual que su principal fuente de recursos, la tecnología. Si bien se vale en ocasiones del lenguaje, el idioma no es una barrera cultural como sucede con otros géneros. Actualmente, ésta se propaga y es comprendida y reconocida en casi cualquier parte del mundo.

1.4.B. EL FENÓMENO DE LA RAVE

El concepto actual de las Raves no es del todo nuevo. Es tan viejo como el mismo tiempo. Tomando su base, los raves son comparables a las ceremonias religiosas de los indios americanos, y también a los conceptos de Shamanismo en las sociedades Exímales y Siberianas e Hindúes, donde prenden fuego, bailan y cantan alrededor de él hasta experimentar determinadas sensaciones y visiones.

Las primeras raves datan de finales de los 80, cuando en Gran Bretaña, expulsados del circuito céntrico por la policía de Margaret Thatcher, un grupo de jóvenes adeptos al acid-house y la música techno decide hacer frente a la censura organizando fiestas secretas pero muy convocantes. Los escenarios de aquellos festines bailables, serán grandes y viejos galpones y espacios abiertos. Allí, el baile extático es acompañado por drogas más extáticas aún. Una música reiterativa y de fuerte regularidad rítmica invita a una traducción corporal inmediata: los sonidos se transmiten al cuerpo y éste, dibuja libre e inconscientemente una forma irregular sobre un espacio sin puntos de referencia, sin fronteras, porque en la rave no hay centro de pista. Pronto el fenómeno se expande, en París y Berlín los ravers locales lanzan sus propias e imparables convocatorias.



En Alemania, con la caída del muro y la apertura de la puerta de Brandeburgo, se le pone fin a la Guerra Fría y un "Love Parade" inaugura la fiesta tecno más ambiciosa del mundo. Diez años después la misma fiesta ya ubicada en el calendario festivo alemán, convoca a un millón de personas. Lo que se busca en una Rave, es que el Dj logre conectar a todos los asistentes en una sola frecuencia para que logren experimentar sensaciones similares.

En una rave se pretende que durante el transcurso de la fiesta todos se olviden por un momento de sus preocupaciones, la sociedad e incluso, por qué no, de sí mismos para lograr formar parte de una masa de energía y "buena vibra". En una rave el Dj es el canalizador de ésta energía; ellos controlan los viajes psíquicos de los ravers por medio de la difícil tarea de seleccionar la música mostrando sus habilidades en manipularla, a veces trabajando con un set de beats y samples, dentro de un malabar de música que

penetra las mentes.

27

30

²⁷ Dj en Fiesta Rave www.urabaenlinea.com/grupos-urbanos-104/11771-informacion-acerca-de*los-ravers.html

Las fiestas "rave" conservan la esencia de clandestinidad. Aunque no son "secretas", por lo regular sólo se entera un selecto grupo. En este tipo de fiestas, todo empieza a través de invitaciones mediante volantes, así como información en páginas Web (como www.psyproductions.com, www.trancelucid.org y www.massivetrance.com.mx), pero la más importante de todas las publicidades es la que se hace de boca en boca.



Las raves pueden ser en lugares abiertos o cerrados, preferentemente abiertos al aire libre para que los asistentes convivan con la naturaleza. Lo mejor es que se realicen en bellos parajes para que los asistentes disfruten al máximo la experiencia o también en bodegas o galpones que hay dentro de la ciudad donde la experiencia de aparente "clandestinidad" se hace más patente a modo de recordar los inicios de éste fenómeno cultural. El baile en la rave implica una idea de desmesura, de rebasamiento físico dado por el propio baile y psíquico por el consumo de drogas de sensaciones fuertes. Estas fiestas permiten partir, abandonarse, aguardar un estado extraño en el dominio de lo cotidiano.

28

La rave, entonces, inaugura un nuevo tiempo. Muy alejada de los bailes de salón pero también de los bailes en las disco, la fiesta electrónica remite a ciertas danzas de la antigüedad, cuando el baile aún no era ni colectivo ni dual, sino individual, en un marco tribal. En ese sentido, el espectáculo de la rave está poblado de imágenes reminiscentes. La imagen del derviche que gira y gira; la del brujo de la tribu poseído por algún espíritu; la de los bailarines enloquecidos del medioevo, entre posesión y enfermedad. En nuestra región, las fiestas electrónicas empiezan como curiosidad y pronto ascienden a la categoría de moda. Para expertos y protagonistas, el estallido de la música dance tiene una onda expansiva amplia, pero la falta de información sería sobre el fenómeno atenta contra la duración.

31

²⁸ 56: Inusual fiesta Chamamé-Rave, "21 Fiesta Nacional del Chamamé". Anfiteatro Cocomarola, Corrientes-Argentina. Enero 2011. <http://chamame.tv/prensa/chamame-rave>

1.4.C CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA

1.4.C.1. HOUSE

Surge en los clubes de Chicago a principio de los años ochenta. Podría decirse que este es el género con más presencia humana. Es a su vez el más simple, antiguo y cálido de todos lo cual también lo posiciona dentro de los más populares. Éste está fuertemente influenciado por la música *Disco*.

El *House* toma elementos del *Disco*, tales como los bajos marcando el compás, creando un nuevo estilo al mezclarlo con sonidos electrónicos creados con sintetizadores, samples y voces reverberantes. Existen varios subgéneros del *House*:

- Acid House
- Chicago House
- Circuit House
- Deep House
- Diva House
- Dream House
- Electro House
- Euro-House
- Fidget House
- French House
- Freestyle House

- Garage House
- Ghetto House
- UK Hard house
- Hard NRG
- Hip House
- Italo House
- Kwaito
- Latin House
- Merenhouse
- Minimal House
- Progressive House
- Scouse House
- Tribal House
- Tech House
- US Garage

1.4.C.2. TECHNO

Junto con el *House*, el *Techno* es uno de los estilos de música electrónica más populares. Es la personificación musical de la recesión industrial sufrida en Detroit en los años ochenta. Se caracteriza por el compás de 4/4, cuyos tiempos son marcados por un bombo y la utilización de instrumentos electrónicos, como sintetizadores y samplers. El *Techno* no utiliza la estructura de una canción, sino que es estructurado de manera repetitiva, para maximizar el efecto bailable de la música.

El término *Techno* fue tomado del libro de Alvin Toffler "*The Third Wave*". A principios de los noventa, ésta denominación se convirtió en el nuevo termino en boga para referirse a cualquier elemento electrónico o tecnológico. Los diferentes sub géneros devenidos del *Techno* son:

- Acid Techno
- Bleep and Bass
- Detroit Techno
- Free Tekno
- Ghattotech
- Innovesive
- Intelligent Techno
- Jtek
- Minimal Techno
- New beat
- Nortec
- Schranz

- Tech House
- Tech Trance
- Techno-DNB
- Thechstep
- Wonky Techno

1.4.C.3. TRANCE

Surge en Alemania como resultado de la combinación del *House*, el *techno* y la *Música Industrial* a principios de los noventa. El *Trance* es un género compuesto por sonidos sintéticos, acordes largos con progresión larga y melodías muy elaboradas creando atmósferas místicas y envolventes. Es dentro de la electrónica el estilo más emocional. Puede llevar a alguien de la tristeza a la alegría o de la euforia a la calma.

A través de su efecto casi hipnótico, es fácil encontrarse inmerso en un estado de absoluta concentración inducida por dicha música, posiblemente de ahí deviene su nombre "*Trance*", aunque también se ha sugerido que puede derivar del álbum "*Trancefer*", publicado en 1981 de Klaus Schulze, compositor e intérprete alemán de música electrónica. Existen varios sub géneros del *Trance* tales como:

- Acid Trance
- Ambient Trance
- Classic Trance
- Deep Trance
- Dream Trance
- Euro trance
- Hands Up!
- Hard Trance
- Hardstyle
- Nu-NRG
- Progressive Trance

- Progressive Lifting
- Psychedelic Trance
- Tech Trance
- Uplifting Trance
- Vocal Trance

1.4.C.4. BREAKBEAT

El *Breakbeat* es el género con más historia y polémicamente el más exitoso, lo cual se explica hoy en día, por el hecho de que aún suena en sus diferentes variantes, conservando casi las mismas características desde su aparición. Dio vida a hits como "*Funky Drummer*" de James Brown.

Es el ritmo que dio base al Hip-hop gracias al sampleado de fragmentos del *Funk* de los setenta y a su vez dio origen al Drum and Bass a través de la aceleración del mismo *Breakbeat*. Sub generos del *Breakbeat*:

- Baltimore Club
- Big beat
- Breakbeat Hardcore
- Baltimore Breaks
- Broken beat
- Florida Breaks
- Nu skool Breaks
- Progressive Breaks
- R&B contemporáneo

1.4.C.5. DRUM AND BASS (JUNGLE)

Es uno de los estilos que se perciben como más crudos y agresivos en contraposición con ramas más etéreas como el *Ambient* o más despreocupadas y festivas como el *Dance*. El término *Jungle* en un primer momento se utilizaba de forma despectiva hacia la música negra de gran contenido rítmico.

Surge en los noventa en *Harlem*, caracterizado por sus sonidos africanos y sus exóticos efectos de percusión. Musicalmente el *Drum and Bass* se caracteriza por contener un conjunto de acelerados ritmos negros, extraídos del *Funk* y distintos sonidos realizados con diferentes instrumentos electrónicos. Su ritmo es de *Hip-Hop* pero el doble de intenso y acelerado.

El nombre "drum and bass" (traducido literalmente como "batería y bajo") no debe llevar a error y hacer pensar que esta música se construye exclusivamente con estos elementos. Sin embargo, es cierto que ambos son cruciales en las composiciones del género. Sub géneros que devienen del *Drum and Bass*:

- Clownstep
- Darkcore
- Darkstep
- Hardstep
- Intelligent Drum and Bass
- Jump-Up
- Liquid Funk
- Neurofunk
- Darkside Jungle
- Ragga Jungle

- Raggacore
- Sambass
- Skullstep
- Techstep
- Ghattotech
- Miami bass
- Techno Bass

1.4.C.6. HARDCORE

El Hardcore Techno o simplemente Hardcore, es un estilo de música electrónica que se originó en Alemania a finales de los años 1980, siendo los Países Bajos donde ha gozado de una mayor repercusión cultural y social. Se caracteriza por un tiempo rápido, distorsión de ritmos y samples, todos ellos de corte industrial, y melodías disonantes. Las voces, de existir, siempre son agresivas, blasfemias o palabras malsonantes. Las voces son modificadas y repetidas una y otra vez para dotar a la composición de un efecto de confusión.

En la composición melódica destaca la polifonía, los trinos y la disonancia, no obstante se trata de melodías simples, en la mayoría de los casos. Sub géneros que devienen del *Hardcore*:

- Bakalao
- Bouncy Techno
- Breakbeat Hardcore
- Breakcore
- Bumping
- Darkcore
- Digital Hardcore
- Doomcore
- Freeform
- Gabber
- Gabber House

- Happy Hardcore
- Hardstyle
- J-Core
- Jumpstyle
- Makina
- Noisecore
- Speedcore
- Terrorcore
- Trancecore
- UK Hardcore

1.4.C.7. DOWNTEMPO

El Downtempo surge a mediados de los noventa en lugares como Bristol e Ibiza. Si bien es en ocasiones bailable, se lo considera también un estilo de electrónica para escuchar o simplemente para recrear atmósferas de animada distensión. Su percepción es melódica y armónica, generalmente se lo asocia el estilo Atmosphere y su sub género el Chill Out, ramas que persiguen similares propósitos.

Se avoca a la exploración de diferentes texturas en los sonidos para que quien lo escuche logre transportarse a agradables paisajes mentales. Generalmente combina bases electrónicas de tempo lento con sonidos sacados de contexto, frases, diferentes melodías, piezas acústicas, etc. Sub géneros del *Downtempo*:

- Acid jazz
- Balearic Beat
- Chill Out
- Dub
- Etno Electrónica
- IDM
- Illbient
- New Age
- Nu jazz
- Trip Hop

1.4.C.8. ATMOSPHERE

El término *Atmosphere* es sin dudas una de las denominaciones más recientes que surge a modo de rotulador para englobar una serie de estilos similares. Música climática, relajada, consistente y evocadora que incide en la profundidad de la psiquis y los espacios.

Atmosphere 69, es un exitoso programa de radio que surge en el 2002 en Canadá, el cual dio nombre a éste estilo, producido por la *D'jette Agent 69*. El programa está dirigido a aquellos que aprecian la música electrónica en sus tendencias más suaves y sofisticadas, por lo que el *Athmosphere* no es un género en si mismo sino una manera de referirse a los siguientes géneros y sub géneros:

- Ambient
- Chillout
- Dark Ambient
- Dronology
- Illbient
- Lowercase
- Drum n' Bass
- Trip-Hop
- Cloudstate
- Lounge
- Goovera

2. ENTORNO Y PERSONALIDADES DEL TANGO, TANGO ELECTRÓNICO Y MÚSICA ELECTRÓNICA.

2.1. MILONGAS EN MONTEVIDEO

2.1.A. RECABMIENTO DE DATOS

"LO DE MARGOT"



Constituyente 1812 / Martes 11pm a 3am / Viernes 11pm a 5am / Ticket: \$U 70.

"JOVEN TANGO"

Yaguaron 1290 / Domingos 8pm a 11pm (Milonga) / Sábados 10pm a 1am (Show en vivo). Ticket: \$U 50.



LA PEREZ"

Pérez Castellano 1381 / Viernes 10pm a 04:00 hs / Ticket: Entrada libre.



"LA ORIENTAL"

Soriano 770 / Domingos 10.30pm a 3am / Ticket: \$U 80.



"ENSUEÑOS"

Paysandú 1639 / Miércoles 8pm a 11.30pm / Sábados 11pm a 03am / Ticket: \$U 60.



2.1.B. ENTREVISTA CON MARGOT

"Lo de Margot" es una autentica tanguería montevideana, escondida y a media luz, en el primer piso de una casa de altos en el barrio cordón. Este pequeño trozo de un nuevo ayer es atendido por su propia dueña, 'Margot', un personaje tan pintoresco como querido en el floreciente entorno milonguero.



29



30



31

48

- ¿CÓMO SURTIÓ LA IDEA DE TENER UNA TANGUERÍA SU PROPIA CASA?

- "De la nada. Comenzó hace 16 años siendo una academia de tango y a través de la academia, los mismos alumnos reclamaban el pub, un lugar de encuentro donde se sentían cómodos. Les gustaba la atención, se sentían en familia. Mi contestación fue un no rotundo (risas). Pero ellos se quedaban a practicar, se compraban refrescos, alguna cervecita, picadas y se iba estirando hasta la noche. Armábamos juegos de cartas, y se quedaban como a hasta las 3 de la mañana hasta que en determinado momento se dio solo.

²⁹ Entrada a "Lo de Margot".

³⁰ Margot detras de la barra.

³¹ Mesas, piano y pista de baile.

Yo era funcionaria de Antel y ofrecían el incentivo para retirarte antes de tener la edad para jubilarse, entonces a ahí me cayó la ficha. Faltando 3 años para jubilarme y no perdiendo los años de trabajo como empleada pública me di cuenta que era el momento de hacerles caso a los alumnos.

Entonces, sin decir nada para lo crear falsa expectativas, un día empecé a tirar paredes de mi casa. Cuando vinieron a la clase no lo podían creer. Entonces me empecé a sonreír y les dije 'hay sorpresa' y de ahí en más todos los alumnos empezaron a colaborar con la compra de todo lo que hacía falta, vasos, copas, jarras, bebidas de todo tipo y allí surge Lo de Margot".

- ¿DESDE CUÁNDO FUNCIONA COMO MILONGA?

- "Con la ayuda y colaboración de todo el equipo, comenzó en el año 2000 y seguimos de pie como el árbol".

- ¿CUANTOS DÍAS A LA SEMANA ABRE?

- "Los martes a partir de las 22:30 con la musicalización de Gerardo Astesiano. Los jueves 22:30 con el pianista Diego D'Angelo, es una propuesta interactiva en el cual toda aquella persona que quiera cantar, recitar, traer algún instrumento musical o simplemente acercase bienvenido sea. Y como siempre hay tango y pista para bailar. También abrimos los sábados a partir de las 21:00 horas.

49

- ¿CUÁL ES EL MÁS CONCURRIDO?

- "Los martes y los jueves fueron y son, sin duda alguna, los días más concurridos. El martes es de los milongueros bailarines, sobre todo los más jóvenes, los del tango clásico y el electrónico, en general termina tardísimo. El jueves es más íntimo, pongo velas, se acerca también la gente que no baila, se forma un clima interesante entre curiosos, jóvenes y adultos y sigue hasta que ardan las velas (risas)".

- ¿VIENEN EXTRANJEROS A MENUDO?

- "Muchísimos, permanentemente, de todas partes del mundo. Se enteran por internet, del boca en boca por mi trayectoria, todos lo que me conocen cuando están con un turista los mandan para acá. Piden reservas cuando son grupos grandes. El jueves pasado llegó un grupo como de 11 personas que vinieron a Montevideo para tocar en una sinfónica en el Teatro Solís, era una orquesta de Inglaterra pero había músicos de Inglaterra, Alemania, Francia y un chico de Massachusetts que tocaba el piano y cantaba tangos como podía, (risas). Era adorable. Tocó con nuestro pianista, cantó a voz en cuello con ese acentito entreverado, fue un show precioso".

- ¿A QUE SE DEDICABA ANTES DE TENER SU TANGUERÍA?

- "Era, como te dije, empleada pública de Antel. Reviví y sigo reviviendo todos los días desde que abrí Lo de Margot, pasé de un día a día chato y monótono a tener una anécdota nueva cada minuto que pasa, voy a escribir un libro. Yo agradezco a dios y le pido que nunca me quite mi lugar ni mi mentalidad. Fue como irme de éste mundo y volver con más energía que cuando tenía 20 años".

- ¿USTED BAILA TANGO? ¿CANTA?

- "Bailo pero no canto. Nunca me viste porque estoy siempre a mil atendiendo a todos los clientes, pero me bailo todo (risas), Tango, Milonga, Vals, Salsa, Candombe. Por parte de la familia de mi padre son todos bailarines, de organizar fiestas grandes, yo me crié de chiquita en ese ambiente, por eso me gusta tener éste lugar y atenderlo yo misma".

50

- ¿CÓMO SE RELACIONA CON SU CLIENTELA?

- "Me relaciono muy bien porque además soy amiga. Yo eduqué a mi clientela así, todos llegan y me saludan con un beso, me presentan a sus amigos y así se crea un vínculo familiar. A parte yo sé que me quieren y me respetan mucho, y el hecho de que ésta sea mi propia casa, mis sillones sean sus sillones y mi baño sea su baño influye muchísimo. El martes pasado un chico que viene no hace mucho, encontró 200 pesos doblados como un cuadradito en el baño y me los trajo. Yo los guardé así como me los dio y al rato una señora cuando me iba a pagar me dice: -Margot, me pasó una desgracia! Tenía 200 pesos dobladitos guardados en la pretina del pantalón y se ve que los perdí.- cuando le conté que ese chico los encontró y me los trajo no lo podía creer. Eso solo pasa acá, en un bar cualquiera no creo".

- ¿MARGOT, ES SU NOMBRE ARTÍSTICO O CASUALMENTE SUS PADRES LE PUSIERON UN NOMBRE DE CONNOTACIONES TAN MILONGUERAS?
- "Me llamo Ema Margot Mateauda, es vasco-francés". Más auténtico imposible (risas).

2.2. CUESTIONARIO VÍA E-MAIL

Se envió un cuestionario a quince personas iniciales, elegidas por estar vinculadas al entorno del tango electrónico y sus dos géneros progenitores. El e-mail fue reenviado por las quince personas iniciales, lográndose recabar respuestas de 34 personas de distintas edades e intereses. De esta manera se logró que la muestra fuera homogénea y representativa. Entre los cuestionados encontramos a personalidades del ambiente de la danza y la música electrónica, como "Margot"; el vestuarista Cesar García y la D-Jette de música electrónica Sofía Casanova.

A partir de las respuestas obtenidas se logró extraer datos acerca del grado de interés, información y afición de cada persona respecto de los tres géneros. También se incluyó algunas preguntas de libre asociación vinculadas a sonidos, formas, colores y emociones acerca de los géneros a estudiar.

2.2.A. CUESTIONARIO (MARGOT; CESAR GARCÍA, DJ CASANOVA):

Nombre:

- Margot Mateauda.
- César García.
- Sofía Casanova.

Edad:

- (...)
- (...)
- 29.

Ocupación:

- Dueña de tanguería "Lo de Margot".
- Coreógrafo.
- DJ.

Vinculación con El Tango:

- toda.
- Si.
- Poca.

Vinculación con la música electrónica:

- Poca.
- Si.
- Trabajo y ocio.

Vinculación con el tango electrónico:

- Si.

- Si.
- Me gusta.

¿Le parece importante saber bailar?

- Si.
- Si, como medio de expresión.
- Si, sin duda es muy importante. Más que saber, querer bailar y hacerlo.

¿Cree que el baile ha recobrado importancia en los últimos tiempos?

- Si.
- Si, muchísima. La gente se ha desinhibido, le tiene menos miedo al ridículo. El video clip revolucionó la historia, se perdió el pánico al baile y se hizo más natural y familiar. Hoy está al alcance de todos, hay menos tabúes para con las mujeres, se libera el cuerpo y se descubre. Se aprende a disfrutar y controlar el cuerpo.
- Si, cada vez es mas común la instancia de baile...electrónica, tango, pero baile al fin. Salir con amigos a bailar.

Dónde cree que esto se refleja?

- En lo social, lo cultural y lo psicológico.
- En que los hombres también se animan a bailar.

- Muchos eventos, fiestas, boliches, bares, cumpleaños.

¿Toma clases de baile? ¿Cuál? ¿Dónde?

- No.

- Doy clases de Jazz y danza moderna con base clásica en academias.

- No.

¿Cree que tomar clases de baile fomenta el surgimiento de nuevos grupos sociales?

- Sin duda alguna, porque integra a la gente.

- Si, indiscutiblemente. Se forman grupos y encuentran una nueva manera de comunicarse. Se forman tribus urbanas con un fin en común.

- Si.

¿Cuáles ritmos le parece que actualmente han cobrado popularidad entre los que se enseñan en academias?

-Tango, Salsa y también está a popularizar de nuevo el Rock and roll como de los 50's.

- Tango, Salsa y Flamenco.

- Ritmos, como el tango que siempre se mantuvo despacio y con fuerza y últimamente también ritmos tropicales, escuelas de salsa, etc.

Mencione tres palabras que le sugieran tango

- Sentimiento, Movimiento y expresión corporal. Pero para todo eso primero hay que sentirlo.
- Sensualidad, romance, rojo y negro.
- Bandoneón, negro, misterioso.

¿Qué sentimiento le provoca el sonido del bandoneón? ¿A qué color lo asocia? ¿Qué forma tiene ese sonido?

- Muy profundo, muy nuestro. A colores oscuros. A formas concéntricas.
- Un lamento oscuro con forma de mujer.
- Sería una paleta oscura, de marrón, gris, rojo y negro, que oscilan en degrade. Tal vez verde también.

Mencione tres palabras del lunfardo. ¿Conoce su significado?

- Malevo: malandrín, pendenciero, guapo. / Taita: Buen mozo, ganador y respetado entre los hombres. / Percanta: Mujer.
- Gurí: niño; Pichincha: chirolas, baratija; Taita: hombre malevo.
- Arrabalero, Piantarse, ...

¿Qué le sugiere el término arrabal?

- Del Bajo, donde comenzó el tango.
- Baile.
- De barrio bajo.

¿Cómo percibe el tango rioplatense?

- Como algo increíble, auténtico y muy querido.
- Como una danza fantástica, puede ser un cortejo, un reto a duelo, una catarsis, de hombre con mujer, de hombre con hombre.
- Algo propio que debe crecer y renovarse.

Y el interpretado a nivel internacional?

- El Tango es Tango en cualquier lado. Está bien que las naciones intercambien su cultura sin necesidad de que nadie se ponga celoso. Así como aquí también se baila Salsa y nadie le llama "Salsa Uruguaya".
- Un estereotipo, una rareza importada.
- ni idea.

¿Qué es la música electrónica? Defínala con una frase o con palabras sueltas

- Música moderna, hecha por nuevos aparatos en lugar de instrumentos musicales clásicos.
- Es como la libertad de la música.
- Música "nueva", igual y diferente para bailar y escuchar, muy variable y generadora de ambientes.

¿Cómo describe al público de dicho estilo musical?

- Joven, ruidoso, inquieto.
- Con ganas de romper esquemas.
- Variado, estético, nocturno.

¿Qué colores le evoca este ambiente? ¿Qué texturas? ¿Qué formas?

- Metal.
- Muchos colores luminosos. Texturas metálicas. Formas circulares.
- Fluo, negro.

¿Cómo percibe la manera de bailar la música electrónica?

- Con libertad.
- Como algo que sale de adentro hacia afuera y no tiene que cumplir con ningún canon establecido. Se trata de jugar con el espacio sin necesidad de seguir ningún paso.
- Libre, saltos, sensual.

¿Conoce algún intérprete de tango electrónico?

- Bajofondo.
- Bajofondo.
- Luciano Supervielle.

¿Qué opinión le merece este estilo?

- Es una fusión del ayer con el hoy del Tango. Incorpora al tango como sentimiento y a su vez a la parte electrónica como lo nuevo.
- Excelente.
- Linda Fusion.

¿Sabe que existe una manera de bailarlo? ¿qué le parece? En caso de que no, ¿cómo se lo imagina?

- Si. Joven, fresco. Abierto a lo nuevo, como que sale sólo. Está bueno, siempre lo acepté.
- Si, me encanta.
- Mmm...no, sería interesante saberlo.

¿Cómo visualiza la estampa de este nuevo tanguero y/o tanguera?

- Natural, cómodo en su propia piel.
- Más parecido a lo electrónico.

- Elegante y cómodo.

¿Le sugiere algún vestuario en particular?

- No los encasillo con nada.

- Mezcla de texturas, nada rígido. Algo desestructurado donde se libera el arco del pie, se desplaza el tacón por las zapatillas con suelas como las de ballet.

- Idem a la pregunta anterior. Salú!

2.2. B RESULTADOS

2.2.B.1. DATOS CUANTITATIVOS

- 22 personas vinculados al tango clásico.
- 12 personas vinculadas a la música electrónica.
- 21 personas vinculadas al tango electrónico.
- 16 personas bailan tango clásico
- 9 personas bailan tango electrónico

2.2.B.2. DATOS CUALITATIVOS

De acuerdo a la información recabada por el cuestionario, las asociaciones predominantes con respecto al tango fueron las siguientes:

- Bandoneón
- Colores oscuros.
- Pasión
- Sensualidad
- Elegancia
- Vida nocturna, arrabal, noche, humo, penumbra.

- Urbano.
- Sentimientos profundos.

Las asociaciones relevantes obtenidas con respecto a la música electrónica fueron las siguientes:

- Repetición, ritmo, pulso, palpar.
- Luces, flash, brillo.
- Dinámico, movimiento, energía, velocidad, locura, euforia, libertad.
- Tecnología, digital, moderno, futurista.
- Diversidad, variable, diferente.
- Colores: negro, blanco, gris, plateado, azul eléctrico, violeta, fluorescentes.
- Texturas metálicas.
- Formas: circular, oblongo, ortogonal, deforme.

2.2.B.3. CONCLUSIONES

De acuerdo a los datos revelados por la muestra tomada, se extraen las siguientes conclusiones:

- Las personas más receptivas a la propuesta fueron aquellas vinculadas a la música electrónica. Éstas se mostraron más tolerantes con respecto a los dos estilos musicales restantes y a su vez demostraron mejor predisposición para contestar el cuestionario.
- Las personas vinculadas únicamente al tango, se mostraron, en ocasiones, reacias a los demás estilos y contestaron todas las preguntas en forma de comparación con el tango.
- Los bailarines de tango electrónico, en su totalidad, tienen aprecio por el tango clásico y generalmente demuestran algún interés por la música electrónica. En cambio, los únicamente escuchas de tango electrónico, si bien respetan al tango clásico, consideran al tango electrónico como una rama más de la propia electrónica.

3. TÉCNICAS DE INTERVENCIÓN Y FIBRAS TEXTILES

3.1. ESTAMPADO (MATERIALES Y TÉCNICAS)

3.1.A TINTA SERIGRÁFICA TEXTIL AL AGUA



32

Proveedor recomendado: Advance. Dirección: República 1857/601. Tel: 2 924 55 33 – 2 924 51 00. Montevideo, Uruguay.

Información proporcionada por el fabricante:³³

Tipo de tinta: Tinta soluble en agua con resinas autoreticulantes, con colores listos para su aplicación.

Aplicación: Para aplicación directa sobre tejidos de 100 % algodón. Para tejidos con mezcla de fibras es necesario la aplicación de calor (Aproximadamente 1 minuto a 120 grados centígrados). En caso de duda siempre aplique calor.

Solvente: Agua.

Retardador: Retardador textil 150.

³² Pintura textil para serigrafía Advance. Presentación 1.0kg.

³³ <http://www.tintasadvance.com.uy/>

Secado al tacto: Aproximadamente 15 a 20 minutos, dependiendo de la temperatura y humedad ambiente, cantidad de solvente o retardador utilizado y abertura de la malla.

Cura total: Para realizar pruebas de lavado es necesario esperar 72 horas luego de impreso.

Variedad de colores: Amplia gama de colores (inclusive fluorescentes).

Barniz reductor: Pasta madre transparente.

3.1. A. TINTA PARA SUBLIMACIÓN (ESTAMPADO POR SERIGRAFÍA)



34

Proveedor recomendado: Advance. Dirección: República 1857/601. Tel: 2 924 55 33 – 2 924 51 00. Montevideo, Uruguay.

Información proporcionada por el fabricante:³⁵

Tipo de tinta: Tinta base agua, especialmente formulada para impresión por transferencia por calor a través de papel.

66

No es posible imprimir sobre la tela directamente, ya que no contiene fijadores. Muy buen rendimiento debido a su alto contenido de sólidos.

Aplicación: Para impresión de tejidos sintéticos de poliéster, poliamida, lycra, acetato acrílico, mezclas de Poliéster/Algodón (con un mínimo de 65 % de poliéster). Sobre otros tejidos con estas características es necesario realizar ensayos.

Secado: Por evaporación, aproximadamente 15 mints, dependiendo de la temperatura ambiente y humedad, cantidad de solvente o retardador utilizado y la abertura de la malla.

Adherencia: Excelente, este tipo de tinta ofrece una gran resistencia al lavado.

³⁴ Pintura para sublimación Advance. Presentación 1.0kg.

³⁵ <http://www.tintasadvance.com.uy/>

Elasticidad: Excelente, generalmente superior sobre el material fue impreso.

La dilatación o encogimiento es acompañado por la tinta.

Barniz reductor: Barniz sublimación.

Resistencia a la luz: La resistencia a la luz es excelente en los colores puros, si se mezcla con barniz sublimación su resistencia disminuye.

Impresión: Recomendamos la impresión en papel obra de 120 grms, cuanto más gramaje mejor será su registro y manipulación. Recomendamos para este tipo tinta utilizar mallas entre 100 a 120 hilos, siendo la más utilizada la malla 120 H. En general no es preciso agregar retardador para conseguir detalles muy finos, en caso que sea necesario utilizar retardador textil 150, de 5% a 10%.

Transferencia: De 20 a 40 segundos a una temperatura entre 180° a 210° grados Es necesario realizar ensayos para una optima transferencia de acuerdo a la malla utilizada y tipo de tejido a ser transferida la tinta.

Variedad de colores: Básicos (CMYK), todos miscibles para lograr una amplia gama de colores secundarios. En esta tinta no existe color blanco, por lo tanto es siempre necesario trabajar sobre telas blancas o tonos muy claros.

Limpieza de mallas: Agua, en caso de persistir manchas utilizar WIPESCREEN.

3.2. OTROS MÉTODOS DE ESTAMPADO DISPONIBLES EN EL MERCADO

3. 2. A. SUBLIMACIÓN (ESTAMPADO POR PLOTTER)

- Proveedor recomendado: 4 Tintas. San José 954. Teléfono: 2901 56 03.
- Ancho de la plancha de calor: 1.4 mt.
- Apto para telas con alto porcentaje de poliéster.
- Imperceptible al tacto (sin relieve ni aspecto de goma).
- Admite mezclas de color o sobre estampación.
- Ideal para imprimir diseños *full print* o de superficie continua sobre el corte de tela entero (ancho, 1.40). En caso de tratarse de una estampa localizada, puede llevarse únicamente la pieza a estampar tanto como la prenda ya confeccionada.

68

3. 2. B. VINILO DE CORTE

- Proveedor recomendado: 4 Tintas. San José 954. Teléfono: 2901 56 03.
- Apto para telas con alto porcentaje de fibras naturales.
- Ideal para diseños notorios, minimalistas y localizados.
- Adhesivo, notorio al tacto.

3. 2. C. TRANSFER

- Proveedor recomendado: 4 Tintas. San José 954. Teléfono: 2901 56 03.
- Apto para telas con alto porcentaje de fibras naturales.
- Ideal para estampado de imágenes pixelares (fotografías, ilustraciones).
- Levemente notorio al tacto.

3. 3. TEÑIDOS (MATERIALES Y TÉCNICAS)

3. 3. A. DIFERENCIAS ENTRE PIGMENTOS, COLORANTES Y ANILINAS

3. 3. A. 1. PIGMENTOS

Materia colorante sólida que se encuentra en el protoplasma de muchas células animales y vegetales.

3. 3. A. 2. COLORANTES

Son sustancias solubles que pueden teñir las fibras animales y vegetales.

3. 3. A. 3. ANILINAS Y DERIVADOS³⁶

La anilina es la materia prima para la obtención de centenares de productos intermedios empleados en la industria de los colorantes. El primer colorante sintético, la Mauve o Mauveína o Violeta de Perkins, se obtuvo por casualidad en 1856. Bajo la acción del yoduro de metilo la anilina forma la Metil y la Dimetilanilina, productos intermedios importantes en la obtención de colorantes.

Se trata de una amina aromática líquida de p.e. = 184,4°C y cuya fórmula es C₆H₅·NH₂, que es el aminobenceno o la fenilamina. Al principio se obtuvo por destilación del índigo o añil, de cuya palabra castellana (de origen árabe) deriva su nombre: Anilina o Añilina. Se sintetiza por reducción del nitrobenceno en fase de vapor con hidrógeno en presencia de un catalizador de cobre, quitando dos átomos de oxígeno del nitrobenceno para formar anilina y agua; o actualmente, por reacción de cloro-benceno con amoníaco a presión y temperatura elevadas.

ANILINAS NEGRAS

Negro de Anilina (Se disuelve fácilmente en agua). Colorante resultado de la oxidación de diversas moléculas de anilina por medio de dicromato. Su color negro es muy sólido y uno de los colorantes negros más importantes.

³⁶ Revista de la Sociedad Química de México, Volumen 26, 1964.

Negro Humo o tinta China (E-153) (sin la goma arábica como aglutinante) o Nigrosina. Es un sólido negro, inodoro. Solubilidad: 50 gr./litro de agua (a 20°C). Se obtiene al quemar gas natural, trementina, petróleo, alquitrán o aceites grasos en presencia de poco aire, produciéndose mucho humo cuyas partículas de carbón puro u hollín (98,6%) se depositan en las paredes de unas cámaras.

3.3.B ANILINA PARA FIBRAS NATURALES (TEÑIDO EN FRÍO O CALIENTE)



37

Marca recomendada: Anilinas Colibrí. Industria Argentina. (Disponible en farmacias, papelerías y artesanatos de Montevideo).

Información proporcionada por el fabricante:³⁸

Aplicación: Apta para el teñido de fibras naturales: algodón, viscosa, seda natural, lana. Etc. tanto en frío como al calor.

³⁷ Anillinas Colibrí para fibras naturales. Presentaciones 100g. y 20g.

³⁸ <http://www.colibri.com.ar/>

Presentación: Sachet de 100g y 20g.

Variedad de colores: Gama de 32 colores.

Instrucciones de uso: ³⁹

- Verificar el peso del material a teñir (seco). La proporción de anilina es:

Color claro: 8 % del peso de material a teñir.

Color oscuro: 15 / 20 % del peso de material a teñir.

- Previo al teñido, lavar la prenda/tela hasta que desaparezca toda clase de apresto.

- Emplear un recipiente donde el material a teñir quepa cómodamente y quede bien cubierto por el agua.

- Utilizar por cada litro de agua una cucharada sopera de sal (sin yodo).

- Disolver la anilina y la sal en agua caliente necesaria para su disolución. Agregar esta solución (filtrándola a través de un colador de tela) al recipiente que contiene el agua suficiente para cubrir lo que se va a teñir. Mezclar.

- Introducir la prenda, previamente mojada, en forma pareja y mezclar. Remover el material inmerso esporádicamente para obtener un teñido parejo y sin manchas. Tiempo de teñido: 30 a 60 minutos.

- Retirar el material del baño de teñido y enjuagar varias veces hasta que no se desprenda anilina.

- Secar al aire.

72

³⁹ <http://www.colibri.com.ar/>

- Cuando las telas sean mezclas de algodón y poliéster es necesario utilizar dos tipos de anilinas en el mismo teñido (algodón+poliester) y se realiza únicamente al calor.

- 25% mas resistente mojado que seco (resiste bien a los lavados enérgicos y repetidos).
- Buen conductor del calor y elevada absorción de la humedad (fresco y confortable para vestimenta).
- Puede teñirse fácilmente y los colores son sólidos ante la luz solar y los lavados.

3. 4. B. FIBRAS ARTIFICIALES (REGENERADOS QUÍMICOS A PARTIR DE LA CELULOSA)

3. 4. B. 1. PROPIEDADES DE LA VISCOSA (RAYÓN VISCOSA) ⁴²

- fibra producida artificialmente a partir de un regenerado químico de la celulosa (fibra natural de origen vegetal).
- Apariencia similar a la seda (brillo, suavidad y elegancia en la caída).
- Baja tenacidad (delicada).
- Apta para teñido.
- Su capacidad de absorción de la humedad es el doble de la del algodón (fresco) pero demora un poco más en secarse.
- Pierde resistencia en estado húmedo.
- No posee gran elasticidad.
- Tiende a arrugarse, apta para planchado a temperaturas moderadas.

⁴² Billmeyer, Jr., Fred W. Op. cit. pág. 449.

- Tiende a encogerse (lavarlo antes de la confección de prendas).

3. 4. B. 2. PROPIEDADES DEL ACETATO (RAYÓN ACETATO)⁴³

- Triacetato de celulosa: fibra producida artificialmente a partir de un regenerado químico de la celulosa (fibra natural de origen vegetal).
- Apariencia similar a la seda (brillo, suavidad y elegancia en la caída).
- Mediana resistencia a la tracción.
- Mejor absorción de humedad que el algodón (fresco en la piel).
- Tiende a mancharse menos y a lavarse más fácilmente.
- Termoplástico (pliegues y plisados pueden fijarse permanentemente).
- Buena resiliencia (menos susceptible a las arrugas y dobleces en su uso).
- Facilidad de tinte, no destiñe.
- Mayor velocidad de secado (permite la evaporación rápida de la transpiración).

⁴³ Billmeyer, Jr., Fred W. Op. cit. pág. 453.

3. 4. C. FIBRAS SINTÉTICAS ELÁSTICAS

ACLARACIONES ACERCA DE LOS TÉRMINOS: ELASTANO, SPANDEX Y LYCRA®

Se denomina genéricamente "elastano" en Europa, o "spandex" en Estados Unidos, a aquellos filamentos sintéticos elásticos, polímeros de uretano (poliuretano), pertenecientes a la familia de los elastómeros (vulg. gomas). LYCRA® es el nombre comercial otorgado a una fibra de elastómero creada por el químico Joseph Shivers para la empresa DuPont Labs. New York, en 1958, hoy propiedad de INVISTA.

La Lycra no es un tejido sino una de las fibras que componen un tejido. Sus propiedades son de dar elasticidad y mayor calidad que otros elastanos. La fibra Lycra es un tipo de elastano, pero no todos los spandex o elastanos son de marca Lycra.

Tanto la Lycra como el resto de los elastanos, nunca se usan solos, sino en combinación con otras fibras para obtener tejidos elásticos y confortables. Cualquier fibra natural o sintética se puede combinar con el elastano, para transformar el comportamiento de un tejido basta con una cantidad muy pequeña de esta fibra: un 2% puede ser suficiente.⁴⁴

3. 4. C. 1. PROPIEDADES DEL ELASTANO

- Fibra sintética de filamento continuo. Derivado de la petroquímica, composición: polímero de uretano en forma de copolímero: elastómero (goma).
- Alta tenacidad y elasticidad, puede ser estirado hasta un 600% sin que se rompa (seis veces su tamaño en reposo).
- Se puede estirar gran número de veces y este volverá a tomar su forma original.
- Ligero, suave, liso y flexible.
- Resistente al sudor, lociones y detergentes.

⁴⁴ Marsal Amenós, Feliu. "Proyección de Hilos". Primera edición: septiembre de 1997. Edicions UPC, 1997. Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona, España. pág. 82

- No genera estática.
- No absorbe la humedad por sí mismo.⁴⁵

⁴⁵ Billmeyer, Jr., Fred W. Op. cit. pág. 535.

3. 4. C. 2. PROPIEDADES DE LAS MICROFIBRAS

El término "microfibra" es utilizado para aquellas fibras sintéticas, cuyas fibras individuales son ultrafinas. La microfibra tiene cada vez más importancia en la industria textil. Generalmente están compuestas de 80% de poliéster y de 20% de poliamida. Las microfibras tienen el diámetro medio de una fibra de seda, los tejidos de microfibra son extraordinariamente suaves e indeformables, pueden presentarse como telas planas de apariencia y tacto similar a la seda o en tejidos de punto para la producción de prendas exteriores e interiores de gran confort.

- Alta tenacidad (resistentes a la tracción tanto en tejidos planos como de punto).
- Gran elasticidad a nivel de la fibra (a nivel de la tela, dependerá de la estructura del tejido).
- Gran capacidad de absorción de la humedad (aproximadamente el doble que el algodón).
- Hidrófugo: evita la humedad contra el cuerpo, permeable al vapor de agua (el sudor vaporea por los poros de tela).
- Rápidamente secante (apta para su uso en actividades de alto rendimiento físico).
- Se limpia fácilmente, consumen menos agentes limpiadores y poseen una gran resistencia a los lavados frecuentes.
- Pueden lavarse a temperaturas de hasta 95° (según marcas), lo que las hace sumamente higiénicas como prendas interiores.
- Termoplástico (pliegues y plisados pueden fijarse permanentemente cuando se presenta como tela plana similar a la seda).⁴⁶

79

3. 4. C. 3. PROPIEDADES DEL NEOPRENO DE USO TEXTIL:

⁴⁶ Marsal Amenós, Feliu. "Proyección de Hilos". Op. cit. pág. 82.

Neopreno es la marca comercial de DuPont para una familia de cauchos sintéticos basadas en el policloropreno (polímero del cloropreno). Su fórmula química es C_4H_5Cl y posee características tan similares a las del caucho natural, que puede incluso cumplir las mismas funciones.

- No es una fibra textil sino un elastómero en forma de espuma. Esta espuma posee una elevada concentración de células llenas de gas lo que le permite tener una baja conductividad térmica (favorable al momento de conservar el calor en el cuerpo, deficiente para la confección de la totalidad de prendas entendidas por ser frescas).
- Buena elasticidad y gran resistencia a la tracción (adecuado para zonas de flexión y tensión en prendas, ej. Articulación de las rodillas en pantalones para bailarines).
- Su elasticidad hace que sea muy difícil plegarlo (evaluar su comportamiento y viabilidad en combinación con la tela que conforme el resto de la prenda).⁴⁷



⁴⁷ Revista de la Sociedad Química de México, Volúmenes 5-7, 1962.