

Alfredo Genovese

Filete porteño



Textos técnicos y compilación: Alfredo Genovese

Diseño gráfico: María Sol Litvac, Débora Kapustiansky

Producción General: Prof. Andrea Fontenla, Lic. Paola Fritz, Darío Calderón

© Copyright 2007 by Alfredo Genovese.

Todos los derechos reservados

ISBN Nro. 978-987-23708-1-7

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Este libro no puede reproducirse, total o parcialmente, por ningún método gráfico, electrónico, mecánico u oralmente, incluyendo los sistemas fotocopia, registro magnetofónico o de alimentación de datos, sin expreso consentimiento del autor.

Genovese, Alfredo

Filete porteño. - 1a ed. - Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2007.

112 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-23708-1-7

1. Patrimonio Cultural. I. Título

CDD 363.69

Fecha de catalogación: 11/07/2007

actitudBsAs

**GOBIERNO DE LA CIUDAD
DE BUENOS AIRES**

MINISTERIO DE CULTURA

Jefe de Gobierno
Jorge Teerman

Ministra de Cultura
Silvia Fajre

Subsecretario de Gestión Cultural
Roberto Francisco Di Lorenzo

Subsecretaria de Patrimonio Cultural
María de las Nieves Arias Incollá

**Comisión para la Preservación del
Patrimonio Histórico Cultural de la
Ciudad de Buenos Aires**
Leticia Maronese



Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires

Secretaria General

Leticia Maronese

Sec. Técnico-Museológica

Ana María Cousillas

Sec. de Investigación Histórica

Liliana Barela

Sec. de Preservación y Conservación

José María Peña

Sec. de Relaciones Institucionales

César Fioravanti

Funcionaria Coordinadora

María Rosa Jurado

Vocales

Néstor Zakim

Pedro Delheye

Jorge Mallo

Liliana Mazetelle

Alberto Orsetti

María Teresa Dondo

Asesor

Néstor Carballo

Indice



Prólogo de la Arq. Silvia Fajre, Ministra de Cultura GCBA.....	7
Prólogo de la Lic. Leticia Maronese, Secretaria General CPPHC.....	8
Capítulo 1. _____	13
¿Qué es el filete porteño?	
1.1 Reseña de filete porteño – Alfredo Genovese	
1.2 Definición teórica – Norberto Pablo Cirio	
1.3 Antología de leyendas de filete	
Capítulo 2. _____	35
La iconografía del filete	
2.1 El diseño	
2.2 Los temas	
2.3 La ornamentación	
2.4 Motivos y figuras	
Capítulo 3. _____	59
La técnica	
3.1 Pinceles y materiales	
3.2 Manejo del pincel	
3.3 Cómo hacer una tabla fileteada	
3.4 Las letras	

Capítulo 4. _____ 81

El filete en los vehículos

- 4.1 El carro
- 4.2 El camión
- 4.3 El colectivo
- 4.4 Automóviles

Capítulo 5. _____ 95

El filete en la actualidad

- 5.1 Carteles
- 5.2 Gráfica y publicidad
- 5.3 Objetos
- 5.4 Cuadros
- 5.5 Indumentaria
- 5.6 Bodypainting
- 5.7 Tatuajes
- 5.8 Murales

Bibliografía Capítulo 1. 112



Prólogo de la Arq. Silvia Fajre

Ministra de Cultura GCBA

Este libro transmite un arte de genuino valor simbólico como el filete porteño, por lo que constituye un aporte invaluable para el conocimiento de esta expresión de nuestro patrimonio cultural. Nacido hace un siglo en Buenos Aires -en una carrocería de la avenida Paseo Colón- el filete se ha popularizado a través de la obra realizada en carros por inmigrantes italianos. Desde esa época hasta la declaración del filete como Patrimonio Cultural de la Ciudad, realizada por la Legislatura en 2005, este arte popular fue extendiéndose hasta convertirse en una insustituible manifestación de nuestra ciudad, generada a partir de sus habitantes.

El fileteado se compone de una serie de elementos simbólicos que se van formando en la imaginería popular, y que representan a la clase trabajadora. En esa dirección, es importante destacar no sólo el aporte que hicieron los maestros fileteadores con su

impronta, sino también el de los dueños de los carros, y luego los colectivos y camiones, contribuyendo con importantes elementos a la imaginería del filete. Son ellos quienes, en muchos casos, decidían el contenido, el mensaje del vehículo, tanto en el texto como en los elementos visuales, y los que exhibían estos vehículos, transformando al filete en un arte entre cinético y efímero.

Indudablemente el filete constituye una referencia, una expresión del patrimonio cultural inmaterial de la Ciudad. Es también el resultado de la heterogeneidad propia de la urbe, es la conjunción de diferentes influencias externas e internas, locales y globales, importadas y exportables. Le ha dado una imagen peculiar a Buenos Aires, rehaciendo en sus orígenes y fortaleciendo a posteriori su identidad cultural.

Hoy seguramente nuestros mayores recuerdan el fileteado de los colectivos

porteños. Y los más jóvenes ven cotidianamente letreros y frentes de bares con ribetes fileteados. Todos, de una manera u otra, reconocen a través de este arte genuino el ser y el hacer porteño. De aquí la importancia del presente libro.

Prólogo de la Lic. Leticia Maronese

Secretaria General CPPHC

El 27 de abril de 2005 se aprobaba en la Legislatura de la Ciudad la Ley N° 1941 que, iniciada por el Diputado Norberto La Porta, declaraba al Filete Porteño “Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires”

La Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires debe expedirse con respecto a los proyectos en los cuales se solicita la aplicación de la Ley Marco de Patrimonio Cultural (Ley N° 1227) y me parece oportuno transcribir algunos párrafos del aval al proyecto del Diputado La Porta:

“De acuerdo a la delimitación establecida por la UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial refiere a los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, los que junto con los objetos, artefactos y lugares

que les son inherentes, son reconocidos socialmente y valorados por una comunidad como necesarios para la continuidad de su cultura e identidades. Se trata de expresiones culturales que reflejan las manifestaciones de la cultura popular y que son dignas de ser patrimonializadas por su continuidad histórica. Las manifestaciones culturales inmateriales son parte integrante y fuente de identificación de los diferentes grupos involucrados y contribuyen a pensar, promover y gestionar la diversidad cultural. Las expresiones culturales inmateriales son transmitidas a través de generaciones sucesivas en el contexto de la dinámica cultural y social, desde la cual son transformadas, adquiriendo vigencia para quienes posee sentido en el presente. Manifestaciones culturales definibles como “patrimonio

de importancia simbólica”.

Toda definición y declaración de patrimonio inmaterial, enfatiza los procesos de creación y conservación del conocimiento, cuestión fundamental en el caso del “filete porteño”, en tanto acompaña, desde el campo de la creatividad, los procesos históricos de la ciudad de Buenos Aires.

En este sentido, el filete es el resultado de los saberes y prácticas que detentan los sujetos y grupos vinculados al mismo, quienes lo han recreado en forma permanente y desplegado a través de obras específicas, en espacios singularizados desde esta forma de decoración y ornamentación: primero en los carros, luego en camiones y colectivos, en la actualidad integrándose a las fachadas de edificios, rejas, carteles, entre otros.

El filete, una forma singular de arte popular, se incluye en las distintas propuestas que se han confeccionado en torno del patrimonio inmaterial. No obstante, no es integrado homogéneamente por relación a un único tipo de componente clasificatorio. Desde esta perspectiva, el filete puede ser definido, siguiendo los parámetros de la UNESCO (Convención de Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial-2003), como una de las técnicas artesanales tradicionales, en este sentido, un componente cultural ineludible de las culturas del pasado y del presente. Asimismo, de acuerdo a la propuesta de la UNESCO del año 2002, es integrable a la categorización que incluye “Artes de interpretación”, dentro de las cuales se incorporan diferentes formas de expresión cultural y a la de “usos sociales, rituales y actos festivos”, en cuyo campo se incluyen formas de ornamentación, artes y diseño vinculados a usos sociales y colec-

tivos. Por otro lado, puede ser definido en base a la categoría de “Artes plásticas, Artesanía y Arquitectura”, área específica del ámbito artístico-cultural¹, y formaría parte de dos de los Libros del Registro de Patrimonio Inmaterial que ha sido decretado en el Brasil a nivel nacional: en primer término, de los “Saberes o conocimientos y modos de hacer tradicionales”, en segunda instancia, de las “Formas de expresión literarias, musicales, plásticas, teatrales o lúdicas”. Su posible inclusión en diversas áreas y/o componentes clasificatorios propuestos, da cuenta de una manifestación legítimamente patrimonializable por relación al campo del patrimonio cultural inmaterial, pues comunica sentidos, vehiculiza mensajes e interpela la trama simbólica de la sociedad que lo vio nacer y que contribuyó a su desarrollo.

1. Áreas del Patrimonio Intangible desde lo artístico-cultural definidas por *Patrimonio y Proyecto País: La dimensión filosófica y política del Patrimonio Cultural*. Fidel Sepúlveda. En: Seminarios de Patrimonio Cultural, DIBAM, 1997.

*El filete constituye una **referencia cultural**, en tanto expresión representativa de un sector cultural importante, pero también de un importante conjunto social que lo ha incorporado a sus vivencias. En este sentido, ha adquirido legitimidad social, especialmente en el contexto de la ciudad de Buenos Aires. Quienes han contribuido a dar forma al filete, han acumulado conocimientos y saberes en torno a prácticas específicas, que han sabido transmitir a lo largo del siglo XX y que por tanto ya existen con independencia de los sujetos, para ser recuperados por otros sujetos y grupos sociales interesados. En consecuencia, su declaración como patrimonio cultural inmaterial constituye un avance sobre el registro y sistematización de dichos conocimientos.*

El filete porteño constituye una expresión del patrimonio cultural inmaterial de la

ciudad de Buenos Aires, en tanto manifestación significativa de la “cultura porteña”. Con origen en la tradición cosmopolita de la ciudad, es decir nacido a principios del siglo XX vinculado a los italianos emigrados del sur de la península, quienes le dieron vida en las fábricas de carros donde trabajaban. El filete en este sentido, es el resultado de esa heterogeneidad propia de la urbe, en la que el patrimonio cultural inmaterial es la conjunción de diferentes influencias externas e internas, locales y globales, importadas y exportables, finalmente apropiado como de relevancia simbólica por los diversos actores sociales relacionados al modo de vida urbano. Es así que se dice que el filete ha dado una imagen peculiar a Buenos Aires, rehaciendo en sus orígenes y fortaleciendo a posteriori su identidad cultural.

En su extensa historia, el filete porteño

*ha conseguido un **reconocimiento social que trasciende períodos y territorios, continúa vigente, en constante transformación, apelando desde el mismo no sólo a hechos significativos del pasado, sino sobre todo reflejando acontecimientos del pasado reciente o del presente.** Estas características lo vuelven una expresión patrimonial viva, con capacidad para transmitir mensajes diversos a la ciudadanía.*

Genuinamente porteño, pues nació en una carrocería de Paseo Colón, ligado a un grupo de inmigrantes que desde principios de siglo XX fue conformando parte de la imagen urbana de Buenos Aires, así como al mundo del trabajo que dichos inmigrantes llevaron a cabo en los primeros tiempos, ha enfrentado una evolución que corre en forma paralela a la del tango. Originariamente fue marginado como dicho

género musical, por las élites porteñas, en tanto considerado expresión de sectores populares y por ende vinculado a la cultura popular de los arrabales. Pero también aparece asociado al tango, en la medida en que con el tiempo, comienza a incluir imágenes, figuras y estilos que incluyen representaciones y símbolos estrechamente asociados al mismo. Como se desprende de su extensa historia, el filete es una expresión netamente urbana, pero sobre todo es un emergente de la sociedad de Buenos Aires. Desde las obras producidas con este tipo de ornamentación, se apela al lenguaje típicamente urbano: desde la arquitectura de Buenos Aires, hasta los colores que la caracterizan, asimismo asociado al transporte público y a las leyendas que lo decoran, el filete da cuenta de los acontecimientos de Buenos Aires.

Así como se manifiesta en el Proyecto

de Ley, el filete es una expresión original productora de sentidos, que ha tomado cuenta de buena parte de la vida pública de la ciudad, pero que incluso ha llegado hasta la vida privada de algunos porteños que decididamente han tomado el filete como un arte decorativo de sus camas o roperos.

El filete llega hasta el presente, portando valores, símbolos y expresiones característicos de esta forma de hacer arte popular, que es local y peculiar de nuestra sociedad. Su legitimidad y representatividad es visualizable en el campo de los fileteadores, pero también de los artistas, coleccionistas y defensores del patrimonio cultural. Asimismo, es emblemático de aquellos sectores sociales que incluyen el filete porteño como parte de su vida cotidiana.

Por todo lo expuesto, consideramos que en virtud del artículo 4, inciso j de la Ley N° 1227 (BOCBA N° 1850), el Filete Porteño sea declarado Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires".





1.

¿Qué es el fileteado porteño?

1.1 Reseña del filete porteño - Alfredo Genovese

En la amplia definición de la palabra “filete” que figura en un diccionario encontramos lo siguiente:

Filete: m. (del latín filo = hilo), lista an-gosta en molduras / línea fina para adornar dibujos / remate de hilo enlazado en el canto de ropas / pequeña lonja de carne magra o pescado sin raspas.

De estas cuatro definiciones, la segunda es la que más conviene a nuestro tema y para reforzar su significado, encontramos que la palabra “filetear” se define como “adornar con filetes”.

Al parecer, esta idea de un “hilo decorativo” sirvió para inspirar en Buenos Aires la denominación de una práctica que hoy se conoce como Fileteado porteño. Una primera y amplia definición de lo que en esa ciudad se entiende por un fileteado es la de una decoración hecha sobre un rodado -cualquiera fuere- compuesta por dos elementos: un breve mensaje escrito, y/o un mensaje icónico realizado en vivos colores con formas propias y definidas.

Ambos elementos pueden estar juntos, y cuando es así generalmente el mensaje escrito está contenido en el icónico.

En cuanto a su origen como arte decorativo y popular, el fileteado porteño nació en Buenos Aires a principios del siglo XX. Tuvo su origen en las fábricas de carros, donde los primeros maestros del oficio lo desarrollaron espontáneamente hasta enriquecerlo en sus formas y colorido.

Durante más de medio siglo los carros de la ciudad lucieron esta original decoración que más tarde fue heredada por los camiones y los colectivos.

Precisamente por ser un arte popular, el fileteado fue escasamente documentado. No hay una fecha exacta que marque su comienzo ni tampoco se conoce a un primer fileteador o iniciador del género. Por ello, la historia del fileteado está hecha con la recopilación de testimonios rescatados al olvido, que constituyen actualmente una genealogía - muy cercana a una mitología.

Los testimonios coinciden en que los pioneros de este arte fueron inmigrantes italianos que trabajaron en las fábricas de carros, quienes pintaron los primeros ornamentos sobre las nuevas unidades que de allí salían. Inicialmente se trataba de líneas muy simples que llenaban los paneles de los carros o separaban dos colores diferentes en sus costados, que más tarde dieron lugar a la incorporación de nuevos elementos decorativos que fueron conformando un repertorio característico. Así, los tres primeros fileteadores que se conocen son Salvador Venturo, Vicente Brunetti y Cecilio Pascarella.

Según Enrique Brunetti, fue su padre Vicente el primero que aplicó un color alternativo sobre el gris “municipal” con que se pintaban los carros, dando así el primer paso de toda la decoración que luego se desarrolló. Cecilio Pascarella se caracterizó por incorporar a los carros las leyendas escritas con letras góticas, que en la jerga filetera se llamaba “ergótrica”,



Huelga de lecheros, 1908.
Fotografía AGN (archivo general de la Nación)

imitando el trabajo de los costosos letristas franceses de la época. Y Miguel Venturo, hijo de Salvador, fue el que diseñó por vez primera las flores características del género, además de incorporar toda una serie de nuevos elementos ornamentales, como las hojas de acanto.

En aquella época, distintos gremios trabajaban en la construcción de los carros dentro de un mismo taller; los carpinteros armaban la caja y las ruedas con maderas duras, los herreros colocaban y niquelaban las partes metálicas, los pintores “de liso” preparaban los colores de fondo y finalmente llegaba el turno al fileteador, quien decoraba el carro según las posibilidades económicas, las preferencias y el apuro que tuviese su dueño. A grandes rasgos, se podía dividir este trabajo en dos estilos: “más lleno” o “menos lleno”. Por lo general, cada carro constituía una obra muy elaborada, producto de la suma del trabajo paciente de los diferentes artesanos que necesariamente intervenían en su

construcción.

El fileteado se desarrolló rápidamente hasta adquirir elevados niveles de riqueza y complejidad; desde aquel primer chancle pintado por Brunetti de un color diferente al gris reglamentario, a las finísimas alegorías de Carlos Carboni se habían incorporado numerosas técnicas y elementos decorativos que fueron conformando un repertorio que lo convertía en un género único y diferente de cualquier otro conocido hasta entonces. Veamos algunas características formales

del fileteado porteño, según el antropólogo Norbert Cirio:



Omnibus de la compañía. La capital, luciendo los filetes típicos de los tranvías, 1925 (Foto AGN).

- 1.- el alto grado de estilización,
- 2.- la preponderancia de colores vivos,
- 3.- la marcación de sombras y claroscuros que crean fantasías de profundidad,
- 4.- el uso de la letra gótica o los caracteres muy adornados,
- 5.- la casi obsesiva recurrencia a la simetría,
- 6.- el encierro de cada composición en un marco pintado (que toma la forma del soporte de emplazamiento),
- 7.- la sobrecarga del espacio disponible y
- 8.- la conceptualización simbólica de muchos de los objetos representados (p.ej. la herradura como símbolo de buena suerte, los dragones como símbolo de fiera o virilidad).

En cuanto a los motivos, la mayoría de ellos fueron tomados de las decoraciones ornamentales y arquitectónicas de la época, como así también de algunos tratados de ornamentación que se vendían en las pinturerías. El estilo referencial más reco-

nocible es el neoclásico o “grutesco”, por el desarrollo elaborado que el fileteador hizo de las espirales y no el Art Noveau, ya que en este último estilo es característica la “línea látigo”, ausente de los fileteados más antiguos. El fileteador Carlos Carboni manifestó como se inspiraba en los ornamentos del frente de Teatro Nacional Cervantes y en las mayólicas decoradas de las estaciones del subte para hacer sus composiciones.

La temática en cambio era producto del imaginario popular. Se tomaban los íconos de Carlos Gardel, la Virgen de Luján o escenas de campo para llenar los óvalos centrales de algunas composiciones. Los textos incluidos eran (además de los datos del propietario del vehículo) en su mayoría frases y lemas populares que constituían una “sabiduría de lo breve” y que alguna vez Jorge Luis Borges definió de “costados sentenciosos”.

Ello demuestra que el fileteado se realizaba no solamente con fines estéticos,



Colectivo, 1957.



Carro verdulero, con filetes en paños laterales (Foto AGN)



Detalle de fachada del Teatro Nacional Cervantes, ciudad de Buenos Aires.

sino que era también exponente de los valores socioculturales del habitante de Buenos Aires.

El progreso trajo consigo la inevitable sustitución del carro por parte del camión, que sin embargo, supo aceptar al fileteado como las tareas de carga que heredaba de su antecesor. Los motivos decorativos de los carros se adaptaron a la caja de los camiones, que incluso se hacían en las mismas fábricas de carrocerías donde los maestros trabajaron e inventaron nuevos motivos para pintar las cabinas. Los colectivos también adoptaron al fileteado, siendo su factura más seriada y austera sobre una superficie más lisa y amplia que la del carro, al no estar dividida en paneles.

Carros, camiones y colectivos circulaban luciendo esta decoración por las calles de la ciudad sin que se lo percibiera como una valorable manifestación estética; era algo a lo que la gente estaba acostumbrada y que estaba excluido del conjunto de las artes plásticas locales. Precisamente eran

los dueños de los vehículos y los maestros del oficio quienes producían y conservaban vivo este arte. Por ejemplo, un verdulero podía pactar con un fileteador un trabajo para su camión, rico en colores y repertorio, que además podía contener una alegoría hecha a la medida de su propietario; ese camión ganaba la calle exponiéndose a la acción destructiva del uso, la intemperie y el tiempo y si no se restauraba en un plazo razonable era una obra que se perdía para siempre, como ocurrió en la mayoría de los casos. De este modo es interesante observar que el fileteado no sólo se genera, sino que se impone como un género artístico luego de muchos años de ser una práctica y una costumbre.

El primer intento serio de valorización del fileteado fue la adquisición de tablas a distintos fileteadores hecha por Esther Barugel y Nicolás Rubiós con la que realizaron la primer exposición en la galería Wildenstein en 1970. Su labor incluye también la edición del libro “Los maestros

fileteadores de Buenos Aires” en 1994 y la donación de la mayoría de esas tablas al Museo de la Ciudad donde forman la principal colección existente.

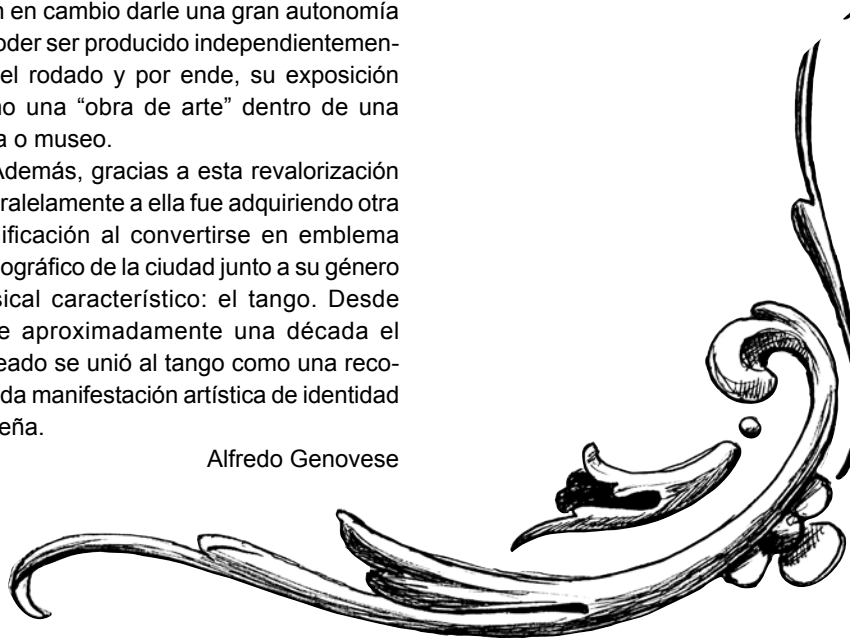
Pero nada pudo impedir que el fileteado de vehículos comenzase su ocaso en la década del 70, debido en gran parte a una ley promulgada en 1975 que prohibía el fileteado de los colectivos en la ciudad de Buenos Aires (ordenanza de la S.E.T.O.P. N° 1606/75 actualizada a junio de 1985 y recientemente derogada). Esto se sumó al cierre de la mayoría de las carrocerías que mantenían al fileteador en calidad de empleado, la decadencia de la economía nacional y el fallecimiento de muchos maestros que, al disminuir su trabajo, no habían formado discípulos.

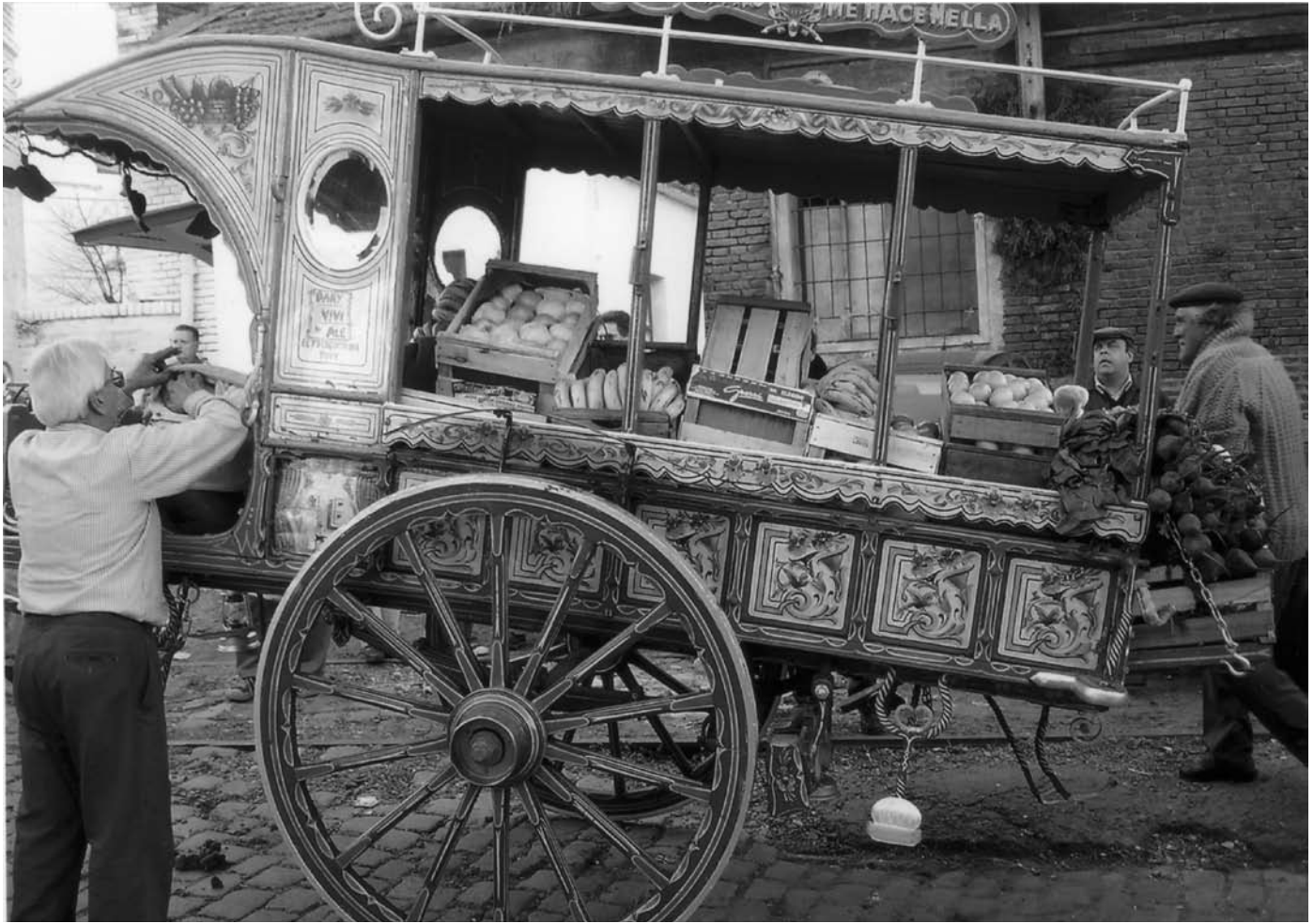
Tal vez esta desaparición parcial fue necesaria para que el fileteado comenzase a ganar otros lugares, ya que hasta ese momento el fileteado era impensable sin el soporte del vehículo. Así, desde hace más de dos décadas este arte se incorporó a

la pintura de caballete, a la decoración de objetos y al lenguaje publicitario de ciertas marcas que, si bien lo sacan del contexto originario y las técnicas tradicionales, logran en cambio darle una gran autonomía al poder ser producido independientemente del rodado y por ende, su exposición como una “obra de arte” dentro de una casa o museo.

Además, gracias a esta revalorización y paralelamente a ella fue adquiriendo otra significación al convertirse en emblema iconográfico de la ciudad junto a su género musical característico: el tango. Desde hace aproximadamente una década el fileteado se unió al tango como una reconocida manifestación artística de identidad porteña.

Alfredo Genovese





Carro fileado por Andrés Vogliotti.

1.2 El filete: definición teórica - Por Norberto Pablo Cirio *

Generalmente se alude con el término “filete o fileteado” a una técnica pictórica homónima que se realiza sólo sobre rodados. Otras definiciones incluyen los mensajes escritos que van dentro de las esas decoraciones, o bien esos mensajes solos, cuando acusan un tratamiento especial en sus letras (perspectiva, claroscuro, tipo gótico, etc.). Algunas veces también se toman como filetes los mensajes escritos realizados por el dueño del vehículo o el letrista -en general de traza sencilla-. Asimismo, otros autores suelen limitar el filete a las manifestaciones mencionadas que, únicamente, se encuentren en vehículos de tracción a sangre o automotriz, ya que los demás son considerados “decadencias del verdadero filete” aunque, obviamente, no se especifican las causas. Por lo visto, abundan las confusiones.

En otro artículo (Cirio 1995), argumenté acerca de la necesidad de replantear la definición de esta manifestación, y sostuve que si bien la práctica de realizar inscrip-

ciones u ornamentos en determinados objetos a fin de otorgarles poder o valor es tan antigua como universal, las inmediatas conclusiones en torno al preocupante -pero no siempre justificado- origen de nuestro filete, tienen lugar en menor medida a partir de la investigación científica que de resabios difusionistas. Martha Blache (1988: 26-7) distingue la “*tradición como forma*”, o sea “*la acumulación de materiales heredados cuya rusticidad, larga vida y permanencia aseguraban su carácter genuino, [donde] se transfiere a los sucesores hechos concretos*”, de la “*tradición como contenido*”, que “*denota que sus creadores o portadores están traspasando a sus continuadores la manera de dar respuesta, de adaptarse; de vincularse a su contexto en el presente, siguiendo pautas provenientes del pasado*”, y que por lo tanto un hecho “*puede cambiar su apariencia externa, pero si se comprueba que sigue cumpliendo la misma relación con el contexto, permite afirmar que se trata de un fenómeno cuyos*

efectos son homologables”.

Partiendo de su segunda conceptualización, y centrándome en algunas consideraciones propias sobre el fenómeno folclórico, ensayaré una definición del filete. Podría entender al fenómeno folclórico como:

1) Un proceso cultural 2) colectivo-individual 3) que a través de un transcurso temporal y espacial indeterminado o indeterminable 4) congrega un sinnúmero de confluencias, aportes, innovaciones, variedades de formas, modos y contenidos 5) con respecto a pautas sobre el modo de plasmar, entender y dar cuenta de la realidad. 6) Dichas pautas vienen a conformar el ethos y la cosmovisión 7) -moderadamente conservativa- 8) de un conjunto de personas que se consideran una unidad con una historia compartida, 9) tomando al fenómeno folclórico como propio y distintivo.





Fileteador



Letrista



Dueño del vehículo

Como toda manifestación artística el filete plasma en su expresión pautas que individualizan y reflejan a los actores que hacen uso de él. Con “uso” no me refiero sólo a quienes lo realizan o encargan, sino al mismo receptor -el destinatario-, el hombre de la calle que lo contempla. Es por medio del filete que el conductor canaliza su expresividad y así el código en común que se establece entre ambos permite que el significado no se pierda. Obviamente no todos los receptores podrán comprender su simbolismo. Con la idea del punto 2 sobre el proceso cultural entendido como una creación colectivo-individual, quiero permitirme una visión a dos aguas entre las conflictivas ideas de si el filete es una

creación totalmente individual o eminentemente colectiva. Si bien el actor que lo realiza es uno e identificable (lo que permite reconocer a cada artista), hay otras líneas estilísticas más vigorosas, subterráneas, que unen y entrelazan a todos ellos, y es justamente por ellas que podemos distinguir a un filete como tal. Es sobre la idea de este esqueleto compositivo que sostengo la tesis de lo colectivo-individual, y es desde este armazón que intentaré conformar el basamento teórico para delimitar cuál pintura constituye un filete y cuál no. Para ello trataré a continuación cuatro cuestiones medulares sobre el filete como fenómeno artístico: 1) el productor, 2) el estilo, 3) el discurso y 4) el soporte.

1) **El productor.** Considero que tres son los actores capaces de producir un filete:
A) **El fileteador o filetero:** aquel cuya profesión es realizar filetes, dispone de gran capacidad creadora, destreza artística, herramientas y materiales apropiados. Por lo general ha aprendido de otro maestro, suele tener discípulos, posee un estilo propio, firma sus obras y por lo general las realiza por encargo. En la actualidad trabaja en forma independiente, pero hasta hace por lo menos cuatro décadas trabajaba en relación de dependencia, siendo un empleado más de las fábricas de carrocerías. Cada obra es única, su precio es elevado y proporcional a la superficie a filetear. El costo material del trabajo es



Frase en camión

ínfimo. De los dos componentes del filete (el mensaje icónico y el mensaje escrito) el fileteador tiene dominio exclusivo sobre el primero.

B) El letrista: quien trabaja, como su nombre lo indica, pintando letras en vidrieras y/o carteles de negocios. Ocasionalmente, el dueño de un rodado puede encargarle que escriba en su vehículo alguna frase, para lo cual empleará su técnica y herramientas de trabajo habituales. El precio de su obra no diferirá mayormente del de sus encargos habituales.

C) El dueño del rodado: trabaja con muy pocos materiales y conocimientos estilísticos. A diferencia de los anteriores, sus obras son para sí y de motu proprio.

A raíz de su modus operandi sus filetes son los únicos de creación y realización estrictamente popular. Excepcionalmente realizarán mensajes icónicos, aunque de sencilla factura.

2) El estilo. Entiendo por “estilo” a las características composicionales de orden general que son propias y distintivas - aunque no necesariamente exclusivas- de cualquier expresión artística. En el filete se encuentran un alto grado de estilización, la preponderancia de colores vivos, la marcación de sombras y claroscuros que crean especulares fantasías de profundidad, la recurrencia a la simetría, el encierro de cada composición en un marco

(que suele tomar su forma del soporte de emplazamiento), la sobrecarga del espacio disponible -horroris vacui-, las reminiscencias del neoclasicismo, así como la conceptualización simbólica de muchos de los objetos representados como la herradura y el trébol de cuatro hojas como signos de buena suerte.

3) El discurso. Considero que los mensajes de los filetes (tanto el icónico como el escrito) no evidencian nivel contestatario, por lo que su carácter complaciente constituye uno de los principales ejes temáticos de su imaginario discursivo. A través de él los actores no buscan la lucha frontal, la impugnación de la clase dominante o de



El Sr. Juan Di Tirro ganador del concurso "leyendas de camiones", organizado por Lonas Pampero, cuyo premio fue un autorradio Philips, 11 de Julio 1959 (foto AGN).

sus valores, la crítica o sátira social. Por el contrario, su mansa discursividad se basa en la reafirmación de ideas tales como que el hombre es víctima del destino, Dios es dueño y hacedor de todo, la impredecible fortuna que, como la rueda que la simboliza, gira y hace girar a los hombres que están irremediamente atados a ella, la brevedad y rudeza de la vida, el trabajo como base de progreso y bienestar, etc. De hecho, entre sus muchas temáticas nunca se encuentra la política.

4) **El soporte.** Si bien el filete fue y es una expresión que se manifiesta sobre rodados, desde hace aproximadamente dos décadas se ha extendido a otros tipos de soportes, conllevando ciertos cambios técnicos, composicionales, perceptivos y económicos. La historia de tal cambio puede remontarse a una resolución de la Secretaría de Transporte SETOP 1606/75 (derogada en 2006) que prohibía toda manifestación de este tenor sobre colectivos de pasajeros en el ámbito de la ciudad de

Buenos Aires, pues su abusiva utilización entorpecía la identificación de las líneas por parte del usuario. Sin embargo, es muy curioso que no pocas líneas de colectivos capitalinas ostenten en su carrocería (excepto en la parte delantera) vistosas publicidades que confunden la identificación del colectivo para el usuario.

He aquí sección de la prohibición:

Los colores de la pintura exterior deberán combinarse en forma armónica, con trazos simples y definidos [...]. Los colores correspondientes a las leyendas y números indicadores deberán contrastar con el fondo sobre el cual estén pintados. Se permitirá el pintado de filetes sólo cuando éstos sirvan para separar dos colores. Queda prohibido el pintado de insignias, adornos, arabescos y otros elementos decorativos, tanto en el interior como en el exterior de la carrocería, salvo el distintivo propio de la empresa.

Queda también prohibido el pintado de

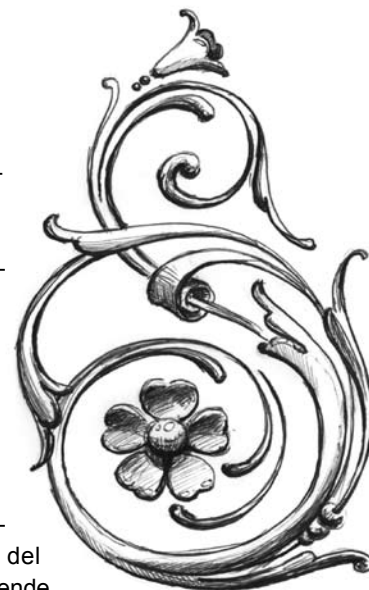
símbolos patrios tanto nacionales como extranjeros, salvo en los vehículos que realicen tráfico internacional o que efectúen servicios de correo, que podrán usar los primeros.

A partir de esta resolución su empleo en colectivos fue decayendo, siendo hoy en día pocos y de pequeñas dimensiones los que puedan encontrarse en ellos. Por otro lado, el cierre de la mayoría de las carrocerías que mantenían al fileteador en calidad de empleado, la decadencia de la economía nacional, que cada vez fue dejando menos lugar a estos “gastos extras”, además del fallecimiento de muchos maestros, hizo que este arte comenzara a languidecer. Sin embargo, tomó un nuevo e inesperado impulso de mano de uno de sus más reconocidos artistas, Martiniano Arce “el fileteador de Buenos Aires”. Más allá del audaz despliegue de sus cualidades artísticas, Arce fue el primero en llevar el fileteado del rodado al caballete, recursan-

do así su agónico destino.

En efecto, al darle un nuevo soporte le otorgó una sorpresa independiente: la posibilidad de venta independiente del rodado y, por ende,

la posibilidad de su exposición como una obra de arte, strictu sensu, dentro de una casa, negocio o museo. Al desatenderse de los avatares de superficies y materiales predeterminados, Arce ensayó nuevos métodos y un estilo tan propio como sugestivo. Este cambio de soporte fue adoptado luego por otros artistas, permitiendo al filete revitalizar su vigencia adaptándose a las circunstancias



contextuales, como oportunamente se había pasado del vehículo de tracción a sangre al automotor.

Consecuente y paralelamente el filete fue adquiriendo otra significación, se convirtió en emblema de la ciudad, junto a su especie musical característica, el tango. Este proceso no ha sido aún muy documentado, pero desde aproximadamente una década el filete se unió al tango en carta distintiva de identidad porteña. Así, en muchos barrios turísticos como San Telmo, Monserrat o La Boca, se echa mano a él cuando se desea decorar un comercio o crear un ambiente “típico” para atraer a una clientela muchas veces extranjera. No digo que este cambio cultural sea una mera fachada pintoresquista o un recurso pseudonacionalista para maximizar la atracción de un público consumidor siempre ávido de exotocidades, pero tampoco constituye un inocuo proceso naif nacido de la mal llamada “sabiduría popular”.

Dado que descreo de las intenciones de

la moda cuando toman partido por el arte, considero que toda esta historia reciente del filete debe analizarse contextualizando su desarrollo. Y con contexto no me refiero sólo a los hechos que se sucedieron contemporáneamente a dicho cambio y que hayan incidido sobre él en mayor o menor medida. Estoy hablando del mismo hombre y los cambios sociales acaecidos: los valores, las aspiraciones, los ideales. No es lo mismo haber leído en un costado de un carro *“Hasta aquí llegamos... más adelante no sabemos”* en la década del 60 que ahora, cuando tantas cosas ya supuestamente superadas empiezan temblorosamente a repensarse.

Hasta aquí expuse y argumenté algunas de las características composicionales, históricas, socioeconómicas y artísticas del filete. Asimismo, enmarqué dichas características dentro de algunas sugerencias personales en torno al concepto de folclore a fin de ensayar ahora su definición teórica, objetivo central de este capítulo. De los tres

actores sociales productores de filetes se desprenden los tres tipos de filetes que contemplo en mi definición:

- A) El que consta del mensaje icónico y/o escrito, que es realizado por el “filetero o fileteador” y cuyas características técnico-composicionales son las que las fuentes bibliográficas no dudan en denominarlo filete o fileteado.
- B) El que consta sólo del mensaje escrito cuya realización está en manos de un letrista, para lo cual emplea su técnica y herramientas habituales.
- C) El que también comprende sólo el mensaje escrito, pero que es realizado por mano e idea del dueño del rodado, siendo por lo general de factura sencilla.

Ahora bien, a partir de esta tipología puede deducirse la existencia de un sinnúmero de “pseudofiletes”. Por ejemplo, según los del tipo A: el nombre de la empresa a la que pertenece el vehículo (in-

clusivo enmarcado en las típicas “guardas o fintas”); según los del tipo B: Peligro explosivo; Velocidad max. 90 km/h; Línea 59; Transporte de sustancias alimenticias; por último, según los del tipo C: Nafta; Aire (escrito en sus respectivos tanques). ¿Qué es entonces, lo que me conduce a considerar estos mensajes como “pseudofiletos”, si las técnicas y los productores son los mismos? Dos conceptos de Blache responden a este interrogante. El primero tiene que ver con la tangencialidad de las características formales de un objeto folclórico (“tradición como forma”), ya que la vigencia de dichas características se encuentra subordinada a la capacidad de dicho objeto de adecuarse a su contexto en el presente (“tradición como contenido”). El segundo concepto -que viene a completar al anterior-, se refiere a lo que hace que el objeto folclórico mantenga esa misma relación contextual: su carácter independiente de los condicionamientos institucionales. Según Blache, en una sociedad se pueden distinguir dos

niveles: el institucional y el no institucional, siendo el último objeto de estudio del folclore. El nivel no institucional funciona de modo paralelo al institucional y recibe el nombre de metacódigo. El funcionamiento del metacódigo se encuentra tan reglado como el del código pero sus normas “no están pautadas por el sistema legalmente establecido por la sociedad [...] el mensaje folclórico se manifiesta con independencia de los condicionamientos institucionales” (1980: 10). Es en lo no institucional -o metacódigo- donde centro mis ideas de la teoría del filete. Es su carácter no institucional el que confiere especificidad y no, como comúnmente se presupone, determinadas técnicas, productores, estilos, discursos o soportes⁽¹⁾. A esta altura resulta necesario hacer una salvedad sobre esta cuestión. Si bien coincido con Blache en cuanto a su bipartición de la sociedad teniendo en cuenta cómo se establecen y rigen sus pautas conductuales, creo que -por lo menos para con los filetes- se puede establecer



Carro en el mercado Lorea, 1909 (Foto AGN)



un tercer nivel o nivel intermedio entre sus dos ya enunciados, y que tentativamente denomino "parainstitucional o

paracódigo". Me refiero a aquellos filetes que si bien comportan un valor semántico

propio mantienen también, aunque oblicuamente, una relación discursiva para con lo institucional. Veamos algunos ejemplos de



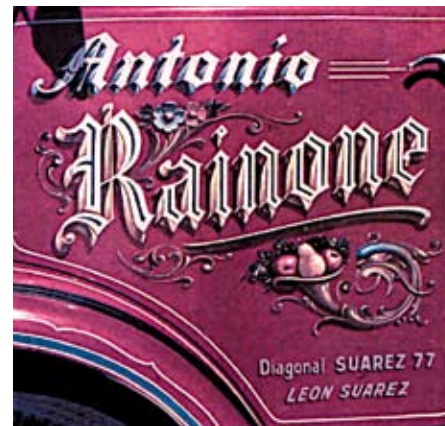
Interior de caja de camión por Ricardo Gómez.

mensajes escritos:

- | | |
|---|--------------------|
| 1) Avise Ud. dónde baja porque hoy el MAGO no trabaja | Baje por atrás |
| 2) ¡Cierre despacio! puerta heladera | Cierre despacio |
| 3) De Avellaneda a la Luna Soda Fernández no hay ninguna | Soda Fernández |
| 4) Tomalo con soda | Soda Fernández |
| 5) Yo desciendo, tú descienes, él descende, todos descendemos POR ATRAS | Baje por atrás |
| 6) Kiosco del tango | Kiosco de revistas |
| 7) Pará canejo... llevo gurises ⁽²⁾ | Transporte escolar |

De la columna de la izquierda, el 1° y 5° los documenté en el dintel interior de la puerta delantera de un colectivo de línea.

El 2° figuraba en la parte exterior del vidrio de la puerta del pasajero de un taxi. El 3° y 4° los relevé en sendos camiones de reparto de una soda marca Fernández, en Avellaneda (Buenos Aires). El 6° lo tomé de un kiosco de revistas de la Av. Corrientes de Buenos Aires. Por último, el 7° estaba pintado en la parte trasera de un colectivo de transporte escolar instando, por su tipo de pasajeros, a la precaución vehicular. A diferencia del resto, estos mensajes mantienen para con el código institucional una estrecha relación pues expresan un mensaje legal pero con características composicionales ajenas a las reglas de dicho código (los respectivos mensajes institucionales reemplazados pueden leerse en la columna de la derecha). Por no encontrarse regidos por el metacódigo ni por el corpus discursivo institucional (que en este caso, dije, ni siquiera serían filetes) es que los ubico en este tercer nivel o nivel intermedio, postulándoles de un carácter “parainstitucional o paracódigo”.



Puerta de Camión, por Carlos Carboni
(Foto Nicolás Rubió)
Kiosco de revistas, por Luis Zorz
(Foto Norberto Cirio)

La última característica con que defino al filete es privativa de los que se encuentran en vehículos y es su carácter de efímero. Tomando en consideración que el así llamado “arte efímero”, cuyas obras se destruyen en un breve lapso (la escultura en hielo, por ejemplo), considero que el filete es efímero en el espacio porque el filete esta en movimiento -se mueve inseparablemente junto al rodado en que se halla inserto, y/o se mueve el receptor-, el tiempo de contemplación del receptor es tan breve que las capacidades de captación y lectura deben maximizarse a fin de que se establezca la comunicación. El deber de potencializar su visualización puede una de las razones de su barroquismo, de la saturación del espacio disponible y del empleo de colores vivos ya que debe ser lo más llamativo posible. Tal vez sea esta condición efímera la razón no explicitada de porqué muchas personas coinciden en que “ya no se ven filetes en Buenos Aires”. Puesto que sólo se ve lo que se está

culturalmente capacitado para ver, basta no tenerlo en cuenta para que esa breve exposición temporal (“arte flash”, sería tal vez una interesante denominación) que se da en un ocasional semáforo, delante del automóvil que se conduce o cuando la vista repara en el entorno vehicular, no cumpla su cometido comunicacional. Como dije, esta no es válida para los filetes de caballete, pues aquí el canal es otro, la obra adquiere características estéticas y comunicativas diferentes: el receptor dispone del tiempo que desee para contemplarlo.

El filete continúa vigente gracias a su poder de adaptación ante los avatares de la sociedad en la que se halla: primero, fue su paulatino abandono de los vehículos de tracción a sangre; luego, la expresa prohibición de este tipo de vehículos en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires; más tarde, otro reglamento imposibilitaba su manifestación sobre los vehículos de transporte de pasajeros.

Paralelamente a ello, el fallecimiento de

muchos fileteadores (que, por otra parte, nunca fueron demasiados), el alto costo de estos trabajos, entre otras razones, no ha colaborado con su supervivencia. Es por ello que no estimo prudente hablar del filete “original”, sino de distintas etapas en la vida de este arte. Las obras del hombre deben ser comprendidas y analizadas en su lento pero constante devenir, no congeladas en un determinado momento. De ello se deduce que alguna vez el filete desaparecerá, mas ello no debe angustiarnos, es sólo parte de la cambiante vida.

Notas

(1) Si bien es cierto que, *vox populi*, la “tradición como forma” es el discurso dominante (y virtualmente exclusivo) en cuanto a la calidad de pertenencia de las manifestaciones folclóricas, desde un punto de vista científico esta concepción hace tiempo ha sido superada.

(2) Gurises, plural de gurí. En guaraní, niño.




Camión fileteado por Enrique Arce

1.3 Antologías de leyendas de filetes


A fuerza de vender perros... me pude comprar esta cucha
A la sombra del éxito crece la envidia
Al final la vida, sigue igual
Al que le toca le toca
Aprendiendo a vivir se nos va la vida
Argentino, hasta la muerte
Así lo quiso el destino
Blanco y Pugliese
Carlitos cada vez canta mejor
Cómo estamos hoy, eh
Cómo nos cambia la vida
Conduzco mi camión y... Dios me lo guía
Cuando el dinero habla la verdad calla
Cuidado, si empieza a ver estas letras cada vez más grandes es
porque me estoy yendo para atrás
... Charlemos
Decime con que? puedo llevarte al?
Del llavero que tengo la única que me falta, la de tu corazón
El amigo de todos no es amigo de nadie

El amor y la fe en las obras se ve
El mundo fue y será una porquería... si no aprendemos a res-
petarnos
El que envidiando vive desesperado muere
El sol sale para todos
En el jardín de mi vida la peor hormiga es mi suegra
En la cama de los vivos este gil duerme la siesta
Este es el camión de la sabiduría
Feo... pero de corazón grande
Gracias a mi esfuerzo
Gracias Gauchito Gil
Gracias YHWH
Hay amores que envejecen pero no maduran
Honra a los pibes de Malvinas
Idolo Polaco Goyeneche
Jesucristo es mi copiloto
"Joya" nunca taxi
La caída del zorzal fue el levante de los mixtos
La paciencia es amarga, pero sus frutos son dulces
La rosa es roja, la hoja es verde, y el cariño de mi esposa no se
pierde



Las quiero "guachas"
La vida no tiene sentido - pero hay que dárselo
Lo mejor que hizo la vieja, este pibe que maneja
Los parientes y los amigos son como los jueces, sirven para fallar
Me guía una estrella y desde el cielo me alumbrá
Mi padre es una estrella que desde el cielo me alumbrá
Mirala de arriba a abajo lo hice con mi trabajo
Motores y mujeres... disgustos, placeres
Muchos miran mi progreso pero pocos mi sacrificio
Nacer no es sino comenzar a morir
Nadie lleva lo que tiene cuando la tierra lo esconde
No te arrugues que la envidia te plancha
No tengo lo que quiero pero quiero lo que tengo
Nunca lloro lo perdido ni envidio la suerte de otros
Otro golpe para la envidia
Para que hable la gilada
Pidiéndote agua te conocí y queriéndote moriré
Por cada minuto de tristeza perdés 60 segundos de alegría
Que Dios te dé el doble de lo que a mí me deseas
Quem tem amor sofre

Quien vive temeroso nunca será libre
Ronca, pero no duerme
Sagrado Corazón en vos confío
Se doman suegras a domicilio
Se sufre pero se aprende
Sencillito pero mío
Si querés uno igualito laburá como Marcelito
Si tu estrella... no alumbrá no apagues la mía
Sólo Dios sabe de mi regreso
Sólo le pido a mi destino tener siempre pan y vino
Soy como el tango y con esto me gano el mango
Tanta fama me abrumba
Tengo nombre de mujer pero soy un buen varón
Uno es bueno y le tiran piedras
Vendo papa y le meto pata sino el pelado me mata
Vivir sin arriesgar no es vivir
¡Vos te reís... pero es triste!
Vos hacés pinta con lo ajeno yo soy croto con lo mío
Yo soy todo ternura
Yo soy tu sangre mi viejo
5 mentario







2.

La iconografía del filete

2.1 El Diseño

Los primeros diseños del fileteado se remontan a los ornamentos pintados en los paneles cuadrados de los laterales de los carros y a las líneas o filetes que se realizaban en sus barandas y varas.

Estos primeros paneles eran muy simples en su composición y se pintaban con colores planos, sin aplicar luces y sombras a los motivos, mas con el tiempo, los fileteadores fueron enriqueciendo y complejizando estos primeros diseños.

Un aspecto importante de la composición que se observa ya en estos paneles es que se tenía en cuenta el emplazamiento del motivo y el espacio libre que se dejaba entre el borde del panel y el dibujo.

Este espacio aún hoy se respeta en la mayoría de

l o s

trabajos y se denominaba “talón”.

Cuando el talón es insuficiente el fileteado aparece como comprimido entre los bordes y cuando es excesivo, el fileteado aparece como flotando dentro del espacio del soporte. Cuando el talón es equidistante con respecto a todos los bordes, se suele dejar un poco más de espacio en la parte inferior, correspondiente a la medida de la sombra proyectada por el motivo.

Este equilibrio entre el dibujo y el espacio es el primer factor a tener en cuenta en la composición. Por lo general el equilibrio se obtiene por la simetría de los motivos y la distribución de los elementos en el espacio compositivo. Cuando los motivos son asimétricos se coloca la parte más pesada a la izquierda y el espacio de la derecha corresponde a la banda. La banda es una línea recta interna que se pinta paralela a los bordes del panel, de grosor variable y con volumen. Puede desprenderse de la base de la hoja de acanto o puede estar en la parte superior llenando el espacio

que hay entre las dos hojas cuando el motivo es simétrico. La banda, junto a la hoja de acanto suele estructurar el conjunto de la composición.

Paralelo a la banda, hacia el lado de adentro, se pinta el firulete, línea más fina y sin volumen. Si el espacio es suficiente, puede pintarse hacia fuera, es decir dentro del talón.

La parte inferior de las composiciones tiende a estar más llena que la superior -que generalmente se completa con bandas rectas- para que todo el conjunto se apoye en esta base más pesada. Diversos ejemplos muestran cómo las volutas de las hojas de acanto servían para dar más o menos peso a la base.



Partes de un fileteado

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

Borde o marco:
generalmente encierra toda la composición

Pájaro:
motivo zoomórfico altamente estilizado

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



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

Sombra proyectada:
es la sombra que proyectan los diferentes motivos sobre el fondo

Bolita:
se utiliza para llenar espacios, esquinas o entre figuras

Flores:
aquí son planas, de cinco y cuatro pétalos

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

Existen también diversos niveles de composición teniendo en cuenta el desarrollo desde el borde hacia adentro. El nivel principal o externo está dado por las formas ornamentales más gruesas o pesadas que se ubican cerca del borde externo –hojas de acanto y principales bandas– que además se realizan de un mismo color, para darle unidad a todo el panel y funciona como un marco armónico combinando rectas y curvas.

Asimismo, dentro de este nivel externo se pintan otra serie de ornatos, los del nivel interior, más finos y sutiles que los primeros, ocupando el espacio alrededor del motivo central, ya sea el óvalo que contiene el tema o el espacio donde se inscribe alguna palabra o texto. Algunas veces, este nivel intermedio de composición se fragmenta y se une con el filete.

Estos dos niveles de composición conservan cada uno el mismo color en todas sus partes; en los diferentes paneles si se trata de un vehículo u objeto para conferirle

unidad a todo el conjunto.

En las composiciones más complejas los distintos espacios se organizan también según el color. Al color de fondo principal de un fileteado, le corresponden otros colores en los espacios de fondo más pequeños en lo que se denominan los contrafondos. Estos contrafondos se combinan con el color de fondo y su valor contrasta con los ornamentos del fileteado para que este último sea visible; antiguamente se



En la composición asimétrica el equilibrio lo genera la diagonal

realizaban con pátinas o falsos acabados, siendo los más comunes el falso nacarado o madreperla y la imitación madera.

El borde de los paneles o las tablas llevaba también un marco pintado alrededor de todo su perímetro y entre este borde y el color de fondo se puede trazar un fino filete de separación, con el contraste justo de color y valor entre ambos para que esta línea sea bien visible.



En la composición simétrica el equilibrio se refiere al eje bilateral

Nivel principal
formado por hojas de acanto
y bandas



Nivel interior
ornamento más delicado encerrado dentro
del nivel principal; se pinta en otro color

Óvalo temático
es el área central donde, generalmente, se reproduce
una imagen

2.2 Los Temas

Dentro de su función decorativa el fileteado recrea temas que le son propios en muchas de sus composiciones. En la época en que se fileteaban carros y camiones, los fileteadores, en ciertas partes de los mismos, ya solían pintar a pedido del cliente imágenes de personajes populares, escenas de campo, o simplemente frases. Los íconos populares más comunes eran Carlos Gardel y la Virgen de Lujan, patrona de los viajeros. Por lo general, el primero se pintaba en la pequeña puerta trasera del carro y el segundo en la parte superior de la cabina de los camiones (denominada “buche”), mas esto no constituía una regla fija. A veces, la tabla del buche tenía abierto un espacio central donde se colocaba una figura corpórea de la Virgen, con lo que adquiría aspecto de pequeño altar. Escenas del turf, paisajes de campo, bastimentos, cabezas de caballos y las frutas eran también parte de los motivos elegidos que ostentaban los paneles de los carros y camiones.

El tratamiento que se les daba a estas figuras o escenas era más bien realista, empleándose el mismo esmalte sintético hábilmente trabajado como si fuese la pintura de un cuadro.

Estas tablas así decoradas se denominaban “paneles celebratorios”. El ícono temático se pintaba en el espacio central, enmarcándose en un óvalo, círculo u otra forma que lo contuviese que a su vez era rodeado por los ornatos y filetes. Hay que destacar que siempre se buscaba un equilibrio entre el óvalo temático y la ornamentación, para que ninguno de estos dos elementos predominara sobre el otro dentro de la composición.

En ocasiones, muchos de estos elementos eran conceptualizaciones simbólicas que estaban colocados para representar ideas determinadas. Algunos sostienen que el dragón simbolizaba la fuerza y la virilidad, siendo su contrapartida la flor; así también, las cintas argentinas representan la idea del patriotismo. Según el



fileteador Ricardo Gómez en la baranda de los carros lecheros se solía pintar las manos entrelazadas del escudo argentino, para manifestar la unidad que ese gremio poseía; y bien sabido era que los carros panaderos llevaban pintadas en sus flancos espigas de trigo.

También era frecuente reforzar ciertos significados a través de una imagen unida a una frase.

A mi entender, este tipo de alegorías se acentúa en la actualidad cuando el fileteado comienza a aplicarse en el campo publicitario, ya que el fileteador, además de manejar su oficio debe manejar bien el lenguaje de su repertorio para crear imá-

genes que representen ideas de marcas o productos.

Con respecto a las frases ya han sido convenientemente analizadas con anterioridad, pero puedo agregar que en los vehículos las frases se pintaban con caracteres muy elaborados en las tablas más vistosas del frente y los laterales, y con letras más sencillas en los paragolpes. Eran elegidas por su dueño y constituían una sintética manifestación de su pensamiento. En los colectivos, el nombre de la

empresa se pintaba con una letra gótica muy ornamentada, lo que hacía la parte más vistosa de sus laterales; esta costumbre se conserva en ciertos casos hasta hoy. Actualmente, muchas de las tablas fileteadas tienen como tema una frase, un nombre o el fragmento de un texto.

Si bien la figura de Gardel y frases pertenecientes a los tangos se utilizaban desde la época de la decoración de vehículos, el fileteado incorporó recientemente al tango como uno de sus temas preferi-

dos. Prueba de ello es la proliferación de parejas bailando, la imagen del bandoneón y los retratos de compositores o cantantes de tango que pueden verse en las obras más actuales y que estaban ausentes en los vehículos. Esto se debe también al reconocimiento que está teniendo el fileteado como género iconográfico paralelamente al tango como género musical, ambos característicos de Buenos Aires. Es decir, dos productos culturales con fuerte identificación local.



Frase y paisaje en buche camión, León Untroib (Foto Los Maestros Fileteadores)



"Villa del Sur" Esmalte sintético sobre tabla, 60 x 40 cm
Alfredo Genovese, 1997



"Junto al filete un Quetzal"
Esmalte sintético sobre hardboard 100 x 150 cm
Alberto Pereira. Quilmes, 2000



"Perro y gato" (diptico)
Óleo sobre tela 100 x 200 cm
Andrés Compagnucci. La Plata, 1997



"Haragán"
Esmalte sintético sobre hardboard 41 x 17 cm
Gustavo Ferrari. Bs. As., 2002



"Sirena"
 Elvio Gervasi
 Esmalte sintético sobre hardboard 40 x 30 cm
 Buenos Aires, 2005



"San Jorge"
 Esmalte sintético sobre hardboard 80 x 40 cm
 Norberto Cáceres. Bs. As. 2007



"La Boca"
 Acrílico sobre madera 60 x 120 cm
 Adrián Clara. Bs. As.

2.3 La Ornamentación

La observación de los trabajos más antiguos que se conservan, ya sea en fotografías, tablas o vehículos, pone de manifiesto la procedencia de los ornamentos que los fileteadores utilizaban.

Estos ornamentos y formas que utilizaron los fileteadores en sus composiciones están basados en las copias de los elementos decorativos que tenían a la vista en aquel tiempo. Los ejemplos más comunes son los ornatos de las fachadas de ciertos edificios, que abundaban además en rejas y mayólicas e incluso en impresos y en los cuadernos de decoración que se compraban en las pinturerías.

Según el fileteador Luis Zorz, es exacto pensar que uno de los motivos que sirvió de inspiración a los primeros fileteadores fue una carpeta titulada "Porte de Bienard", editada a principios de siglo en Barcelona, que contenía gran cantidad de elementos decorativos aplicables a las artes industriales.

Las formas tomadas son orgánicas,

derivadas de los diseños propios del estilo neoclásico o grutesco en el que se observa la estructuración de motivos vegetales y animales en torno a espirales y volutas. Curiosamente el fileteador no copiaba ornamentos de estilo Art Nouveau, bastante difundido en Buenos Aires a principios del siglo XX, ya que no se observa en sus trabajos la llamada "línea látigo", que es característica de ese estilo.



Arriba: Ornato en espiral en puerta de madera
Izquierda: Detalle en baranda de escalera



Detalle de azulejo antiguo

Las llaves son los filetes que se pintaban en las varas y parantes de los carros. Constituyen un desarrollo de las primeras líneas que se pintaban en los automóviles y en los tranvías, al combinar líneas rectas y curvas que se entrecruzan en varios puntos y no llevan sombra. Posteriormente se desarrollaron mucho más al ser aplicadas al colectivo.

En un principio, todos los ornamentos se pintaban con colores planos sobre los paneles de los carros y fueron evolucionando por medio de un dibujo más cuidadoso

que posteriormente desembocó en la pintura de luces y sombras, que otorgaban a los motivos la sensación de volumen propias del trompe d'oeil; esto pasó a ser una de las características formales del fileteado y constituye hasta hoy una reconocible marca genérica, sumado al tratamiento acentuado del color.

Las primeras formas características del fileteado fueron atribuidas a Miguel Venturo, quien fuera importante referente para los demás fileteadores de su época. Según el testimonio de otro gran fileteador, Carlos Carboni, fue Venturo quien incorpora las hojas de acanto, las banderas, y desarrolló las formas ornamentales de pájaros y dragones, creando así el primer repertorio de figuras típicas del filete porteño. Este repertorio está conformado por un conjunto de elementos y formas muy estilizados que se repiten en la mayoría de las composiciones. Cada fileteador los pinta a modo propio y también los modifica o crea nuevos elementos, lo que constituye

junto a la manera de combinarlos entre sí, la marca o el estilo individual de cada artista.



Ménsula de balcón en casa particular

2.4 Motivos y figuras

1- Flores: Pueden ser de tres tipos según su forma: planas, tulipas o campanitas.

Las flores planas se construyen a partir de un círculo, forma en la que se inscriben. El círculo se divide en cuatro, cinco o más partes regulares, donde luego se dibujan los pétalos que pueden tener forma circular, acorazonada o lobulada. Los pétalos son iguales entre sí, se deja un espacio entre los mismos que recorta aún más la flor sobre el fondo y por lo general se los representa en forma cóncava con una sombra en su interior.

Las flores tulipas se construyen a partir de una semiesfera, forma en la que se inscriben. Se trata de una flor más cerrada, vista como una taza ligeramente desde arriba pudiendo hacerse más cerrada o abierta. La cara externa e interna se divide en pétalos y suelen hacerse de

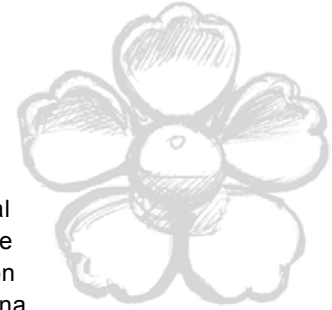
diferente color. Estas flores poseen un eje central que muchas veces acompaña o determina direcciones de otros elementos de la composición.

Las campanitas son flores más cerradas que las tulipas y se construyen a partir de un cono o un triángulo. Son visibles su cara externa e interna y esta última es un pliegue profundo y más oscuro por el que se distinguen.

Otro tipo de flor que se usaba antiguamente en el fileteado es la llamada "amapola". Se trata de la estilización de

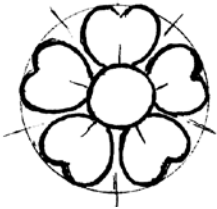
una flor ornamental bastante común y que es representada con la convexidad de una tulipa al revés. Está muy presente en los trabajos de Carlos Carboni.

Estos tipos de flores pueden ser combinados entre sí.

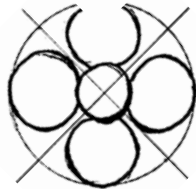
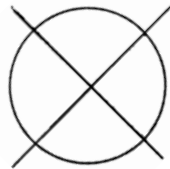


Tipos de flores y su construcción

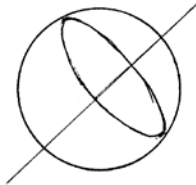
1. Flor plana de 5 pétalos



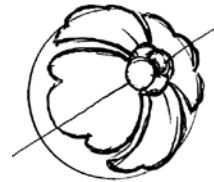
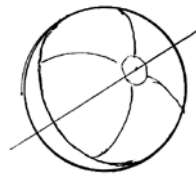
2. Flor plana de 4 pétalos



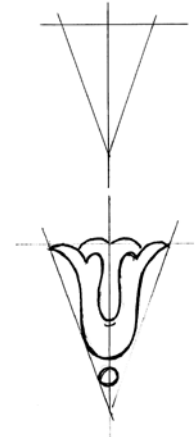
3. Tulipa



4. Amapola



5. Campanita





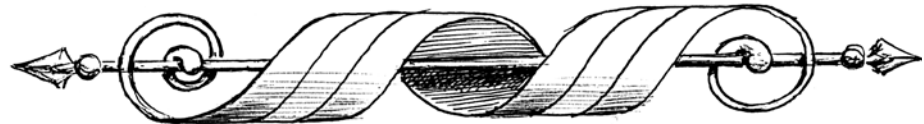
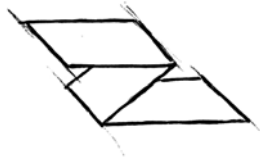
2- Cintas:

Las cintas son la representación de largos planos con pliegues en el espacio de la composición. Muchas veces se realizan con forma de pergaminos y se incluye un texto en su interior y en este caso las palabras acompañan la fuga en perspectiva de todo el plano de la cinta.

La representación más común de las cintas es la de la bandera argentina y los moños, para lo cual el plano dibujado se divide en tres partes correspondiente a los colores celeste y blanco. El desarrollo del plano en perspectiva debe dibujarse cui-

dadosamente a lo largo de toda la cinta y sus pliegues. Las cintas argentinas pueden partir desde el moño con sus pliegues y es posible terminarlas en forma recta (terminación cerrada) o separada (terminación abierta).

La cinta dibujada en torno a un asta es otro elemento muy común del fileteado. Allí el plano de la cinta se representa enroscado en espiral, formando un cilindro visto de perfil que se termina en una voluta. El asta es el eje de esta forma cilíndrica y tanto la cantidad de pliegues como la separación entre los mismos es variable.





Página opuesta

Arriba:

moño y cinta

Abajo:

1. Cinta plana con texto

2. Bandera enroscada en asta

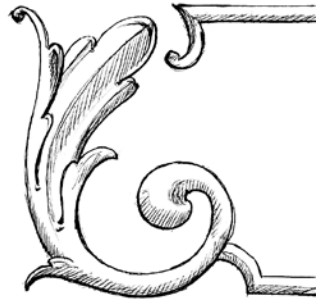
En esta página

Arriba:

Planos recto, plegado y en cinta

Abajo:

Terminación de cintas, abierta y cerrada



Arriba:
1. Hoja de acanto terminada en voluta
2. Hoja de acanto incorporada a la banda

3- Hojas de acanto:

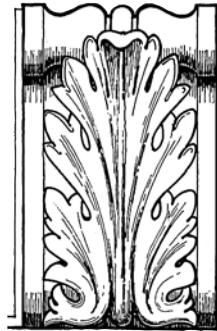
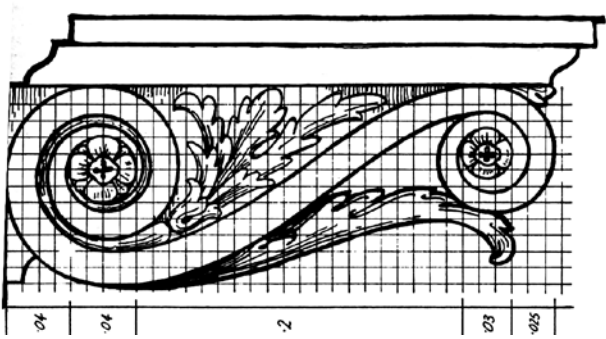
Son motivos ornamentales muy difundidos observables en diversas culturas desde la antigüedad. En el caso del fileteado, los motivos vegetales se toman principalmente de los ornatos arquitectónicos y por lo general, la hoja de acanto forma la parte estructural de una composición. Puede dividirse en dos grandes tipos: la terminada en voluta y la integrada con la banda. El primer tipo de hoja de acanto es la que tiene su follaje unido a un tallo que termina en una voluta. Entre el follaje y la voluta se establece un equilibrio, de manera que no predomine un elemento sobre otro en cuanto a su peso compositivo. Podemos tomar a la voluta como un centro desde donde se desprenden las hojas que componen el follaje que se distribuye en la parte más externa de toda la composición. El segundo tipo tiene este mismo follaje unido a un tallo que se continúa ininterrumpi-

damente con la banda que es el contorno más visible de toda la composición.

El follaje de las hojas de acanto está formado por hojas más pequeñas, unidas a un tallo común, que deben diferenciarse mínimamente una de otra, ya sea en su forma o en su dirección. Esta diferencia acentúa el carácter dinámico del fileteado y le resta monotonía al motivo.

Cada hoja de acanto tiene bien marcado el volumen en cada una de sus partes. La estructura de las hojas se construye a partir de sus nervaduras o ejes, que son además la parte más pronunciada donde pega la luz y se marcan con un tono de brillo.

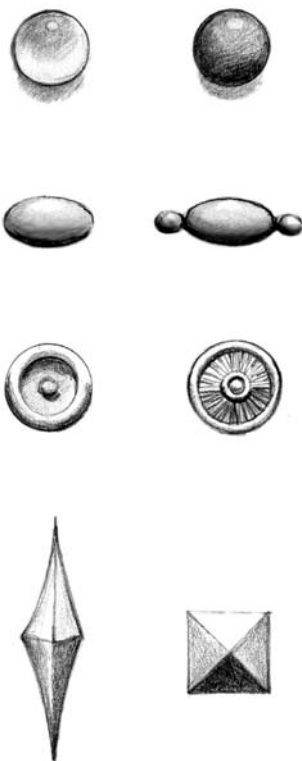




Detalles de ménsula ornamental con hojas de acanto

abajo
diferentes ejemplos de hojas de acanto





4- Bolita, óvalo, botón y diamante:

Son motivos que se pueden acomodar muy fácilmente dentro de la composición para llenar pequeños espacios. Las bolitas y los óvalos se pintan representando una forma convexa, mientras que los botones se representan con una concavidad interior, a la que también se le puede agregar una perlitita. Las bolitas pueden ser macizas o transparentes, como de cristal. En el primer caso la sombra se pinta en la parte inferior, como en cualquier objeto convexo, y en el segundo, se les pinta un reflejo claro en su parte inferior. Las bolitas se pueden repetir conformando una sucesión a lo largo de un eje curvo o recto, con diferente separación

entre sí y con tamaños crecientes, para hacer su diseño más dinámico. Lo más común es pintar las bolitas en las esquinas de las composiciones como así también colocar pequeñas perlas en los bastones de las letras, uso que también se le da a los diamantes.

Los diamantes son rombos o cuadrados facetados en cuatro partes. En el primer caso su aspecto es el de dos pirámides unidas por sus bases y en el segundo el de una pirámide vista desde arriba. Por último, dentro de estos motivos, podemos incluir a la gota o lagrima, que por lo general se utiliza colgando de la extremidad de una hoja de acanto.



Arriba:
 Bolitas juntas y separadas
 Bolita Cristal y bolita maciza
 Ovalos
 Botones
 Diamantes

Derecha:
 Diferentes ejemplos
 de bolitas
 óvalo, diamante, gota.

5- Las espirales:

Son líneas que giran alrededor de un punto, circulares u ovaladas y funcionan como construcciones estructurales que sirven de soporte a formas vegetales o animales.

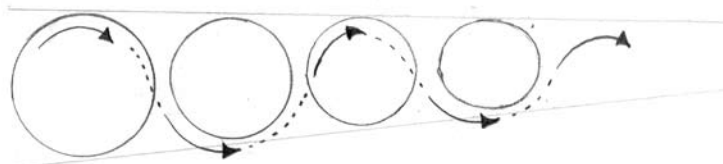
El fileteador dibuja hojas de diferentes formas en torno a la espiral, que muchas veces combina con otras espirales de sentido contrario y tamaño decreciente. Un método constructivo es dibujar varios círculos de diámetro variable sobre la mediatriz de un ángulo. Cuando estas hojas

en espiral son pequeñas, más densas y se pintan sin volumen se denominan filigranas. Las espirales con menos giro y más gruesas, como los remates de algunos animales y las hojas de acanto, se denominan volutas.





Construcción de espirales según Elvio Gervasi.



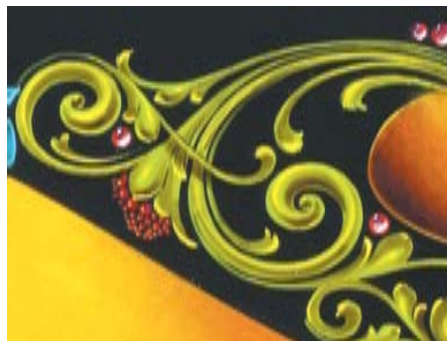
Bocetos de espirales por Elvio Gervasi

“Para construir correctamente las espirales sugiero seguir los siguientes pasos.

Primero, se deben marcar círculos para llevar un control de las líneas a seguir (fig1). Luego, las pequeñas hojas de acanto se van entrelazando entre sí, sin molestar los espacios dentro de cada giro. Recordar que cuanto mas fino es el trazo, más sutiles será el entrelazado (fig 2) . El pulido final es la base fundamental. Esto depende de la redondez que logremos en los giros, que siempre deben cerrarse y de la cantidad de manos de sombra que le demos, lo que permitirá recortar la figura con otro color para destacar aún más el trabajo. Es importante tener en cuenta que si las hojas centrales de los giros terminan en la misma línea, lograremos equilibrar mucho más la figura de la ornamentación (fig 3)”.



Espirales por Alfredo Genovese



Espirales por Elvio Gervasi



Espirales por Elvio Gervasi



6- Motivos animales:

Los motivos animales más comunes o reconocibles son los que se originan en dragones, pájaros y caballos. Se trata de representaciones fantásticas y estilizadas de estos animales que fueron desarrolladas por diferentes artistas. Algunos artistas crearon formas animales con características propias que identifican claramente su estilo .

Por ejemplo, el fileteador Carlos Carboni los desarrolló a partir de ornamentos neoclásicos, y elaboró sus característicos dragones en torno a la espiral, mientras que León Untroib utilizó profusamente la figura del caballo. En cuanto a los pájaros, ambos fileteadores los pintaron



de un modo más o menos realista, mientras que Martiniano Arce los

ha estilizado con audacia y originalidad, al igual que los dragones. Es muy común utilizar pájaros para simbolizar sensualidad, mientras que la fiera expresión de los dragones se asocia con la virilidad y la fuerza.

Las figuras animales surgen o se funden con las formas vegetales del ornato y acompañan a la estructura general de la composición, como por ejemplo cuando están integradas a las hojas de acanto.



"Serpiente" Norberto Caceres



Izquierda:
1. Pájaro (Carlos Caboni)
2. Animales en friso ornamental (Buenos Aires)
3. Caballo (León Untroib)
4. Dragón (Carlos Carboni)
5. Dragón (Alfredo Genovese)



3.

La técnica



3.1 Pinceles y materiales

El pincel de filetear se caracteriza por la longitud de su pelo. Los más comunes están hechos con pelo de oreja de vaca. La parte metálica que va unida al pelo se llama virola, que puede ser redonda en el caso específico del pincel de filetear o chata, si el pincel es de letras. Otra variante del pincel de filetear es la “banda”, que es básicamente una virola sin mango cargada

con pelo de más de 5 cm. de longitud y que se usa para hacer los trazos más largos.

Para que la duración de pinceles y bandas sea de algunos años, basta con limpiarlos a fondo con aguarrás si se usa esmalte sintético y con agua y jabón en el caso de usarse pintura acrílica. También es conveniente guardarlos untados con vaselina o grasa dentro de un tubo, para



que los pelos se mantengan cerrados y derechos, mas si estos llegaran a curvarse accidentalmente se enderezan fácilmente con agua caliente.



Metro



Muñeca con talco



España para esfumados



Espátula



Pinceles



Bandas



Paleta de chapa



Punzón



Hilo para trazar líneas

3.2 Manejo del Pincel



H. Bonino

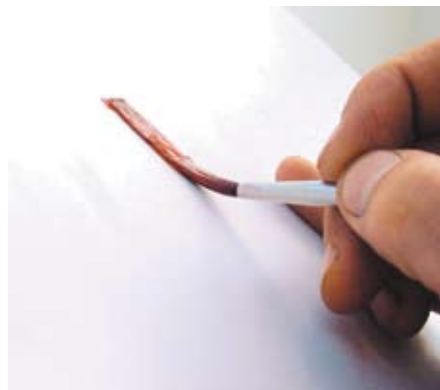
El uso de pincel de fileteado es diferente a cualquier otro tipo de pincel. Su manejo requiere una destreza que está dada por la sutileza de los movimientos necesarios para realizar los diferentes tipos de trazos que describiré ordenadamente.

1.- Debemos comenzar tomando el pincel a la altura de la unión del mango y la virola, entre la punta de los dedos pulgar, índice y mayor, suavemente, de modo que podamos balancearlo y girarlo hacia la derecha e izquierda entre los dedos. La pintura se carga regulando su densidad y cantidad como veremos más adelante.

2.- Los trazos con el pincel abarcan en un espectro de posiciones que va desde el trabajo con la punta (posición 1) hasta el trabajo con el cuerpo o el pincel apoyado (posición 2). Para comenzar un trazo, primero se apoya la punta del pincel y

luego se lo desliza. Cuanto más se apoye la totalidad del pincel, más grueso será el trazo. Para graduar los diferentes grosores también se lo va girando entre los dedos.

3.- La mano sosteniendo el pincel se apoya sobre el dedo meñique, que además cumple la función de una punta de compás que nos permite realizar los giros en los trazos curvos.



Posición 1 y posición 2 del pincel.

4.- Descripción de algunos trazos de ejercitación:

T1 Recto descendente, pincel apoyado.

T2 Recto ascendente, pincel de punta.

T3 Recto horizontal, pincel apoyado.

T4 Recto horizontal, pincel de punta.

T5 Curvo uniforme, pincel apoyado y girado entre los dedos.

T6 Curvo variable, pincel de punta y sin giro.

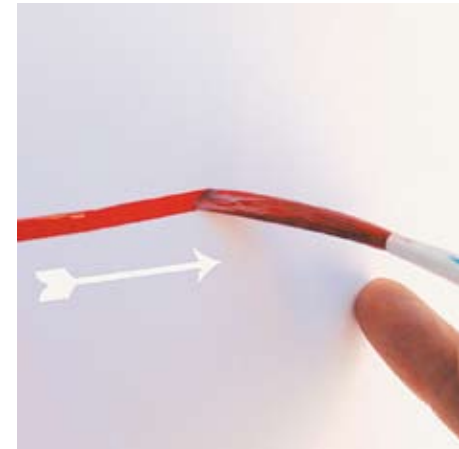
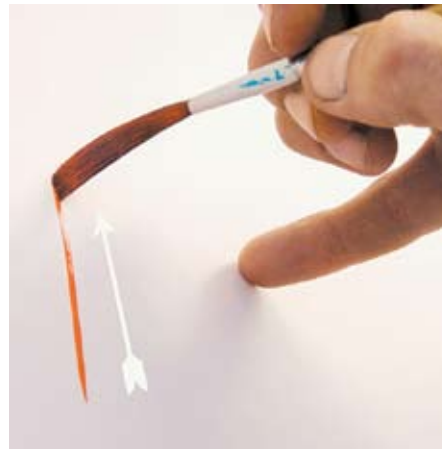
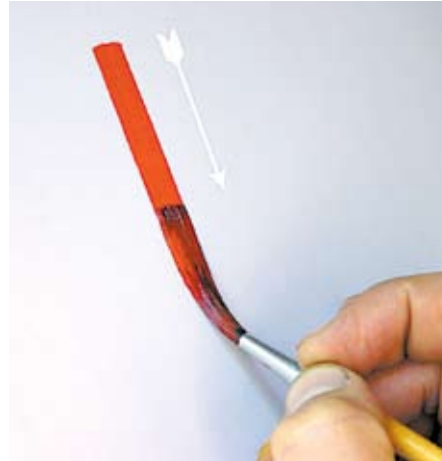
T7 Coma, giro desde posición 2 a 1.

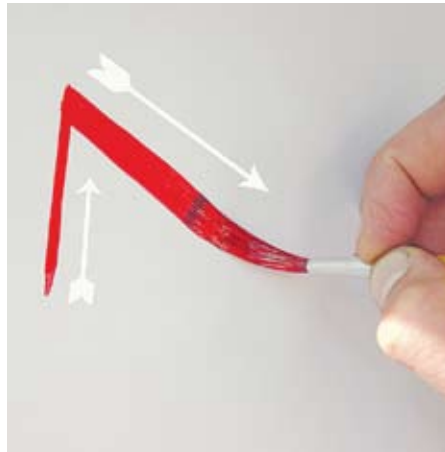
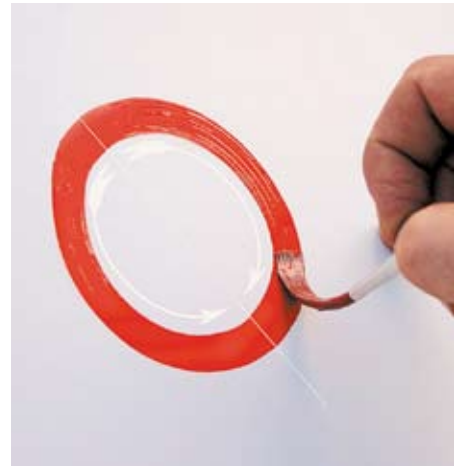
T8 Combinación de recto ascendente y descendente.

T9 Círculo en dos trazos uniformes.

T10 Combinando trazos cortos de punta y con apoyo.

Los trazos curvos pueden hacerse a la inversa y cambiando el sentido del giro.





Uso de las bandas

Las bandas son pinceles especiales que se utilizan para trazar líneas largas. Los filetes largos en varas y ruedas de carros, las líneas que dividen dos planos de colores, los bordes de las tablas, o las figuras denominadas “llaves” que se utilizaban para adornar los vehículos se realizan utilizando bandas, y también para

las líneas con formas de corchetes llamadas “bigoteado”.

La banda se toma como el pincel, pero un poco más de frente ya que al no tener mango pueden alojarse en la cavidad de la mano. Se deben cargar cuidadosamente sobre una chapa, espátula o azulejo, observando que todos los pelos queden en el mismo sentido y no se enreden.

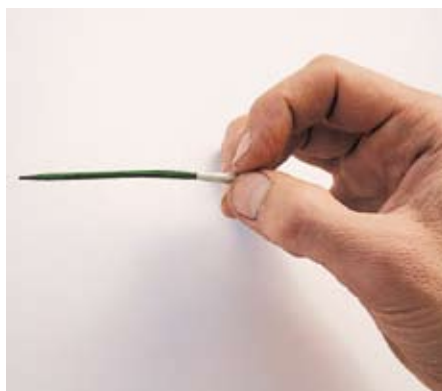
Al pintar, la banda se apoya toda y

luego se desliza lentamente regulando la uniformidad del trazo. La carga debe ser uniforme para que no queden gotas, que pueden arruinar la línea al caer más rápidamente en el momento del trazado.

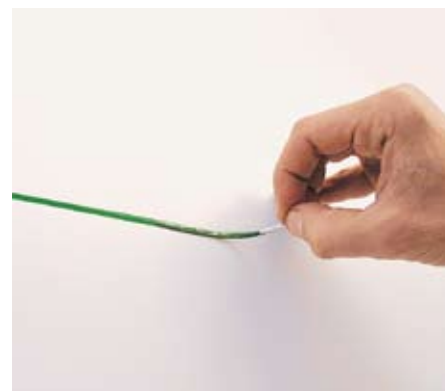
Cuando la banda queda sin pintura, se levanta, se vuelve a cargar y se retoma el trazo un poco antes de donde se había interrumpido, para mantener el mismo ancho sin que se note el punto de unión.



Cargado de banda



Forma de tomar la banda



Trazo

3.3 *Cómo hacer una tabla fileteada*

El fileteado porteño nace como un oficio y, como tal, encierra numerosas técnicas de ejecución que se fueron perfeccionando a través del tiempo, y cambiaron con la aparición de materiales y soportes nuevos.

Desde su origen, los fileteadores utilizaron como pintura el esmalte sintético, y desarrollaron su técnica trabajando este material con pinceles de pelo largo, durante todo el período en que el fileteado se realizó sobre los vehículos.

Con el cambio de soportes y usos, fue variando también la pintura y se incorporaron el acrílico, el óleo, el maquillaje, la pintura para telas y otras, según la necesidad. Pero, cualesquiera sean los materiales que se utilicen, el conocimiento técnico se apoya en dos puntos que considero fundamentales: el dibujo y el manejo del pincel.

La técnica que desarrollaré con detalle es la más similar a la que se aplicaba en los vehículos, es decir, la más antigua y acaso

la más olvidada, la que dio origen a este género; es la que utiliza el esmalte sintético sobre un soporte rígido y que explicaré en los siguientes pasos:

Preparación del soporte

El primer paso para la realización de un fileteado es la elección del soporte sobre el cual se trabajará.

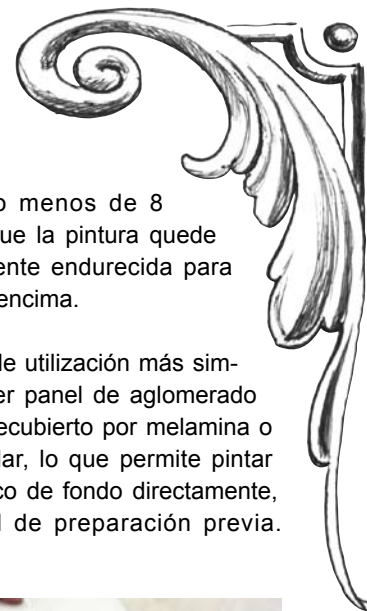
Los soportes rígidos pueden ser de madera, metal, vidrio, plástico, etc. Cada uno debe ser preparado de manera diferente. En el caso de la madera, se debe aplicar una mano de sellador transparente o fondo blanco -sintético o acrílico- para tapar los poros. Una vez preparada y convenientemente lijada esta superficie, se le aplica una mano de color en esmalte sintético, con pinceleta de pelo, o con rodillo, si bien lo mejor es utilizar pistola de pintar o pintura en aerosol. La pintura que se aplique debe estar libre de impurezas o filtrarla.

Se dan varias manos si es necesario, hasta que el color quede uniforme y se

deja secar no menos de 8 horas, hasta que la pintura quede convenientemente endurecida para poder trabajar encima.

El soporte de utilización más simple es cualquier panel de aglomerado o “chapadur” recubierto por melamina o sustancia similar, lo que permite pintar el color sintético de fondo directamente, sin necesidad de preparación previa.

(Foto 1)



Para trabajar sobre chapa metálica, se aplica base antióxida o pintura mordiente en caso de chapa galvanizada, previo al color sintético de base.

Dibujo

El dibujo es un proceso fundamental en el fileteado. Debe realizarse con precisión, ya que del mismo dependen el diseño y la composición del motivo, más allá de las preferencias del estilo de cada autor. (foto 2 y 3).



En el dibujo se tiene en cuenta, tanto la cantidad de formas que se realizan, como el espacio que se deja libre y su relación de emplazamiento dentro del soporte. Sugiero que, para el dibujo, se utilice un trozo de papel manteca o calco que tenga la misma forma y medida que el soporte. Esto permitirá trabajar detalladamente y borrar para hacer las correcciones que sean necesarias sin arruinar la tabla. En caso de que la composición sea simétrica, se traza el eje de simetría y el dibujo se

realiza solamente en una de las mitades del papel. Luego se calca en el otro lado para que quede exactamente igual.

Preparación del spolvero

Una vez que el dibujo está terminado, se lo perfora con una aguja o punzón fino, apoyándolo sobre una superficie blanda (p.ej. telgopor), haciendo pequeños agujeros apenas separados entre sí. La plantilla queda trasformada en un “spolvero”. (foto 4)



Si el diseño es simétrico, se dobla el papel sobre el eje de simetría y se perforan las dos mitades a la vez.

Pasaje del dibujo a la tabla.

El paso siguiente es apoyar el spolvero sobre el soporte, cuidando de que esté centrado y bien alineado con respecto a los bordes. Se fabrica lo que se llama “muñeca”, que consiste en una bolsita de tela rellena con talco o tiza molida. (foto 5)



Se pasa la muñeca golpeando suavemente sobre el dibujo. Por los pequeños agujeros pasa el talco y queda sobre el soporte, marcando así el dibujo. Esta antigua técnica se usaba ya en el Renacimiento para hacer decoraciones, repitiendo un mismo motivo simétrico en serie.

La ventaja de este procedimiento sobre el uso del papel carbónico, es que el talco no marca la superficie, se absorbe perfectamente con la pintura y la plantilla no se arruina con las sucesivas pasadas del lápiz. Además, en caso de error, se limpia fácilmente y, si se trabaja en serie, la transferencia con el spolvero se hace mucho más rápidamente. (foto 6)

Si es necesario, las líneas rectas del dibujo se pueden remarcar tensando un hilo cargado de tiza y soltándolo, con la técnica que utilizan los letristas.



Pintura

Primera parte: pintura de los colores planos

Una vez pasado el dibujo sobre la tabla, se comienzan a pintar los llamados “colores planos”. La pintura se hace con pincel de filetear o de letrista y, para trabajar con esmalte sintético, es muy importante tener en cuenta el manejo de dos variables: la densidad de la pintura y la cantidad de carga del pincel. Estas dos variables se ajustan en una relación comparable a

la que existe en la fotografía, donde la imagen se obtiene por una acertada combinación entre cantidad de luz y el tiempo de exposición. El pincel se toma entre la punta de los dedos pulgar, índice y mayor, a la altura de la unión de la virola y el mango de madera, de manera que pueda ser balanceado y girado muy sutilmente para acompañar el sentido de los trazos. Se separa una cantidad de pintura sobre una chapa o espátula de metal y el pincel



se carga pasándolo sobre la misma, con movimientos oscilantes. Si es necesario, la pintura puede diluirse con un poco de aguarrás mineral o nafta (gasolina) para lograr la densidad adecuada. Es importante apoyar la totalidad del pelo del pincel y moverlo hasta que esté perfectamente cargado, es decir, que todos los pelos de la punta estén parejos, y con la firmeza de una pluma caligráfica. (foto 7)

Los trazos sobre la tabla serán determinados por el dibujo, debiéndose combinar trazos de punta y trazos hechos con todo el cuerpo del pincel (ver ejercicios de trazo). Cuanto más se apoya el pincel, más cantidad de pintura deja y más grueso y uniforme será el trazo. Para este trabajo es muy importante el apoyo de la mano. Por lo general, toda la mano se apoya sobre el dedo meñique y la muñeca se gira apoyada en este dedo como si fuera la punta de un compás.

Es importante cuidar los apoyos de la

mano sobre la tabla para no borrar el dibujo en tiza ni para correr la pintura fresca ya colocada.

Conviene que estos colores planos contrasten en valor y en tono con el fondo, de modo que se recorten claramente, pero que no sean ni tan oscuros ni tan claros como para impedir que luego podamos ver la sombra y la luz que aplicaremos sobre ellos.

Para los primeros trabajos, sugiero usar no más de tres colores diferentes colocados de manera alternada, es decir, repetidos en diferentes partes de la composición, para que jueguen más dinámicamente entre sí. Las combinaciones más comunes en fileteado se dan entre colores fríos y cálidos, por ejemplo, fondo azul oscuro y ornatos en ocre o naranja, cortados con azul triful; o entre colores complementarios, por ejemplo, fondo rojo y ornato en verde cortado con flores azules.

Los colores típicos que se utilizan son el rojo bermellón, el verde "fintoro" -que se

hace mezclando negro y amarillo- el azul traful -parecido al cian y que se utiliza para hacer banderas-, el azul marino -oscuro-, el marfil seda -color crema algo amarillento-, el ocre y el naranja, entre otros. El verde “fintoro” se denomina así entre los fileteadores porque proviene del apócope de “finta d’oro”, que en italiano significa “imitación oro” .

Una vez terminados los colores planos, se dejan secar completamente, para



dar sobre ellos las luces y las sombras. (foto 8)

Pintura de las luces y las sombras

La segunda parte del trabajo consiste en aplicar las luces y las sombras para darle a la composición un falso volumen. Hay que tener en cuenta que el volumen se practica previamente sobre el dibujo, para poder hacerlo con trazos rápidos y seguros.

Resumo en cuatro los componentes necesarios para realizar una composición fileteada de mínima calidad.

- 1 Los colores planos.
- 2 El plano de luz media.
- 3 La sombra (“yapán”)
- 4 El brillo.

Sobre los colores planos convenientemente secos se aplican los planos de luz media. Para ello hay que establecer un foco de luz sobre toda la composición que, por lo general, es central o a 45° desde la derecha o la izquierda, siempre

desde arriba.

Sobre los tonos verdes, naranjas y ocres suelo aplicar color amarillo puro, ligeramente diluido y con un trazo muy lavado, preservando su transparencia.

(foto 9)



Sobre los demás colores, aplico el color local aclarado en un 50% aproximadamente. Esto significa que la luz sobre un color azul bandera, será pintada con una cantidad de ese mismo azul mezclado con

la misma cantidad de blanco.

Las sombras se realizan con una mezcla de color y barniz transparente denominada “yapán”*; el yapán más común se hace mezclando color negro y barniz, hasta obtener una mezcla semitransparente (foto 10).



El grado justo de oscuridad del yapán se percibe al aplicarlo: éste no debe ser tan oscuro como para tapar el color plano ni tampoco ser tan lavado como para pasar inadvertido.

El yapán puede pintarse uniformemente

sobre todos los colores planos del dibujo y sobre el fondo para hacer la llamada sombra proyectada. Esta sombra es la proyección que hace el dibujo sobre el fondo y representa la distancia en que está separado del mismo; por lo tanto, su ancho es siempre uniforme.

En un trabajo de buena calidad, a cada elemento y al fondo corresponden intensidades diferentes de yapán, según los contrastes que se manejen. Sobre un fondo oscuro, se puede repasar solamente la sombra proyectada con un yapán bien oscuro o casi en color negro. Asimismo, se pueden hacer diferentes tonos de yapán: violetas, marrones, rojizos, etc. Para obtener efectos más vibrantes, se pueden hacer también en colores complementarios: yapán rojizo sobre una figura en verde, yapán violeta sobre un fondo naranja.

El brillo es la representación de luz más intensa que se aplica en una composición. Sirve para realzar el contraste final y terminar de estructurar las formas. Se aplica con

un pincel muy fino (nº 0 o linner), sobre las áreas donde la luz es más intensa, como los bordes acentuados de las formas y flores, puntas filosas o nervaduras (foto 11).



El brillo también sirve para indicar la textura de la superficie de algunos objetos. Si hago un graneado sobre el centro de una flor, represento una superficie rugosa y si pinto un solo punto de brillo en ese mismo centro de flor, represento una superficie completamente lisa. Utilizo color blanco

puro para los brillos sobre las gamas del rojo y el azul (rojos, azules, rosas, celestes, lilas, etc.) y marfil seda para los colores que contengan en su composición amarillo (ocre, verde finto, naranja, etc.). Esta diferenciación de brillos permite acompañar armoniosamente el contraste entre los colores fríos y cálidos de toda la composición.

Es importante darse cuenta de que al pintar las luces y las sombras, estamos representando formas que contienen volúmenes cóncavos o convexos. La representación de estos volúmenes debe ser clara y, para ello, se debe conocer bien a fondo el dibujo o tenerlo claramente resuelto hasta sus mínimos detalles al momento de aplicar luz, yacán y brillo.

* La versión más acertada que escuché acerca del término yacán, dice que antiguamente los fileteadores hacían esta sombra con un colorante fabricado en Japón. Cuando trabajaban en los talleres, era muy común que uno le dijese al otro "pasame el yacán" aludiendo a la escritura que el producto tenía en el envase: Made in Japan.

Terminación

La terminación del trabajo se realiza pintando el marco alrededor de toda la composición o el borde del soporte. Si el marco no se hace demasiado ancho, se realiza directamente apoyando la mano en el borde de la tabla y aprovechando el ancho del pincel o la banda que se utilice. Si el ancho supera el del pincel, conviene marcarlo previamente con una línea. También es posible realizar el borde con formas de corchetes o gajos, "bigoteado".

Una vez seco, se puede realizar una línea fina entre el color del borde y el color de fondo, con un color que contraste con ambos. (foto 12)

Para preservar mejor la tabla y para unificar el contraste de brillo y de color, se aplica una mano de barniz sintético transparente brillante o mate, según la preferencia. En caso de querer aplicar lacas poliuretánicas, nitrocelulósicas o acrílicas, el trabajo debe tener al menos una semana de secado y la aplicación se realiza a so-



plete, dando primero una fina capa, para que no se levante el esmalte sintético y luego aplicar las sucesivas manos, que una vez secas, pueden pulirse para resaltar el brillo.

3.4 Las letras

El fileteado contiene una profusión de caracteres escritos y ha desarrollado, desde sus inicios, un sistema para organizarlos con su parte icónica, que puede ir desde pintar un par de letras entrelazadas hasta la escritura de pequeños textos.

Dentro de la ornamentación de los carros se incluía el nombre, la dirección y la actividad de su dueño, que constituían datos informativos; pero, además, los dueños de esos rodados elegían hacer pintar frases que representaban los valores que

ellos tenían o su manera de ver el mundo, que han quedado como un elemento característico más del fileteado.

Los fileteadores crearon dentro de sus composiciones lugares específicos para las frases. Casi siempre se pintaban en la parte trasera, para ser vistas por el vehículo que venía detrás (“Así quería tenerte”) o en la parte delantera a modo de sentencia protectora (“Que ella me guíe”); en algunos casos estaban incluidas dentro de los ornamentos.

En un principio, se eligió la letra gótica, que era muy usada por los letristas franceses de la época para adornar las vitrinas de los negocios, y estaba presente también en los billetes. En la jerga fileteadora, como hemos dicho, se la llamó “ergóstrica” y se trabajaba con el pincel en forma precisa y rápida, siguiendo el mismo trazado de la pluma caligráfica. También se adaptaron diferentes tipografías a tal fin. La letra cursiva inglesa y la romana rústica eran otras de las variantes usadas.



Todas estas tipografías se pintaban con varios colores y se le agregaban elementos como el cuerpo, el “repiqué” *, los adornos internos y la sombra.



Con el mismo tratamiento se realizaban los monogramas, que son dos o más letras iniciales de nombres entrelazadas, usadas como abreviatura o marca identificatoria. Al superponer y entrelazar letras para crear un monograma, es importante tener en cuenta que las mismas no pierdan su identidad y que el conjunto conserve legibilidad. El uso del monograma era muy común en los logotipos de empresas y marcas, y es

posible verlo grabado todavía en algunos vidrios de antiguas casas.



*Repiqué: término de la jerga del oficio que designa al brillo lateral representado en el cuerpo de una letra o en el plano de una cinta o bandera, hecho con pequeños trazos.



Construcción de las letras

No es difícil adquirir una cierta habilidad caligráfica si se observan algunas reglas para la construcción de cada uno de los caracteres alfabéticos.

Para dibujar una letra es necesario definir el tipo de trazo, la **inclinación**, la **proporción** y el **espaciado** que tendrá, para luego poder repetirlo en las demás y formar así un alfabeto de características afines. Una letra puede hacerse con trazos uniformes (si son todos del mismo grosor), o variables (si éstos cambian su ancho), como cuando se la dibuja con una pluma. Con el pincel de filetear se pueden realizar a voluntad estos dos tipos de trazos.

Las letras del fileteado

Trataremos aquí de explicar algunas características que tienen la mayoría de las letras que se diseñan en el fileteado.

Es muy común que a estas letras se les agreguen formas en sus contornos, imitando las puntas en los remates y bor-



des curvos usados en las antiguas letras hechas a pincel; otras veces se utiliza un criterio más libre y fantasioso.

También se pueden ver letras adornadas en el interior de sus frentes, ya sea cuando se los rellena parcialmente con otro color o cuando se les pintan perlititas o algún otro motivo encima de sus bastones. Sobre el bisel de los bordes del lado donde pega la luz se traza un tono de brillo que hace resaltar aún más la letra contra el fondo.

Partes de la letra fileteada

Frente de la letra: Es la figura de la letra propiamente dicha y la parte que primero se dibuja. Cuanto mayor es su tamaño, más se lo puede adornar, agregándole otro color en su interior, sombras y luces que le den bajorrelieve, perlas, diamantes, un contorno de color, etc.

El cuerpo: Las letras en el fileteado son representadas generalmente con un volumen o espesor que se realiza proyectando un cuerpo en perspectiva desde el

frente. Por lo general, la proyección de la perspectiva se hace hacia un solo punto de fuga lateral y hacia abajo, aunque también puede hacerse hacia un centro, hacia arriba o hacia abajo cuando la escritura esté curvada en forma semicircular.

Mi preferencia para estos casos es proyectar el cuerpo hacia la izquierda y abajo, y colocar luego la sombra proyectada hacia

la derecha, para evitar la superposición de ambos elementos.

El brillo que se le da al cuerpo de la letra se hace con el “repiqué” y consiste, como hemos dicho, en aplicar dos o más tonos luminosos, con pequeños trazos paralelos, allí donde se quiere representar la incidencia de la fuente de luz. El cuerpo queda entonces iluminado de una parte



1. Brillo de borde
2. Cuerpo de la letra
3. Repiqué
4. Frente de la letra
5. Sombra proyectada

y sombreado de otra, lo que aumenta la intención de volumen de toda la letra.

La sombra: Al igual que el resto de los motivos, las letras llevan una sombra propia sobre el cuerpo y otra proyectada sobre el fondo. Las sombras en el cuerpo de la letra se aplican a las caras horizontales que miran hacia abajo o hacia el lado opuesto a la luz. En el cuerpo de las letras curvas, se produce un difuminado entre la cara iluminada y la sombreada, que puede hacerse con el espaciado de los trazos del repiqué.

Sobre el fondo, es conveniente realizar la sombra proyectada del lado opuesto al cuerpo de la letra; para practicarla, se puede tomar una letra de cuerpo real y -colocándola bajo una luz-, observar cómo es la sombra que proyecta (ver fig. letras MB).

Las palabras escritas en los fileteados se diseñan como parte de la composición junto con el ornato, de modo tal que conformen un grupo armónico. Es importante

que se distribuyan “cómodamente” en el espacio que les asignamos y que su peso compositivo guarde una relación de equilibrio con el fileteado.

Las palabras se pueden acomodar complementando la decoración, para lo cual se pueden curvar, estirar, ondular y también variar el tamaño de algunas de sus letras, como por ejemplo la primera y la última.



Tres letras con diferentes frentes



Patio de Tango por Elvio Gervasi

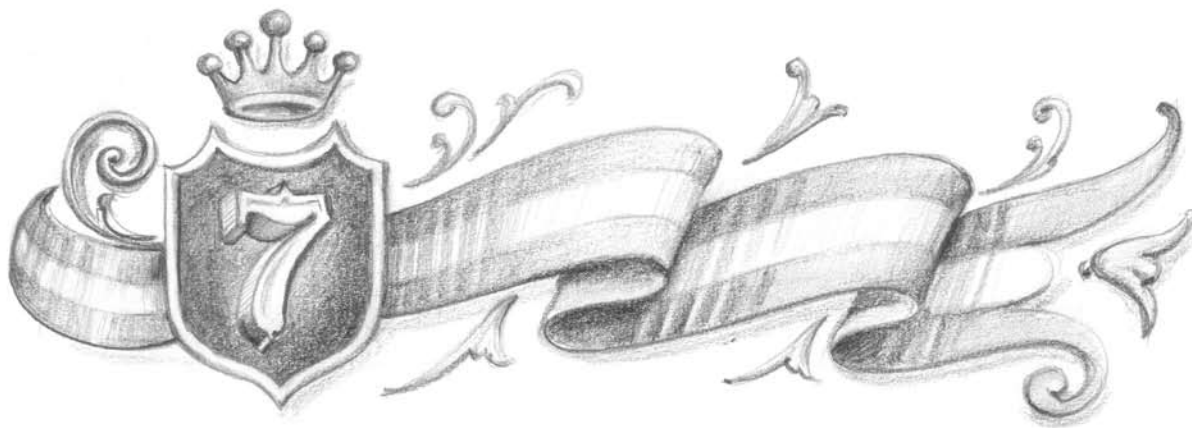
A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9



16 PONTEVEDRA

Empresa Línea 216517

EN EL JARIN DE LA VIDA LA MEJOR FLOR es LA MADRE



4.

El filete en los vehículos

4.1 El carro



Típico telón con iniciales - Andrés Voglioti



Pescante - Ricardo Gómez



Sulky - Sergio Rivardero



Carro de carga - Andrés Voglioti



Carro lechero - Ricardo Gómez



Detalle en sulky - Alfredo Genovese



Sulky - Alfredo Genovese



Autor desconocido



Tapa trasera de carro. José Espinosa



Detalle en Mateo - Memo Caviglia

4.2 *El camión*



Camión fileteado por Ricardo Gómez



Buche - Ricardo Gómez



Detalle interior de caja - Ricardo Gómez



Detalle de caja - Ricardo Gómez



Detalle en guardabarros - Enrique Arce



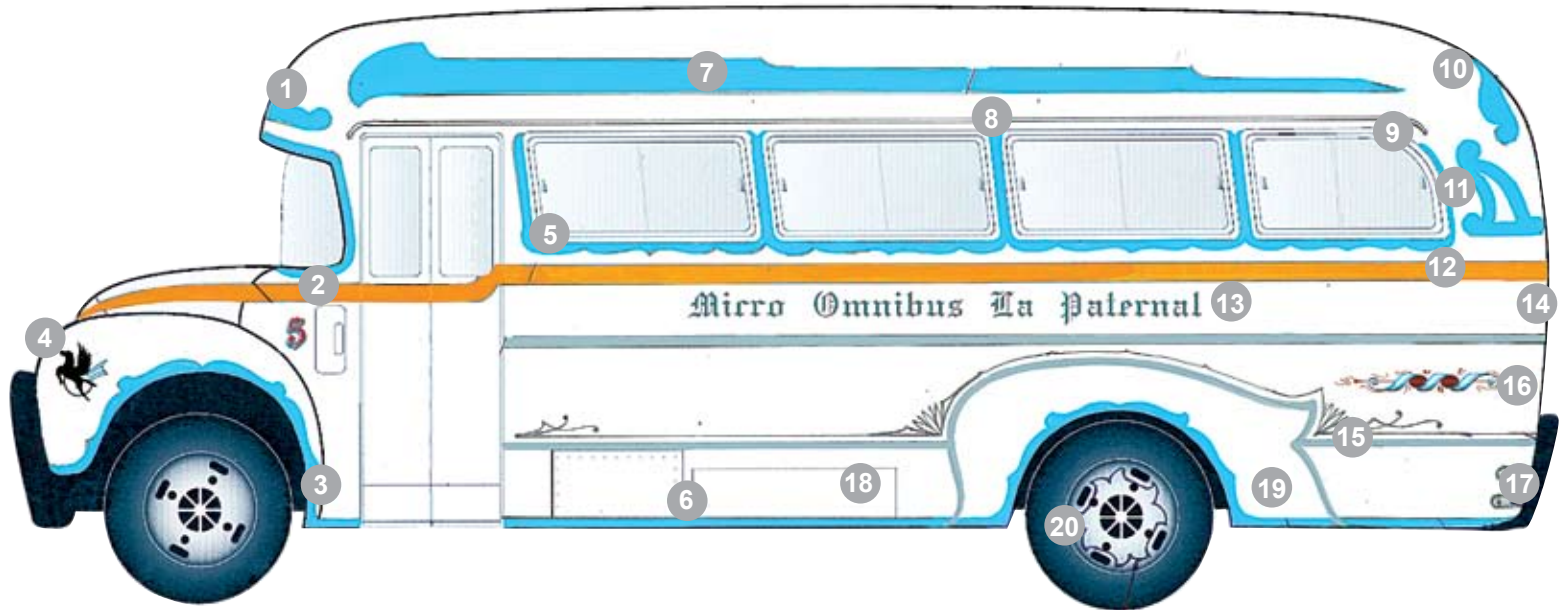
Fileteado en parte posterior - Enrique Arce

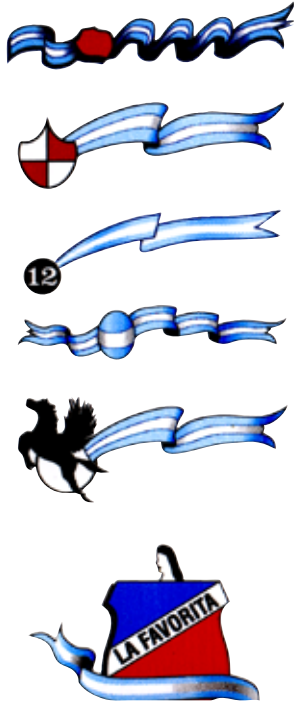


Cabina y buche - Autor desconocido

4.3 El colectivo

Esquema de fileteado de colectivo, realizado por Alberto Pereira





Motivos fileteados para colectivos
Ilustraciones de Anibal Trasmonte

Referencias

1. Recorte de lomo de techo delantero
2. Número de interno
3. Recorte de guardabarros
4. Dibujo a pedido
5. Recorte en ventanillas
6. Talón de pollera
7. Franja de techo o poncho
8. Espacio para letras de recorrido y número de línea
9. Gotera
10. Recorte de lomo de techo trasero
11. Recorte de coco trasero
12. Moldura longitudinal
13. Espacio para nombre de empresa
14. Bagueta de panel
15. Bagueta de pollera
16. Espacios para diversos dibujos (ver izquierda)
17. Hojas de parapolpe
18. Pollera
19. Pasarrueda
20. Filete en ruedas



El filete en el colectivo

El ómnibus era compañero o rival de los tranvías desde el 30 de agosto de 1922, cuando se inauguró la empresa Auto Ómnibus Metropolitano, de Sandalio Fernández. El servicio estaba bastante extendido cuando el 24 de septiembre de 1928, un grupo de taxistas de la parada de Primera Junta se animó a cubrir el tramo hasta Rivadavia y Lacarra por 20 centavos.

Estos coches, como todo automóvil por esos tiempos, ostentaban sobrios filetes a lo largo de las molduras y estampados de la carrocería. Una de esas molduras, la más gruesa, circundaba el vehículo, y otras remarcaban las ventanillas y el contorno de los guardabarros. Sobre esos relieves las mismas plantas de origen pintaban un ornamento tan simple que podía confundirse con el brillo.

En esos primeros tiempos los propietarios prácticamente no modificaban el aspecto de sus coches, sólo lo que permitiera distinguir el servicio que prestaban. Por ejemplo, sólo se usaban carteles (con un módico filete perimetral) que sujetaban sobre el parabrisas con dos mariposas, para ponerlos a las horas pico, cuando les convenía “hacer colectivo”, y sacarlos,

volviendo al reloj taxímetro, cuando les pareciera oportuno.

Pero el negocio del colectivo rendía mucho más, y paulatinamente los “taxicolectiveros” hicieron su elección definitiva. Muchos alargaron los chasis, para aumentar la capacidad. Pero se encontraron con que no podían estirar las capotas de lona. Así fue como las simularon con chapa, y para evitar en los pasajeros el rechazo que en el verano pudiera producir ese caluroso techo metálico, lo pintaron de negro, para simular la antigua lona. Por esa época un propietario de la línea 1 estrenó esta modificación en su Studebaker, junto con la primera muestra de filete colectivo: un antifaz en torno de la última ventanilla.

La evolución en el tamaño, la forma y el modo de explotación (los pioneros no daban boleto y cobraban cuando el pasajero bajaba) incluyó cambios en el filete. Se adoptó el gran espejo interior ubicado sobre el parabrisas, para semblantear a los viajeros, recordar dónde habían subido, y cobrarles según la distancia que recorrieran. El marco de ese espejo era imitación

nácar y tenía un contorno inspirado en el característico bigoteado” del filete.

Pero faltaba el gran salto en la ornamentación de los colectivos. Los dueños lo dieron cuando empezaron a sufrir las expropiaciones dispuestas por la ley que creaba la Corporación de Transportes de la Ciudad de Buenos Aires, engendro que hacía juego con el negociado de las carnes y el fraude patriótico, y que daba fundamento a la calificación de “infame” como adjetivo inseparable de una “década” que duró desde 1930 hasta 1943.



“La Corporación”, como se la conocía vulgarmente, expropió los colectivos y uniformó los colores, adoptando un triste y opaco esquema: techo crema, franja central marrón y parte inferior lacre. Sin lustre alguno y, obviamente, sin filetes.

Pero las expropiaciones no fueron simultáneas y los damnificados echaban mano de todos los recursos, desde el amparo judicial hasta la huelga. A los que iban esquivando el zarpazo se los denominó “los particulares”. Y aunque hoy resulte impensable, despertaron el apoyo y el fervor popular. Era frecuente que sus protestas fueran apoyadas en asambleas barriales que se hacían en cines, sociedades de fomento y hasta en iglesias. Ellos respondieron rebajando las tarifas y esmerándose en prestar el mejor servicio.

Como el mundo ya vivía en guerra - estamos hablando de 1942-, no llegaban repuestos. Lo que más se sentía era la falta de cámaras y cubiertas. No existían aire acondicionado, suspensión neumática, dirección hidráulica ni ninguna de las lindes que hoy son obligatorias. Y si hubiesen existido, habría sido imposible adquirirlas, importarlas, instalarlas y repararlas. Los colectiveros particulares (es decir, los

verdaderos colectiveros) diferenciaron sus vehículos con el orgullo con que un hombre de campo luce su rastra o su caballo bien cuidado en una fiesta criolla. Fue entonces cuando el filete dio el gran salto, y los pequeños colectivos de 11 asientos se hicieron grandes en la gloria de su aspecto, con mascotas de bronce cromado y con cintas de colores. La mayoría de ellas, celeste y blanco, pero muchas con el amarillo y el rojo de España, y también cintas y moños mixtos que conjugaban los colores de ambos países, y que simbolizaban la nacionalidad de los socios propietarios de la unidad, o la del padre y el hijo, que se alternaban en el manejo. Esta época (1943-1946) abre el camino a la verdadera edad de oro del filete de colectivo, que se extiende desde el pico inmigratorio de posguerra (con notable afluencia de italianos, portadores de profundas tradiciones decorativas) hasta los años sesenta.

Paulatinamente se enriquece el filete de colectivo, dando cabida a figuras y a grupos de figuras. Así, a los tímidos corazones atravesados por una flecha, al trébol de 4 hojas, a alguna que otra florcita, se suman - en los cincuenta-, caballos alados, bastones de oro con cintas argentinas enroscadas, y los grupos de símbolos del éxito que habían alcanzado algunos ídolos como Gardel o Gatica. Podemos clasificarlos en grupo turfístico (herradura, fusta y gorra de jockey), timbero (cubilete, dados y naipes) y pilchístico (guantes, galera y bastón).





Durante el primer mandato de Perón (1946-1952) La Corporación naufragó y fue a remate. Como no hubo interesados, y ante el peligro cierto de que colapsara el transporte en la Capital Federal y parte del conurbano, el gobierno se hizo cargo del “elefante blanco”. Poco después la empresa, ya estatal, pasó a llamarse Transportes de Buenos Aires (TBA). Los colores cambiaron por plateado total con la franja central azul (con ausencia total de filetes).

En julio de 1955 se privatizaron las líneas de colectivos y ya en poder de las cooperativas obreras que se formaron, recuperaron su colorido. También su fileteado, aunque, lógicamente, no sobre

aquellas unidades expropiadas a comienzos de los cuarenta, porque ya habían sido renovadas por las que se importaron en la posguerra. Fue por entonces que el dibujante Calé, creador de Buenos Aires en camiseta, que salía en la revista Rico Tipo, ilustró la situación con dos dibujos de un “antes y después”. En el primero se veía el colectivo en manos de TBA, y en el segundo, la misma unidad pero fileteada. El dueño, en este caso, lucía una sonrisa de oreja a oreja.

Hubo algunas líneas o grupos de líneas que se fundaron con coches de segunda o tercera mano después de ser explotados (o reventados, mejor dicho) por La Corporación. La urgencia por lavarles la cara los convirtió en un festín de filetes, con notables innovaciones, como el pintado del “poncho”. Otro ejemplo: en los Isotta Fraschini se buscó disimular los enormes vidrios fijos de las ventanillas, sobre todo las lunetas. El taller Polo y el fileteador Lapasset trabajaron a destajo para adecuar esas 300 unidades a la estética porteña. Simularon ricas cortinas de terciopelo pintándolas sobre los vidrios, del lado

de adentro. Incluyeron festones, borlas y hasta el sombreado de los pliegues. Nada digno de recuperarse desde el punto de vista estético, reconozcámoslo, pero absolutamente representativo de una época en la que el gusto popular pasaba también por el cantor de tangos Alberto Morán, la Característica de Feliciano Brunelli y éxitos como Gitana rusa, Por cuatro días locos y Tengo mil novias.

La caída del peronismo, en septiembre de 1955, tuvo sus remezones entre los fileteadores. De golpe hubo que cambiar la razón social de una línea de colectivos que unía Once con Munro, y que, según se rumoreaba, pertenecía al empresario peronista Jorge Antonio. Ésta, que fue la primera empresa que tuvo la totalidad de su flota compuesta por Mercedes Benz, se





llamaba Cooperativa General Perón, y para colmo no tenía número. Las unidades eran azules con una franja crema. Para cuando se le adjudicó el número (31, y desde 1969, el 41), el público ya la había rebautizado, obviamente, como “el azul”. Esa es la razón de “Azul S.A.”.

En relación con la situación política, dos décadas más tarde hubo otro sobresalto mucho más dramático y justificado que éste. Fue el que en 1976 impulsó a los componentes de la línea 23 a cubrir apresuradamente, con una sopleteada, la razón social. Aunque el nombre estaba muy lejos de rozar la susceptibilidad de la dictadura militar. ¿Qué tenía de subversivo “Transportes Automotores Brigadier General Juan Manuel de Rosas”?

A mediados de la década del setenta uno de esos funcionarios que siempre escamotearon la palabra colectivo en sus resoluciones (ningún palo de parada la menciona) decidió prohibir el filete. Entonces, el rebusque estético se refugió primero en la proliferación de farolitos, y luego en los repujados sobre acero inoxidable, para

terminar en el mayor lujo que hoy puede permitirse la “ornamentación colectivesca”: los espejos tallados. El filete se volvió furtivo, y algunas figuras, como los caballos alados, se resistieron a desaparecer y perduraron fileteados o reproducidos en figuras fundidas en aluminio, codeándose con el acero inoxidable, que los negocios de accesorios vendían en parches estandarizados.

Con pincel o con cincel, el filete ganó todas las batallas. Y si no, que lo digan los componentes de la línea 109 (Correo Central-Liniers), que compiten para ver quién tiene el colectivo mejor presentado. Y siguen haciéndolo todos los días, aunque los burócratas encargados de renovarles la habilitación los sancionen una y otra vez.

Como yapa, una anécdota vinculada con el filete. Norma Capellari, hija del legendario fundador de Carrocerías El Cóndor, visitó el museo de Mercedes Benz, en Stuttgart. Allí hay un 112 carrozado por El Cóndor, donado por una concesionaria de Mercedes en la Argentina, y enviado desde Buenos Aires previa “restauración”.



Con más entusiasmo que conocimiento, el restaurador reprodujo la cara sonriente de Carlos Gardel en la culata del coche, mezclando la estética del colectivo con la de los camiones del Abasto. Enterada del parentesco de la visitante con Livio Capellari, el carrocerero, la guía del museo supuso que el que habían representado allí era el rostro de don Livio, y señalándolo con una sonrisa, comentó: “Me imagino su emoción al ver el retrato de su padre pintado en este autobús”.

Carlos Achával-
Museo del Colectivo

4.4 Automóviles



Renault 12 Break, Modelo 1981
restaurado y fileteado por Alfredo Genovese



Ford A, Modelo 1929
Alumnos del Taller de fileteado porteño



5.

El filete en la actualidad



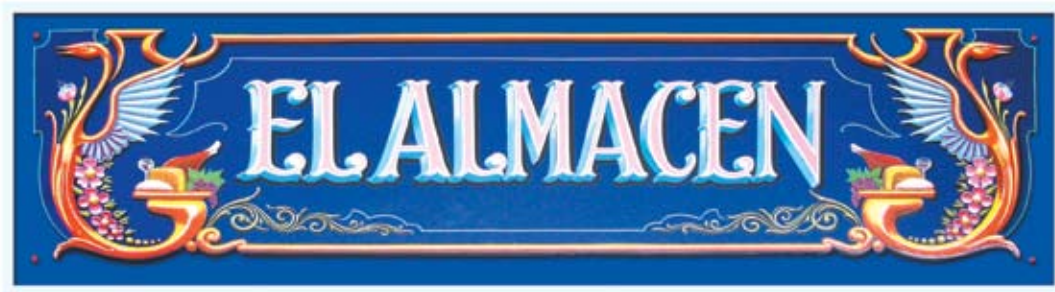
5.1 Carteles



Bar Jorge
esmalte sintético sobre hardboard 75 x 40 cm



Laura y Sebastián
esmalte sintético sobre madera 80 x 65 cm



El almacén
Esmalte sintético sobre madera,
180 x 50 cm



Pinturería Villalba y Estancia Sol de Mayo
 esmalte sintético sobre hardboard 100 x 50 cm

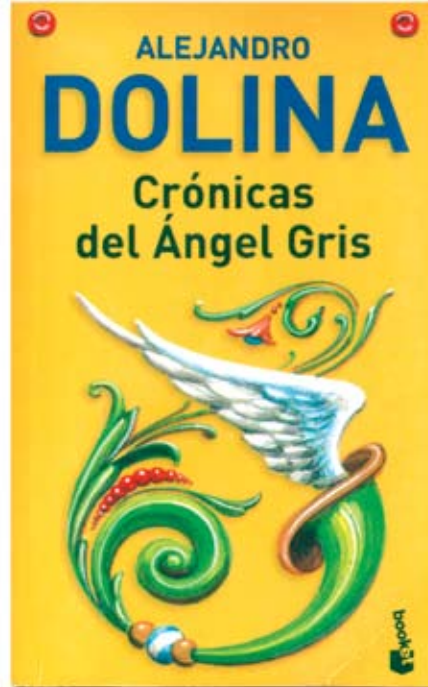


Sosa Borella
 Esmalte sintético
 sobre metal,
 35 x 150 cm

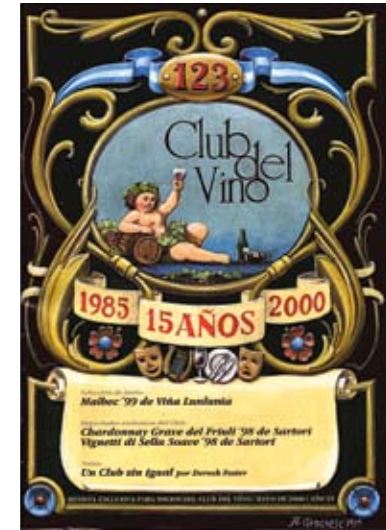
5.2 Gráfica y publicidad



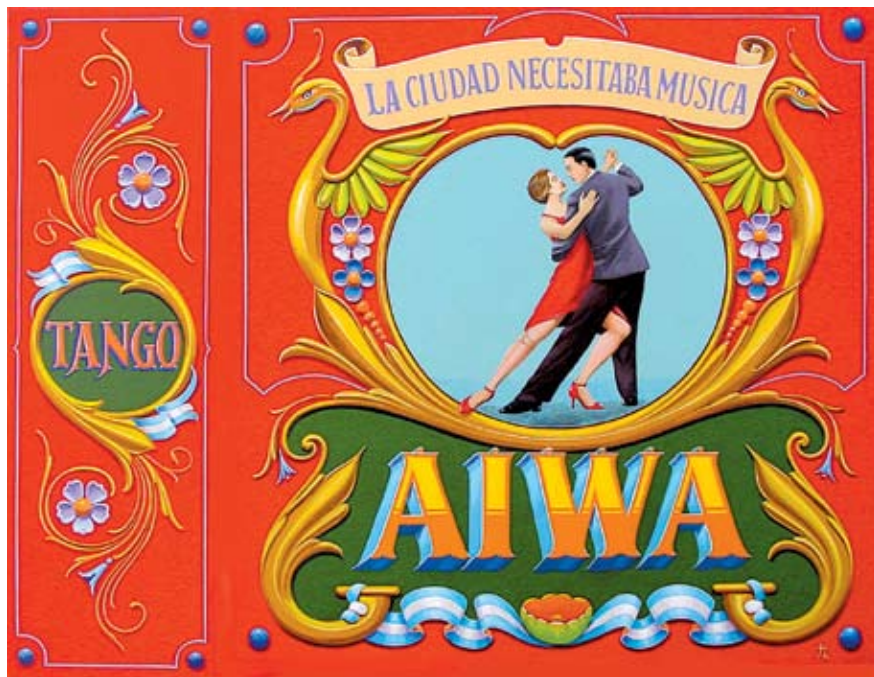
Alejandro Dolina
Diseños para tapa de libros
Original realizado en acrílico sobre papel



derecha arriba
Revista Club del Vino 123
Diseño de tapa para la Revista
Original realizado en acrílico sobre papel 27 x 37 cm



Logotipo de **ACI World 2007**
para Aeropuertos Argentina 2000



AIWA
Original para cartel de gran formato
realizado en acrílico sobre tela 130 x 100 cm

Evian
Botella fileteada

Cajas de fósforos
Publicidad para cigarrillos



5.3 Objetos



Caja de fileteador
esmalte sintético sobre madera
50 x 40 x 20 cm

Casco Moto
esmalte sintético sobre fibra de vidrio

Lata de Galletitas
esmalte sintético sobre hojalata

Mesa de billar
esmalte sintético sobre madera





Guitarra
esmalte sintético sobre madera

Panera
esmalte sintético sobre madera

Cartera
pintura sobre cuero

Bañera
esmalte sintético sobre metal



5.4 Cuadros

No se metan con mi abuela - esmalte sintético sobre foto y collage 60 x 70 cm

A la Madonna - esmalte sintético sobre papel y madera más collage, 120 x 50 cm

Pampa Argentina - esmalte sintético sobre hardboard 60 x 40 cm



Pareja de tango - acrílico sobre tela 80 x 100 cm

Bandoneón arrabalero - acrílico sobre tela 75 x 40 cm

Maradona - esmalte sintético sobre hardboard 60 x 40 cm



5.5 Indumentaria



Página opuesta:
Prendas fileteadas a mano

En esta página:
diseños fileteados para sacos y calzado para
Nike Argentina (2006).





5.6 Bodypainting



José y Virginia - Bailarines Fileteados para performance (2006)



Bodypainting sobre piel y cabello
para Kryolan Argentina
Foto: Sebastián Gringauz

Modelos fileteados (1999 - 2000)
Pintura sobre cuerpo para campaña
publicitaria de Muchmusic



URKO SUAYA



NORA LEZANO



URKO SUAYA



DANIEL ACKERMAN

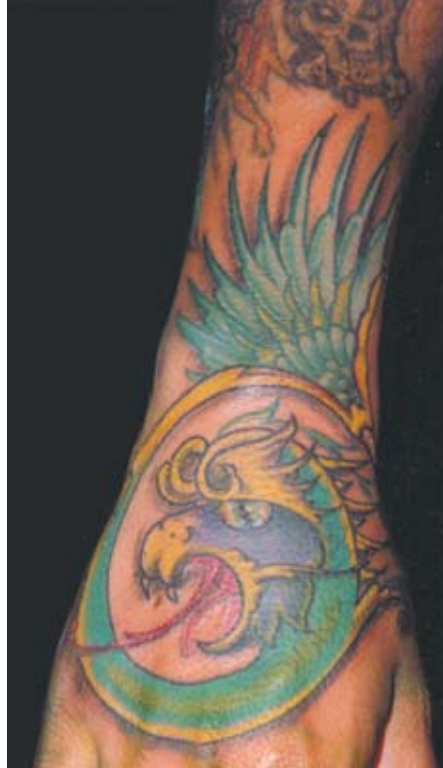


MIREN ABOITIZ



URKO SUAYA

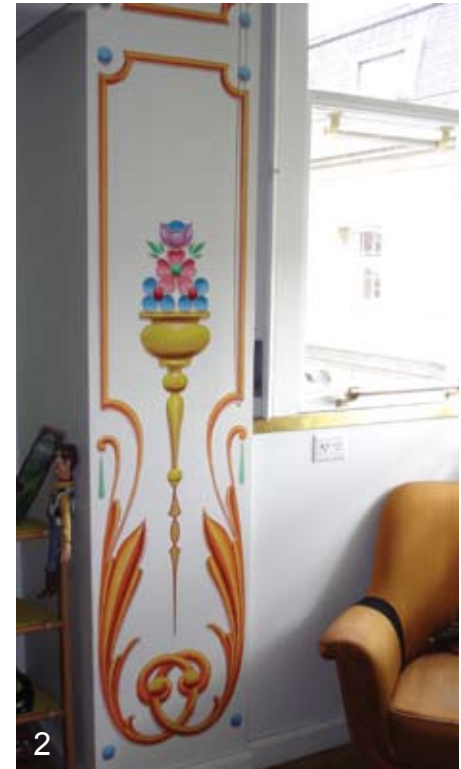
5.7 Tatuajes



Tatuajes realizados por Claudio Momenti
de Lucky seven studio



5.8 Murales





3



4

- 1- Mural Casa Vaiven - Acrílico sobre pared (Alfredo Genovese)
- 2, 3, 4 - Motivos fileteados en domicilio particular - esmalte sintético sobre pared (Alfredo Genovese)
- 4- Fachadas fileteadas en barrio Abasto - Acrílico sobre pared (Horacio Vega, Marcos Inza, Gustavo Ferrari)



5

Bibliografía del capítulo 1

Arce, Martiniano

1994. Palabras sobre ruedas: Recopiladas por Martiniano Arce: el fileteador de Buenos Aires. Buenos Aires: Colihue.

Barugel, Esther y Rubi6, Nicol6s

1994. Los maestros fileteadores de Buenos Aires. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Blache, Marta y Magari6os de Morentin, Juan 6ngel

1980. "Enunciados fundamentales tentativos para la definici6n del concepto de folklore". En Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropol6gicas III. Bs. As.

1992. "Enunciados fundamentales tentativos para la definici6n del concepto de folklore": 12 a6os despu6s. Revista de Investigaciones Folkl6ricas 7: 29-34. Buenos Aires: Facultad de Filosofa y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis

1994. [1930] "Las inscripciones de los carros". En Evaristo Carriego, VII, Obras completas. T. 1: 148-151. Buenos Aires: Emec6.

Cirio, Norberto Pablo

1995. "El filete porte6o: historia y actualidad". En Primeras Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Sociales y Naturales: 53-56. Chivilcoy: Centro de Estudios en Ciencias Sociales y Naturales de Chivilcoy.

Estenssoro, Marfa

1992. "La recuperaci6n de los maestros fileteadores de Buenos Aires". The Journal of Decorative and Propaganda Arts 18: 74-79 y 155-159 (trad. Jos6 Monle6n).

Folino, Norberto

1971. "De los letreros en carros y camiones". En Las cosas que se pientan. Buenos Aires: Centro Editor de Am6rica Latina, p. 87-97.

Folino, Norberto e hijo

1974. Chofer buena banana busca chica buena mandarina. Buenos Aires: De la Flor.

Giuffr6, Hector

1974. "El filete: claves de una artesanfa en extinci6n": Tiempo de Sosiego 28: Buenos Aires.

Lisfchitz, David y Biglia, Juan Carlos

1993. "El filete: Sociologfa y Antropologfa del Arte". La piel de la obra 1: 135-141. Buenos Aires: Facultad de Filosofa y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Penhos, Marta N.

1989. "El fileteado porte6o: un arte popular urbano". En Estudio e Investigaciones Instituto de Historia de las Artes Julio E. Payr6.

1990. 3: 29-41. Buenos Aires: Facultad de Filosofa y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Puerto, Jos6 Luis

2000. Arte popular salamantino. Ra6l de arriba, pintor de carros. Revista de Folklore 236: 39-47. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja Espa6a.

Zorz, Luis A.

1986. Consideraciones en torno del arte del "filete". Colegio de Muse6logos de la Rep6blica Argentina 8: 11-14. Buenos Aires.