



**La investigación
en las artes**



Editorial
Universidad de Nariño

craft



Editorial
Universidad de **Nariño**



**La investigación
en las artes**





La investigación en las artes

Gerardo Sanchez Delgado
Compilador



Editorial
Universidad de Nariño

La Investigación en las Artes / Gerardo Sanchez Delgado, compilador. -- 1ª. ed. -- San Juan de Pasto : Editorial Universidad de Nariño, 2022
64 p. : il. byn., col., tablas

Incluye bibliografía
ISBN: 978-628-7509-54-2 Impreso
ISBN: 978-628-7509-55-9 Digital

1. Investigación en artes 2. Artes--Investigaciones--Universidad de Nariño 3. Arte popular
4. Imaginarios urbanos 5. Diseño 6. Música 7: Expresión cultural I. Sanchez Delgado, Gerardo, compilador

700.86158 I624 - SCDD-Ed. 22



Sección de Biblioteca
"Alberto Quijano Guerrero"

La Investigación en las Artes

Gerardo Sanchez Delgado | Compilador
Editorial Universidad de Nariño
ISBN 978-628-7509-55-9 (Versión Digital)

Martha Sofía González Insuasti - Rectora
Jorge Fernando Navia - Vicerrector Académico
William Albarracin Hernandez - Vicerrector de Investigaciones e Interacción Social
Gerardo Sánchez Delgado - Decano Facultad de Artes

Diagramación y concepto gráfico

Centro de Asesoría y Producción en Diseño CAPDI
Departamento de Diseño

Oscar Nazate | Monitor (Concepto Gráfico)
Diego Fajardo | Monitor (Diagramación Final)
Danilo Calvache Cabrera | Coordinador

Facultad de Artes | Junio 2022
San Juan de Pasto | Nariño | Colombia

Las opiniones e imágenes contenidas en los artículos son responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente el pensamiento de la publicación. Se permite la reproducción parcial o total, por cualquier medio, con la autorización expresa y escrita de los titulares del derecho de autor.

Esta obra se publica bajo licencia de Reconocimiento - No comercial - Sin Obras Derivada de Creative Commons. Se permite la distribución, copia y exhibición por terceros de esta obra siempre que se mencione la autoría y procedencia, se realice con fines no comerciales y se mantenga esta nota. No se autoriza la realización de obras derivadas.

Las imágenes incluidas en la presente publicación fueron suministradas por los autores.



Conte- nidos

00	Prólogo Danilo Calvache	8			
01	Representaciones sociales del espacio urbano: una aproximación metodológica. Gerardo Sánchez Delgado	12	05	Gomez Investigación-creación y educación expresiva musical. Mario Fernando Egas Villota	64
02	Aproximación al intercambio de conocimiento en Diseño, mediante procesos de co-creación, al interior del proyecto Mtic Design Knowledge Exchange Program - Universidad De Nariño. Daniel Moncayo Guerrero	22	06	Músicas del sur- cartografía de las músicas urbanas de Pasto. Jaime Hernán Cabrera Eraso	70
03	Datos en el campo de juego. Dispositivos de visualización de información para la copa FIFA 2018: Cultura visual y comunicación. Hugo Alonso Plazas	36	07	Músicas del sur. Cartografía de las músicas tradicionales en 7 municipios de Nariño. Jaime Hernán Cabrera Eraso	84
04	Mi experiencia investigativa en el resguardo indígena de Pastás del municipio de Aldana, Nariño. Marco Antonio Santacruz	48	08	¿Es el diseño un sistema complejo? Omar David Martinez Melo	100

1 prólogo 1

Los procesos de generación de nuevo conocimiento al interior de las disciplinas creativas, además de distinguirse por un alto porcentaje de exploración, experimentación e incertidumbre, y de materializarse en obras o creaciones de diversa índole, se caracterizan por un acercamiento natural a la sociedad que facilita dinámicas de apropiación. Es así como la puesta en escena, la exposición y la presentación de dichas obras o creaciones ante diferentes tipos de públicos y mediante diversos escenarios y medios, propicia una aproximación reflexiva y crítica de la comunidad académica y de la sociedad al nuevo conocimiento que emerge del quehacer creativo.

Por supuesto, hablamos de las disciplinas creativas y sus dinámicas de generación de conocimiento desde el contexto académico, en el cual la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño a lo largo de sus más de cuarenta años de existencia ha venido consolidando una producción de conocimiento fundamentada en sus particulares procesos de investigación. Prueba de lo anterior constituye la continua actividad de los 11 grupos de investigación adscritos a los cuatro departamentos académicos que integran esta unidad académica, sumando a la fecha más de cuarenta proyectos de investigación diferenciados entre proyectos concluidos y actualmente en ejecución. Cabe mencionar que, a pesar de evidenciar una gran actividad en el contexto investigativo teniendo en cuenta sobre todo

los productos derivados del desarrollo de proyectos, también se puede identificar las dificultades inherentes a la integración de los procesos investigativos propios de las disciplinas creativas en el sistema general de investigación nacional, pues tan solo un grupo de investigación actualmente cuenta con categoría B y dos grupos cuentan con categoría C, mientras el resto de grupos se divide entre reconocidos y aún sin categoría. A pesar de lo anterior, la producción de conocimiento tradicional ha sido muy amplia, y se refleja en los más de 15 libros de investigación y reflexión publicados hasta la fecha provenientes especialmente de aquellos grupos más antiguos, y en la publicación de una cantidad importante de artículos escritos por los docentes investigadores. Así mismo, se puede identificar el inicio de una producción específica de obras y creaciones gracias a la inclusión reciente de este tipo de productos en el modelo de medición del Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación que ha reconocido la importancia del papel que juegan las disciplinas creativas en la generación de nuevo conocimiento desde un modelo más cercano a su quehacer: la investigación creación.

En otras palabras, nuestra Facultad ha abordado de manera continua el ejercicio investigativo como escenario creativo por excelencia, generando un importante aporte a la región en el ámbito de la cultura a través de la construcción de nuevos sabe-

res. Sin embargo, estos aportes realizados desde cada área disciplinar nunca habían sido compartidos y difundidos entre las mismas, haciendo necesaria la generación de estrategias que permitieran la integración de saberes entre las Artes Visuales, la Arquitectura, el Diseño y la Música.

En este panorama, surge como iniciativa de la Decanatura de la Facultad en el marco del Acuerdo 227 emanado de la Vicerrectoría de Investigaciones, Posgrados y Relaciones Internacionales, el primer evento de divulgación y apropiación de los procesos investigativos y sus resultados generados desde las áreas de conocimiento de la Facultad de Artes, a manera de respuesta a esa necesidad de socialización, integración y reflexión: el Seminario La Investigación en las Artes.

Este evento, celebrado en el primer semestre de 2019, reunió las experiencias alrededor de diez proyectos de investigación abordados desde las Artes Visuales, la Arquitectura, el Diseño y la Música, disciplinas creativas que componen los Departamentos de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. La realización de este primer seminario posibilitó un espacio de diálogo disciplinar que hasta la fecha no existía, a través de los proyectos participantes desde los cuales se recreó una reflexión académica que, desde la actividad reciente de los grupos de investigación consolidados y de los conformados

de manera más reciente, ha motivado en el seno de la Facultad una cultura de producción crítica de conocimientos y saberes. Así mismo, los procesos socializados por los investigadores permitieron identificar un estado del arte respecto a la manera en que se manifiesta la construcción de nuevo conocimiento en la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, construcción que se caracteriza por una naturaleza mixta pues se aborda tanto desde el modelo de investigación tradicional, como desde el nuevo modelo de investigación creación, y que también contempla una integración de ambos modelos. En todo caso, el seminario constituyó una invitación a las disciplinas creativas orientada a la apuesta permanente por la consolidación de los procesos de innovación teórica, actualización metodológica y producción de conocimiento y saber disciplinar, mediante una inmersión en la investigación creación, la intuición, los conocimientos ancestrales y los diálogos urbanos contemporáneos.

Atendiendo a esa invitación hacia la consolidación de una visión propia de Facultad que propende por la investigación como escenario creativo y de construcción propia de conocimiento, como una obligación académica fruto de ese primer seminario se ha reunido una selección de las experiencias presentadas en el mismo para conformar el libro de investigación que lleva el mismo nombre y que se presenta a continuación: La Investigación en las Artes.

Este libro, primera publicación que recoge una visión de Facultad permitiendo observar rasgos de su perspectiva investigativa, no solo presenta algunas de las experiencias investigativas más recientes desde las Artes Visuales, la Arquitectura, el Diseño y la Música, sino que también incluye reflexiones respecto a la implementación de ese modelo de generación de nuevo conocimiento concebido desde la investigación creación.

Es muy grato entonces, haber participado tanto en el proceso de gestión y publicación como en el proceso de diseño y diagramación, y en ese sentido es un honor presentar a la comunidad académica este primer libro de investigación que documenta los aportes teóricos y la reflexión continua suscitada a partir de la socialización correspondiente a la actividad investigativa desarrollada de manera reciente por los docentes investigadores, como un aporte importante a la generación de conocimiento de gran vigencia desde las disciplinas creativas. Conocimiento que refleja una visión de Facultad, nuestra Facultad de Artes de la Universidad de Nariño.

D.I. Danilo Calvache Cabrera PhD.
Profesor Asociado
Programa de Diseño Industrial | Departamento de Diseño
Facultad de Artes Universidad de Nariño

Representaciones sociales del espacio urbano, una aproximación metodológica

Gerardo Sánchez Delgado
Docente tiempo completo Programa de Arquitectura
Universidad de Nariño - Colombia
gerardosanchez73@gmail.com

Resumen

El estudio que se expone pretende el entendimiento primario de los imaginarios colectivos como instancias para hablar de las nuevas construcciones de realidad, en este sentido procura una aproximación a esta construcción - reconstrucción del concepto de patrimonio sociocultural, manifestado en la apropiación y/o olvido de lo urbano a través del uso del espacio público, en la posibilidad de una identidad urbana emergente y dinámica. Una aproximación a un mejor conocimiento de quiénes son los ciudadanos, desde una búsqueda de objetivos, valores o experiencias comunes con que identificarlos.

Palabras Claves: Imaginarios urbanos, espacio público, ciudadanía.

Abstract

The study that is exposed, tries the primary understanding of the collective imaginary as instances to speak of the new constructions of reality, in this sense it seeks an approach to this construction - reconstruction of the concept of sociocultural heritage, manifested in the appropriation and / or forgetfulness of the urban through the use of public space, in the possibility of an emerging and dynamic urban identity. An approach to a better knowledge of who citizens are, from a search for common objectives, values or experiences with which to identify them.

Keywords: Urban Imaginaries, Public Space, Citizenship.

urbanismo

Introducción

Ser ciudadano, es hoy, un nivel de conciencia colectivo que se recrea en cada calle, parque, plaza a través de las experiencias sociales de encuentro y desencuentro. Detrás de cada apropiación cultural del espacio existe, por lo tanto, una significación y una historia que merecen ser entendidas. La reivindicación ciudadana hoy, va más allá de la defensa de los signos históricos o culturales, puesto que se basa en los principios de la participación social en diferentes contextos y escalas, en el derecho a poder expresar y decidir activamente sobre los espacios y sus significados, y en definitiva sobre las formas de vida.

Consecuentemente, se genera la necesidad de insistir en una aportación metodológica de la gestión urbana, que supera como fin el ordenamiento espacial, y que apuesta por la incorporación de las prácticas significativas de nuestro mundo cotidiano. Pervivencia ésta para la que se necesita conocer (investigar, documentar), elegir (identificar los recursos), valorar (interpretar sus significados y posibilidades estratégicas), conservar/preservar y gestionar (intervenir/gestionar) y comunicar de una forma más implicada y abierta a la ciudadanía.

Fase de delimitación

Éste es uno de los momentos iniciales de la investigación y supuso en principio caracterizar a través de la revisión bibliográfica, la naturaleza física y social del espacio público que para este caso fue el de la ciudad de Pasto.

En este sentido se establecieron en un panorama general las relaciones espaciales en pro de la determinación de los laboratorios a investigar, y sus diferentes contextos como son el sector, el barrio y la ciudad, permitiendo establecer las proporciones y localización dentro del territorio de la ciudad y un análisis de la relación de estos conjuntos urbanos con las dinámicas que cotidianamente presenta la ciudad.

La otra dimensión en la que se desarrolló esta fase estuvo dirigida a la descripción y entendimiento de la población y sus dinámicas de crecimiento y asentamiento de los últimos años. De este modo y a partir del análisis de los anuarios estadísticos de la ciudad del último lustro, se pudo establecer un panorama que procuró la inserción en la realidad demográfica del conjunto en estudio, para su análisis contextual.

Finalmente y como una especialización en la caracterización del espacio urbano, se realizó también en esta etapa, y a partir de los criterios de valoración como espacio público, la delimitación de un territorio en

el que se han identificado potencialidades importantes, en este sentido este estudio reconoce en los conjuntos urbanos denominados laboratorios, un inventario numeroso en expresiones arquitectónicas (valor de la diversidad), así como una conservada estructura urbana, que posibilita en un conjunto continuo (valor de lectura) una lectura amplia y diferenciada de momentos y realidades sociales de interés histórico. Hay que resaltar la capacidad de esta producción para poner en evidencia (valor documental) diversas instancias de la vida social de este núcleo urbano.

Fase de investigación histórica

Es necesario antes de entrar en el desarrollo de este apartado, establecer los límites de esta aproximación histórica. La matriz relacional del tiempo y el espacio propia de los discursos históricos, permitió desde sus variables acotar la situación estudiada.

El extenso acervo histórico de Pasto, transita a lo largo de cinco siglos, desde su origen como incipiente experiencia de poblamiento prehispánico, hasta la futura ciudad prestadora de servicio en el escenario mundial, proyecto que hoy se visiona. En este sentido y como principio de este estudio, se consideró que la aproximación histórica general de Pasto superaba el alcance de esta investigación. La competencia de esta aproximación centró su interés en la revisión bibliográfica, de tipo histó-

co, que sobre el desarrollo urbano de la ciudad se han realizado.

La revisión bibliográfica de la producción que sobre Pasto se ha escrito en su dimensión histórica, fue una de las etapas más amplias, y para la que se contó con la valiosa colaboración del Archivo Histórico, la Academia de Historia y la Institución Universitaria Cesmag, así como de la permanente colaboración de la antropóloga Claudia Afanador. Esta instancia tenía como otra de sus intenciones, la de identificar la visibilidad de este escenario (espacio urbano) en el marco de la historia de la ciudad, y de este modo aproximarse a la construcción de los valores históricos que se le atribuyen hoy como espacio público.

Toda construcción histórica es una construcción de tipo social, en este orden los diferentes discursos históricos revisados en las diversas fuentes, acuden (y es motivo de interés para esta aproximación) a una producción material especialmente significada, en la que se incluye un escenario físico al que se denomina espacio público, que son conceptos que delimitan espacialmente un territorio a partir del reconocimiento de unas características propias de un momento, que se establece como un valor de dicha producción y por tanto, se confía como recurso eficaz de los discursos socio-históricos.

Se reitera el alcance de esta aproximación, como la revisión de los diferentes acercamientos bibliográficos que en la dimensión histórica se han realizado, así como en la convergencia y divergencia de éstos en las diferentes formas y diversas ocasiones en que son solicitados como recursos-expresión física de un momento histórico y por tanto, sujeto de una especial significación.

Para esta investigación, el entendimiento de la historia en su doble dimensión (de elemento integrante del sistema de significaciones y representaciones sociales que configuran la cultura, y sistema de significaciones que construye y otorga sentido excepcional a cierta producción social entendida como patrimonio), permitió establecer como conclusión, que la elaboración de los discursos históricos, como conjunto de significaciones generados en la expresión colectiva de entender la realidad, referencia y provee al espacio público, y su contexto histórico de contenidos a los que debe especial valoración; sin embargo, no constituyen elementos de gran significancia en la formulación del discurso diferenciador como grupo hoy.

Fase de investigación urbana.

Esta aproximación acerca de las diferentes valoraciones del espacio público, tiene por propósito como se ha expuesto antes, generar conocimiento sobre los comportamientos, actitudes y percepciones que

comparten los miembros de la sociedad pastusa, y que determinan las formas y la calidad de la convivencia, influyen sobre el respeto del patrimonio común y facilitan o dificultan el reconocimiento de los derechos y deberes ciudadanos (marco fundante de la ley); para el análisis y evaluación de las políticas implementadas por la administración (en sus muy diversas instancias y competencias) relacionadas con el espacio público.

Para el cumplimiento de este objetivo, se delimitó la Fase de investigación urbana, como observatorio en torno a los temas de lo que se admite como espacio público en los trabajos de planeamiento espacial, y que se inserta en el contexto urbano, de la cual se ocupan oficialmente los instrumentos de ordenamiento territorial. Es decir, específicamente al estudio de los instrumentos legales para la gestión del espacio público.

De esta forma las principales actividades de trabajo adelantadas por esta instancia fueron el análisis de los parámetros en los cuales se ha fundamentado en las últimas décadas la planificación urbana aplicada a espacio público a partir de una nueva condición, que es la consideración del espacio público como instancia participativa y en este sentido su valoración desde la dimensión política.

En este orden de acopio y análisis, de los diversos valores que han motivado las di-

ferentes instancias de la legislación, así como sus consecuentes instrumento de planificación en sus múltiples escalas, permitieron la elaboración de un estado del arte, que constituye un contexto de valoración adecuado para el entendimiento y definición de la necesidad de una actualización conceptual y metodológica de las bases que fundamentan la gestión legal de estos espacios en el conjunto de la ciudad.

La emergencia de dos líneas de análisis a partir de las que se derivan: una dimensión desde el urbanismo y sus instrumentos, y otra desde la legislación de la participación ciudadana de evidente origen en la teoría actual de democracia participativa; expone el conflicto conceptual que origina en un marco de aplicación confuso, toda serie de incertidumbres y vacíos, a su vez agravados por el ya difícil escenario de las competencias en las diferentes escalas de la administración pública en Colombia.

Lo evidente en esta reflexión, es la emergente necesidad de entender el espacio público y su consecuente normalización, desde una óptica renovada, que demande una mayor precisión teórica acorde a la ampliación del concepto de ciudadanía, y su democratización.

Fase de investigación social

“La actual gestión de la ciudad demanda rebasar los límites restringidos de las ad-

ministraciones públicas competentes para erigirse en una cuestión donde se exprese y confronte la opinión pública en su más amplio calado social. Creemos, pues, que una sociedad como la nuestra, cada vez más abierta, plural e igualitaria, está constantemente redescubriendo la enorme riqueza, la variedad y el poder de los objetos, de los espacios y centros históricos que el pasado nos ha legado. Pero ¿hasta qué punto ha cambiado el aprecio y el compromiso social hacia los objetivos del pasado, o el valor que se les adjudica?” (Gil Salinas, 2004, p. 2-3).

En esta fase de la investigación, se propuso una aproximación teórica a la cuestión sobre los principios y criterios de delimitación del espacio público, así como de su naturaleza y alcance, que parten fundamentalmente de la construcción del concepto de lo público. En este sentido toda identificación y posterior gestión del patrimonio está afectada en su método y práctica por la reflexión teórica de la condición de lo público.

Las sociedades modernas, coherentes con su pensamiento científico han delegado esta reflexión en técnicos y especialistas a los que se otorga de manera incuestionable una confianza derivada del reconocimiento de total idoneidad, siendo entonces aprovechada por su validez como conocimiento en el contexto social, por el estado en su misión de ser garante

de los bienes públicos.

En el estado actual de la cuestión, la cultura pasa a pertenecer al “mundo económico” como elemento y por tanto a ser sujeto de gestión y gerencia. Consecuente con un consumo frenético, las construcciones simbólicas son rápidas, fáciles e instantáneas, favoreciendo la circulación y por tanto su rápida sustitución. Acudimos entonces a una cultura basada en la distancia y el olvido, para asumir lo nuevo, lo discontinuo.

En esta dirección el espacio público es convertido en un valor evidente de mercado, en un elemento revalidado para expresar y conformar ideologías e identidades ahora desde nuevos actores sociales que demandan visibilidad, en un potencial importante en la creación de ofertas urbanas en la sociedad del bienestar. Todos estos nuevos contextos de valoración le otorgan la condición de recurso, que sin duda define de manera muy certera su significado actual. Sin embargo, hoy tal vez como nunca, el gran escenario del espacio urbano sigue siendo sus relaciones vinculadas al orden de los sentimientos, de los valores, de la cultura como expresión de identidades.

La vigente dinámica en la asignación/anulación de significados que se origina alrededor del concepto de espacio público, en el que la ciudad es primerísimo escenario, acude a diversas expresiones, en las dialécticas que en diferente escala (de lo

personal a lo global) propone las negociaciones de lo social.

En esta fase, se concluye entonces la necesidad de plantear el problema desde la perspectiva de un nuevo concepto de urbanismo desde los ciudadanos, que propone e insiste en los modos de construir ciudad desde los habitantes, y por tanto, interesa a esta investigación, establecer los vínculos profundos entre percepción colectiva, uso de la ciudad y posibles estrategias de construcción de nuevos imaginarios urbanos.

Fase de comunicación participativa

En este apartado final de la investigación, se pretendió a través del diseño de una agenda participativa, la puesta en marcha de una estrategia de comunicación, desde la generación de espacios de encuentro (exposición fotográfica) y aplicación de instrumentos de indagación, que posibiliten una aproximación a la identificación de los actuales agentes generadores de información, redes y dinámicas del imaginario de los laboratorios urbanos en el texto general de la ciudad, y su reflexión como espacio público.

Más allá de los sentimientos evocadores que se desprenden de cada uno de estos instantes registrados, esta exposición constituyó la primera puesta en escena de

unos actores sociales cotidianamente invisibles, y es ahí donde se motiva la primera gran intención comunicativa y su consecuente diálogo. ¿Por qué mi calle?, ¿Por qué nosotros?, ¿Por qué lavando, jugando, vendiendo, caminando o lustrando? Son cuestionamientos de su nueva visibilidad, y puntos de partida de una serie de reflexiones.

El estudio realizado, pretendió mostrar esta construcción-reconstrucción del concepto de patrimonio urbano, manifestada en la apropiación de lo público, en la posibilidad de una identidad urbana en la doble vía de aportes y de asunción de elementos. Una aproximación a un mejor conocimiento de quiénes son (los pastusos), desde una búsqueda de objetivos, valores o experiencias comunes con que identificarlos.

El problema fue planteado desde la perspectiva de la ciudad entendida como una unidad en la diversidad y la dinámica permanente entre las tendencias que buscan la homogeneidad y la heterogeneidad por la cual está conformada.

El objetivo general se dirigió a captar ese espacio público en el marco de la ciudad de orden subjetivo, que elaboran y reelaboran en sus modos de vida los vecinos y/o ciudadanos, tratando de comprender y evidenciar memorias colectivas sobre temas urbanos, tales como acontecimientos locales, personajes y eventos que identifican y evidencian sus lugares.

En este sentido, los distintos esfuerzos para el logro de esos “mapas de percepción” de los ciudadanos se han orientado hacia su captación.

En concordancia a la consecución de este objetivo, esta instancia de la investigación supuso inicialmente la construcción de un marco de referencia que de un lado, fue la guía teórica para la recolección y análisis de la información; del otro, es el producto de una reconstrucción permanente de los conceptos iniciales junto con los nuevos que fueron apareciendo a lo largo de la investigación. Así, el nuevo marco se ve reflejado de manera formal a lo largo del desarrollo, incluyendo el análisis de la información y las conclusiones.

En segundo término, esta instancia demandó la descripción en clave metodológica de la manera en que se adelantaron tanto la recolección de la información a través del programa de encuestas (cuestionarios, entrevistas y talleres) como el análisis de la misma. Para después exponer en el apartado titulado Análisis de la información un panorama general de toda la información obtenida a través de las diferentes técnicas utilizadas.

El trabajo de campo ha permitido establecer relaciones culturales a partir de tres fuentes principales: de lo que la gente dice, de la manera como la gente actúa y de las cosas que la gente usa. Para este caso, y

acorde con el método etnográfico, se ha utilizado la contrastación con los informantes que consiste en confrontar versiones que construye el investigador con las personas objeto de la investigación, el cual implica la consulta de distintas fuentes y aplicación de diferentes técnicas.

Dentro de esta fase final se ha tratado de establecer como conclusiones, la posible correlación del discurso con los hechos. Los habitantes de la ciudad construyen los significados y referentes de la misma, con base en la relación entre sus experiencias y su entorno, nutriendo su imaginación de manera que los símbolos y la memoria colectiva permitan una comprensión al respecto.

La diversidad de estas acciones demandó entonces una nueva proyección de alcance general, que permitió abordar esta capacidad de creación original arraigada en las propias formas de expresividad cotidianas. Es decir, estos encuentros sociales están creando paralelamente elementos de expresión cultural alternativos, y de este modo están reconquistando unas vías políticas olvidadas.

Referencias

Gil Salinas, R. (2004). Presentación. En R. Pacheco (Ed.). *Patrimoni i societat: conservació i gestió del patrimoni cultural* (pp. 2-3). Universitat de Valencia.

**Aproximación al intercambio
de conocimiento
en diseño, mediante
procesos de co-creación,
al interior del Proyecto Mtic Design
Knowledge Exchange
Program- Universidad de Nariño.**

Daniel Moncayo Guerrero
Docente Tiempo Completo Programa Diseño Industrial
Universidad de Nariño – Colombia
damoguerrero@yahoo.es

02

Resumen

Los trabajos profesionales, en la disciplina del diseño industrial, siempre requerirán de algún tipo de colaboración ya sea de otros diseñadores, por parte de otros campos disciplinares o de múltiples oficios colaborativos. El diseño industrial no es una profesión que resuelva sus asuntos disciplinares mediante momento inspirador, el coup de foudre, para concebir un artefacto; en realidad es, un cumulo de acciones conjuntas entre muchas personas lo que permite que un diseño llegue a posicionarse en el mundo. Hoy en día, se contempla mucho más la participación colaborativo como una fortaleza en el proceso de hacer diseño, es interesante ver los desplazamientos entre co-creadores y sus roles en el proceso de diseñar.

Palabras Clave: Diseño Industrial, Co-diseño, Co-creación, trabajo colaborativo.

Abstract

The design Works, at industrial design discipline, always will require of some type of collaboration, either from other designers, from another discipline fields or from many other collaborative Jobs. The Industrial design is not a profession that solves a disciplinary issues by an inspiring moment, like a coup de foudre, to conceive an artifact; It is actually, a series of joint actions between many people that allows a design to position itself in the world. Today, collaborative participation is much more widely seen as a strength in the design-making process, it is interesting to see the displacement between co-creators and their roles in the design process.

Keywords: Industrial design, Co-design, Co-creation, collaborative work.

Introducción

En el año 2015 la Universidad de Nariño–Colombia, firmó un convenio de cooperación con la empresa Mtic Program de Holanda, con el objetivo de desarrollar proyectos en el ámbito del diseño industrial. Los primeros trabajos se ejecutaron con estudiantes del programa de Diseño Industrial mediante dos workshops internacionales y una conferencia en la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. Posteriormente, se llevó a cabo una segunda etapa denominada Mtic Design Project donde 18 profesionales de esta disciplina, colombianos y holandeses, trabajaron mediante procesos de co-creación, conectados vía internet, con el fin de diseñar objetos que puedan ser producidos en ambos países.

Poniendo en contexto el diseño y sus procesos colaborativos.

Los mecanismos vs oficios

Con la Revolución Industrial del siglo XVIII, básicamente con la introducción del motor a vapor de James Watt, los oficios artesanales (manuales) se trasladan a un segundo plano en la producción de objetos, como lo expresa Giedion (1978) “La máquina de vapor, tal como la dejó James Watt, combina la utilización del vacío (condensador) con la transmisión del movimiento, y las máquinas de la industria textil muestran el mismo ingenio para descomponer y recombinar los movimientos que creó el autómatas de figura humana”. Los antiguos autómatas, como los desarrollados por Vaucanson en el siglo XVIII, eran simples artilugios recreativos entre ellos “...el pato mecánico, capaz de anadar y nadar. Sus alas imitaban a las naturales en el menor de los detalles y batían el aire. Movía la cabeza, graznaba y picoteaba el grano...”, Giedion (1978), pero estos nuevos autómatas logran ser re-direccionados hacia el aprovechamiento de la energía (vapor) y la mecánica con el fin de remplazar la mano de obra de los obreros.

La energía vs producción manual

Las máquinas, ahora dotadas de un motor a vapor, producen mayores volúmenes de piezas de forma más rápida y estandarizada; los artesanos son considerados poco

eficientes y se establecen unas nuevas normas de producción, por lo tanto, con esta nueva técnica, se requiere planear antes de construir un objeto, cada vez se trabaja menos sobre el desarrollo sobre la marcha que era un proceso inherente a la producción artesanal. Los moldes para fundición, el prensado y estampado de metales se usan de forma más frecuente (Giedion, 1978) y los objetos se crean de manera más repetitiva y, consecuentemente, los anteriormente artesanos creativos son relegados a tan solo creadores de modelos. Entonces, la fuerza productiva del artesano es remplazada por la energía – máquina, que a su vez es controlada por un nuevo individuo, el operario.

La actividad proyectual

Tradicionalmente cuando un artesano trabaja con sus herramientas para darle forma a un objeto, va tomando diversas decisiones sobre la marcha; a medida que está elaborando la pieza paso a paso define el contorno, la altura, la textura, etc. hasta llegar al punto donde decide concluir. Estas acciones inmediatas son fruto de una conducta individual en la que, normalmente, es muy complejo realizar una intervención por parte de otro individuo. En este contexto el trabajo del artesano se antepone a la pre-concepción de la pieza, es decir al Diseño. ... la habilidad se opone al coup de foudre o inspiración súbita. (Sennett. 2009). Desde la Revolución Industrial se establece una nueva relación entre creación –

producción, se observa como el tradicionalmente artesano creador, que mediante su destreza era además productor, pasa a ser proscrito por un individuo experto en planear, desde la concepción formal del objeto hasta los procesos productivos, este sujeto es el diseñador; como lo expresa A Calvera (2009) sobre los orígenes del diseño, donde expone que “... la idea del diseño llevaba ya implícita esa componente de planificación, creación y organización de un programa que caracteriza el modo de pensar del diseño cuando trabaja para la industria, ...”. Este diseñador es capaz de proponer objetos y además, frecuentemente, plantearlos procesos y la organización para que estos sean reproducidos eficientemente.

Si bien los diseñadores solían desarrollar diversos tipos de productos de manera individual, los tiempos han cambiado. Hoy en día, el diseño y la producción de un objeto suelen ser más complejos y requieren de múltiples disciplinas para llegar a concretar una pieza final. Lo anterior lleva a pensar en todos los individuos con conocimientos y experiencias diversas que se requieren para diseñar por ejemplo un, aparentemente simple, teléfono móvil: diseñadores, expertos en materiales, técnicos de inyección de plástico, modelistas, dibujantes, mercadólogos, ingenieros electrónicos y financieros, entre otros. Finalmente, de los aportes y la decisión de todos ellos suele depender si es o no viable sacar al mer-

cado un nuevo producto. Este ejemplo muestra una concepción tradicional sobre el oficio de diseñar y de cómo procesos de diseño colaborativo que se suele dar dentro de un ambiente de diseño, un estudio o una empresa.

Co-creación y Co-diseño

Recientemente la co-creación y el co-diseño vienen estableciendo una novedosa ruta de trabajo donde, tanto los diseñadores como los clientes, las comunidades o inclusive los observadores pueden ser partícipes del proceso de cambio o de generación de un nuevo producto. Dado que, los procesos de co-creación son relativamente novedosos, es común enfrentarse al obstáculo interpuesto por los llamados tradicionalmente creativos, donde se cierran filas para no dejar incursionar a los novatos: es así como, estos “diseñadores expertos”, que suelen ser aquellos que han estudiado de forma profesional el diseño o que tienen un grado de experticia ganado con la práctica, y ciertas habilidades, difícilmente aceptan la intervención en los proyectos de diseño a un “inexperto”.

Realmente los valores de tipo social son los más relevantes en los procesos de co-creación, trabajar directamente entre los co-creadores y en tiempo real es indispensable, igualmente la empatía con los sujetos que serán afectados por el cambio, así como tener una meta colectiva y

una postura mental dispuesta a aceptar el proceso participativo son las claves (Sanders, 2009).

El término usado como co-creación tiene un amplio espectro de aplicaciones pero, esencialmente, es una actividad colectiva que puede involucrar a dos o más personas que trabajan en la creación de algo que ya está en estado avanzado. Además, el co-diseño hace referencia al acto de creación colectivo que se aplica a todo el proceso de diseño. La co-creación se puede establecer en diversas vías, ya sea involucrando a individuos de una misma comunidad que buscan un beneficio común o dentro de empresas donde sus empleados contribuyen con alguna acción que redundará en una mejora específica. Finalmente, también se puede ampliar el espectro cuando, en algunos casos ocurre, una compañía trabaja con sus asociados comerciales o cuando la empresa involucra a sus clientes o usuarios en el proceso de co-creación.

Creatividad

En el mundo del diseño, casi todas las actividades humanas (e incluso animales) se presentan en actos creativos. Lo que los diferencia son básicamente los niveles en que este acto se da, e incluso existen individuos que pueden tener una interacción dentro de los diversos niveles creativos. Inicialmente está el nivel más básico donde se expresan actos creativos haciendo

las cosas más comunes y cotidianas como por ejemplo poner la ropa en la lavadora u organizar los lápices en el escritorio. El siguiente nivel de creatividad está en la capacidad para tomar algo y poder adaptarlo a las condiciones que mejor se ajustan a las necesidades o personas en particular, un ejemplo de esto es transformar un destornillador común curvando su mango para obtener un mejor agarre. Un tercer grado de creatividad está en hacer, o construir, lo que no existía anteriormente; cuando se usan las manos para elaborar un objeto bajo parámetros o guías que dan dirección de cómo aproximadamente se debe realizar. Ejemplo de esto es cuando se hornea un pastel, la receta está en cierta manera redactada pero puede sufrir cambios de acuerdo al cocinero (por gustos, falta de algún ingrediente o remplazarlo por otro, etc.) pero, finalmente, se deben terminar mezclando los ingredientes y poner en un horno a una temperatura y tiempo controlado. El nivel más alto de la creatividad está en “crear”, donde el individuo tiene la motivación de expresarse a sí mismo o innovar. Las personas se sienten creativas cuando llegan a diseñar o hacer algo único en su clase.

La tendencia, en la actualidad, permite realizar múltiples trabajos de creación colectiva. Hoy las personas están cada vez más conectadas por medio de algún dispositivo electrónico y usando un sinnúmero de aplicaciones, llamadas redes sociales

o simplemente medios de comunicación como Skype, WhatsApp, Twitter, etc. Mediante estas, se puede enviar información de audio, imágenes, vídeos, etc.; pero, lo más interesante es que se puede hacer en tiempo real y realizar un proyecto con otro individuo en cualquier lugar donde se encuentre. Por otra parte, estos dispositivos cuentan con cámaras de fotografía y vídeo, localizadores GPS, grabadoras de sonido y la posibilidad de instalar infinidad de software con los cuales se puede dar rienda suelta a la creatividad. Con un teléfono móvil y con el software adecuado, un médico puede dirigir una intervención quirúrgica a distancia, posiblemente en un poblado lejano, donde se requiere de su urgente asistencia. O en caso semejante, un diseñador, ubicado en alguna playa tropical, puede estar realizando y editando un vídeo promocional con imágenes, música y dibujos hechos sobre la pantalla del mismo teléfono móvil; su jefe, recibe la información en otro lugar del mundo, la podrá imprimir, grabar e inclusive discutir asuntos sobre la misma en tiempo real y solicitar cambios; los cuales, el otro individuo devuelve el mensaje con lo solicitado.

Valor social de la co-creación.

Estos procesos de co-creación mantienen una determinante común, la de tener que trabajar bajo la norma de la empatía entre sus co-creadores; independientemente de sus experticias, condiciones sociales o re-

ferencias culturales. La co-creación también contribuye a la expresión personal de la identidad de los individuos involucrados, permite rescatar valores sociales y culturales. Los medios usados en procesos de co-creación suelen ser rápidos y eficientes; es así como, en los casos donde se usan medios de comunicación como la Internet y los sistemas de prototipado rápido, los cuales permiten apreciar de una manera pronta los resultados de las propuestas trabajadas en conjunto, es importante aprender a escuchar, generar discusiones desde los varios puntos de vista involucrados y, finalmente, volver a plantear las propuestas.

La co-creación en el proceso de diseño

La actividad de co-creación, y la interrelación de los participantes de estos procesos, pueden ocurrir a través de diferentes niveles. Inicialmente, se encuentra una fase de pre-diseño donde se establecen actividades entre los miembros participantes del equipo de co-creadores con el objeto de informar e inspirar para construir la pregunta sobre el proyecto de diseño. El objetivo de esta etapa se centra en lograr definir el problema fundamental de diseño y además concertar como se va a producir. Posteriormente, se establece un trabajo de investigación integral sobre el problema para que, una vez recolectados ciertos datos, se puedan aplicar en el diseño. Este

ejercicio de investigación es muy frecuente dentro del campo del diseño social y en especial cuando se involucran factores culturales, económicos o productivos en las posibles soluciones objetuales.

A continuación, se procede a la etapa de entrar en materia y diseñar, apoyada por una actividad de experimentación, con recursos propios de las disciplinas del diseño tales como dibujos, maquetas, modelos, prototipos, etc.

Después de que el artefacto ya está en manos del usuario, se incluye una actividad de co-diseño muy importante llamada post venta. El cliente, puede proponer cambios al producto desde su experiencia de uso, aportando información desde su papel de consumidor y objetivamente desde lo que podrían ser las necesidades del mercado: igualmente, el comprador-usuario frecuentemente logra avanzar hasta una etapa más importante cuando, mediante el uso del artefacto, llega a proponer un nuevo diseño. En este último ciclo se presentan respuestas muy apropiadas aplicando procesos de co-diseño con los usuarios puesto que, se constituye una gran motivación y una inserción directa en el problema, que muchas veces es de carácter personal, finalmente el cliente-usuario contribuye con ofrecer una respuesta más acertada para resolver el problema de diseño.

“La co-creación es una metodología de trabajo colectiva que considera a los usua-

rios de un diseño socios en su creación” (Llop, 2012, párr.2). De esta manera, en el ejercicio de la co-creación se puede denominar a los usuarios co-creadores, ya que pueden participar activamente en diferentes escenarios y están dispuestos a expresar abiertamente su creatividad, donde se les permite ser protagonistas y agentes de gran importancia en la generación y creación de nuevos conceptos, diferentes formas de conocimiento y productos.

Si contemplamos el proceso co-creativo con agentes interdisciplinarios, los saberes, las experiencias, el aprendizaje diario, la cosmovisión, la interculturalidad, la misma manera de como abordan y dan solución a los problemas, el mismo conocimiento técnico o teórico, hacen que el proceso creativo sea aún más enriquecedor y, sin lugar a duda, las soluciones a los problemas planteados posiblemente serán diferentes a los que un diseñador, desde su interpretación y cosmovisión, puede generar. Según L. Sanders & Simons (2009) citados por Huerta, (s.f. p.1), Se puede decir que las nuevas tendencias en la tecnología han ayudado a democratizar la creatividad y la participación en el diseño, en muchos niveles.

“En el marketing la co-creación está orientado a encontrar oportunidades y desarrollar experiencias que permitan la participación de los consumidores en el proceso de proponer, crear, desarrollar e implementar,

de igual manera mejorar, adecuar, o corregir productos o servicios e incluso de idear las mismas campañas publicitarias, a través de una escucha activa y una participación que permita a los diseñadores o empresas desarrolladoras de productos o marketing poder conectarse con el consumidor, ir más allá de un simple dialogo, deben crear oportunidades donde el cliente se sienta identificado con los elementos que el mismo ayudo a idear y construir” (Huerta, s.f.; Llop, 2012; Quijano, 2013).

El mejor método de diseño colaborativo resulta al plantear y aplicar procesos de co-creación, entregando herramientas de comunicación y creatividad en las manos de los posibles beneficiarios. El impulso social que puede dar la co-creación, mediante el aprovechamiento de esta metodología en ciertos contextos regionales, podría ser muy beneficioso, especialmente, en un medio dedicado al diseño y fabricación de productos.



Fotografía 1. Workshop Universidad de Nariño.

Experimentación

Se realizaron dos talleres con estudiantes del Programa de Diseño Industrial de la Universidad de Nariño conformados por grupos afines (solo estudiantes de diseño) como se puede apreciar en la Fotografía 1, y grupos no afines (con estudiantes de diseño y otros programas).

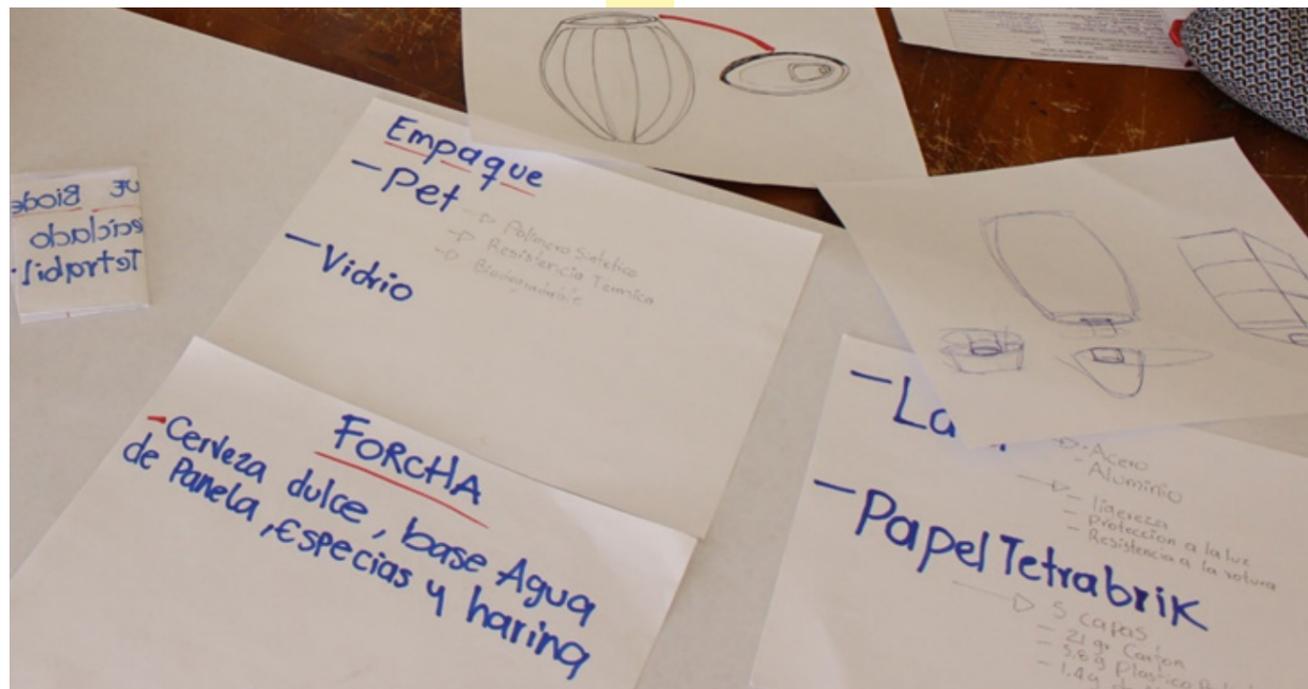


Fotografía 2. Taller de diseño – Universidad de Nariño.

Talleres de Diseño

El objetivo de los talleres, efectuados con estudiantes de diseño en la Universidad de Nariño (Fotografía 2), fue el observar cómo se realiza un proceso de diseño, altamente colaborativo, entre los participantes. Se planteó, para cada taller, una situación problema para ser resuelta mediante un artefacto de diseño.

Se organizaron grupos de trabajo, conformados por tres individuos, para desenvolverse en dos escenarios diferentes; el primero caso donde solo interactuaron estudiantes de diseño y en el otro donde, además se convocó a estudiantes de otros programas de pre-grado de la Universidad de Nariño. Fotografía 3.



Fotografía 3. Taller de diseño – Universidad de Nariño.

Se realizó un monitoreo constante de las actividades y también se recolectó material fotográfico y de video de los talleres. Además, se recogió la información física de los trabajos elaborados por los estudiantes y se llenaron unas fichas de observación. Fotografía 4. Posteriormente, se ejecutó un análisis de las actividades colaborativas que se aplicaron o surgieron durante el desarrollo de los talleres.



Fotografía 4. Taller de diseño – Universidad de Nariño.

Referencias

- Calvera, A. (2010). Cuestiones de fondo. La hipótesis de los tres orígenes del diseño. En I. Campi Valls y O. Salinas (Coords.). Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso (pp. 63-86). Designio.
- Giedion, S. (1978). La mecanización toma el mando. Gustavo Gili S.A.
- Huerta Vásquez, E. A. (2012). Diseño incremental de e-servicios: estudio teórico, propuesta metodológica y casos prácticos [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/91683#page=1>
- Llop, R. (2012). La creatividad no es exclusiva. Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación, 157, 10-11.
- Sanders, L. y Simons, G. (2009). A social vision for value co-creation in design. Technology Innovation Management Review. <http://timreview.ca/article/310>
- Sennett, R. (2009). El artesano. Anagrama.

Datos en el campo de juego. Dispositivos de visualización de información para la copa FIFA 2018: Cultura visual y comunicación.

Hugo Alonso Plazas

Docente Tiempo Completo Programa Diseño Grafico

Universidad de Nariño, Colombia

hugoalonsoplazas@udenar.edu.co

Resumen

Este capítulo presenta y analiza un grupo de dispositivos de visualización de información elaborados expresamente por medios de comunicación, compañías de tecnología y fanáticos en el marco de la Copa Mundial de la FIFA 2018. Este análisis considera al deporte como una práctica que refuerzan los valores de la cultura y en la cual los espectadores posan sus intereses siguiendo patrones sociales establecidos por los diferentes productores mediáticos. Con esto se busca aproximarse al estudio de la visualización de información deportiva desde una perspectiva cultural que supere los acercamientos meramente tecnológicos. A partir de estos elementos, el abordaje procura rescatar la experiencia de los espectadores con la imagen y entender la construcción de visiones del de

porte en el entramado mediático. Para esto se hará una descripción de tres proyectos por medio de categorías que dan cuenta de las relaciones de las visualizaciones con el usuario, la concepción del deporte y las implicaciones tecnológicas. De esta manera se muestran los mecanismos que permiten a las visualizaciones construir el deporte como una ceremonia con múltiples representaciones simbólicas. Finalmente, se aproximarán algunas conclusiones pertinentes al campo de la comunicación contemporánea y la apropiación de la tecnología por los actores de la comunicación.

Palabras clave: Visualización de información, deporte, medios de comunicación, cultura visual, juegos.

Abstract

This chapter presents and analyzes a group of data visualization devices developed expressly for the 2018 FIFA World Cup by the media, technology companies and fans. In this approach, the notion of sport is considered as a practice that reinforces cultural values. Likewise, in sport, all type of media producers promote social patterns to be followed by their spectators. This analysis attempts to understand data visualizations for sports events in a cultural framework and beyond mere technological approaches. With this, the analysis attempts to highlight the onlooker's experience with the image and discern the way sports events'

image is presented in different visual supports. For this purpose, a survey of three projects will be conducted, employing categories that account for the user's relations, the conception of sport and technological implications. This approach seeks for deepening data visualization in showing sports events as symbolic ceremonies with multiple relationships. Conclusions regarding the contemporary communication field and the appropriation of technology by some communicative actors will be pointed out.

Keywords: Information Visualization, sports, the Media, visual culture, games.

Introducción

En tanto actividad tecnológica, visualizar información involucra varias características propias del ámbito social, que hacen de la actividad de presentar evidencias visuales un trabajo más complejo del meramente tecnológico en el cual se cruzan varios modelos de construcción de la significación. En primer lugar, hay que considerar estas evidencias visuales incorporadas en la visualización de información ayudan a la comprensión de un objeto o evento y a fomentar el pensamiento analítico, así como lo plantea Edward Tufte (2006). La representación de los datos es por lo general polisémica y está atada a variadas maneras de entablar relaciones entre productores y usuarios en el entramado de la comunicación. Por lo tanto, el estudio de los procesos de comunicación que acontecen en estos dispositivos requiere un abordaje amplio de los actores, las intenciones y el contexto en el cual el tema, en este caso el deporte, se adapta a las formas de interacción social.

Es importante recordar que la organización de los datos en un dispositivo de visualización constituye la significación de éste, como resalta Sandra Redgen (2012). Esto hace pensar que la síntesis visual como característica formal de las visualizaciones acarrea la consistencia del mensaje y su amplia apropiación. Alberto Cairo (2008)

advierte que en muchos casos la lectura de las visualizaciones no se produce en cortos periodos de tiempo, sino que en muchos casos le puede tomar a un usuario regular un tiempo considerable para profundizar en los datos y comprender su sentido. De esta manera se demuestra que la organización de los datos presenta una capa de interpretaciones más profunda, en la cual los datos se cruzan con otros significados del contexto lo cual los hacen más complejos en su componente interpretativo.

La organización interna de las visualizaciones de información no agota la significación del dispositivo; desde un punto de vista pragmático es necesario reconocer el contexto donde éstas residen, cómo se acompañan, a dónde se dirigen y cómo se introducen en encadenamientos de sentido mayores. En este artículo vamos a partir de un eje de la actividad social que permite conocer la práctica social de las visualizaciones en un plano concreto; este eje es la copa Mundial de la FIFA 2018, celebrada en Rusia entre los meses de junio y julio y que dio como ganador al equipo de fútbol francés. Este evento deportivo en el ámbito mediático es uno de los que mayor expectativa genera en la víspera de su realización cada cuatro años, pues llega a congregarse frente a los televisores más de mil millones de espectadores. Dado lo anterior se desprende, naturalmente, que los medios de comunicación de muchos países, de los que asisten y los que no, se preparen con

mucha antelación para presentar un cubrimiento periodístico completo e innovador. Como parte de este cubrimiento en 2018 aparecieron varios dispositivos de visualización de información que por medio de su acción revelan procesos y estrategias que en el terreno de la vida social poseen una mezcla de lógicas tradicionales y contemporáneas de interacción entre la cultura y los medios. Así como los medios se preparan para este evento con la presentación de visualizaciones de información, así mismo lo hacen empresas tecnológicas y los mismos fanáticos. Estos últimos con alguna experiencia en el manejo de herramientas de visualización crean dispositivos con aproximaciones innovadoras que disputan a los medios institucionalizados la atención al evento deportivo.

En este contexto es pertinente volver sobre los conceptos de juego y lúdica como ejes de estructuración social de la práctica deportiva y cuyo estudio moderno, inaugura Johan Huizinga en 1938 con el libro *Homo Ludens*. Para Huizinga (1972) los juegos son actividades voluntarias que tienen lugar fuera de la vida ordinaria de los jugadores que la practican, tienen sus propios límites de tiempo y espacio, así como sus reglas de organización y funcionamiento. El juego inicia y termina cuando las reglas de éste lo determinen, no antes y tampoco depende de factores externos ordinarios. El juego tiene como único propósito la diversión, por eso deja de lado

cualquier consideración productiva ya que se concentra, principalmente, en ilusiones. El análisis de Huizinga ha sido fundamental para la comprensión de la cultura en el último siglo pues afirma el rol del juego en la génesis de muchas manifestaciones culturales que, como el arte, el lenguaje y los ejercicios militares, presentan aspectos lúdicos en medio de su práctica. Esta conceptualización ayuda a comprender la manera en que un suceso como la copa de la FIFA adquiere relevancia en la cultura a partir del desarrollo de su autonomía y su especificidad cultural, la cual hace partícipes de una experiencia colectiva tanto a los atletas como a los espectadores del juego.

Roger Caillois (1986), quien continuó el estudio de la práctica del juego desde el punto que lo dejó Huizinga, considera las relaciones sociales del juego a través de una serie de categorías, dentro de las cuales se pueden clasificar la mayoría de las actividades lúdicas. En estas categorías se ubican los tipos de juegos por competencia, es decir aquellas en que impera la confrontación por medio de habilidades físicas o mentales, las cuales denomina *agon* (por la palabra griega que significa contienda o desafío). Algunos juegos que entran en esta categoría son el fútbol, el baloncesto y demás deportes reglados e institucionalizados. Otra categoría de interés para este trabajo es el juego *mimicry* (de la palabra inglesa que significa imitación),

consistente en las actividades lúdicas basadas en la representación, el simulacro y la ilusión, como el teatro o las artes del espectáculo. En este caso el juego consiste en fingir temporalmente un personaje ilusorio y conducirse en consecuencia. Las categorías de Caillois no circunscriben a los juegos, sino que muestran las múltiples adaptaciones de un juego a conjuntos de estas categorías, como el caso de la relación entre los juegos *agon* y *mimicry*. Los juegos *agon-mimicry* se reconocen como una conjunción contingente de actividades lúdicas que refuerzan el sentido del espectáculo. En la relación *agon-mimicry* la correspondencia entre el deportista y su público se robustece en tanto el primero asume el papel heroico que el segundo aclama y observa activamente; además, en él se realizan representaciones rituales para incrementar el goce. Al mismo tiempo la competencia deportiva se ejecuta tras una escenografía acondicionada (el estadio, la parafernalia del juego y los medios de comunicación) para que atletas y fanáticos transformen el juego en un evento propicio para el espectáculo. Esta lógica que subyace a la actividad atlética promueve la creación de todas las modalidades en la que se logra maximizar el drama y alcanzar a públicos masivos; como el caso del fútbol, realizado en tan solo 90 minutos y un poco más de media hectárea, pero con grandes efectos en la cultura contemporánea. De esto se concluye que el deporte encuentra la manera de ampliar su base de

lenguajes de exposición ante las audiencias como parte de su actualización cultural.

Aunque tanto Huizinga como Caillois han sido criticados por su concepción esencialista del juego y en especial su idea de aislar el juego de la realidad, sus postulados generales siguen siendo instrumentos conceptuales esenciales para pensar las relaciones que se establecen con las actividades lúdicas. En este sentido, Jacques Ehrmann (1968) piensa que el juego está construido sobre la base de la realidad y la cultura, pues éste ocurre en una sociedad y los jugadores participan de una serie de circunstancias que atraviesan el campo de juego en relación directa con esa cultura. Para Thomas Henricks (2010) la propuesta de Huizinga y Caillois busca entender cómo el mundo separado del juego se intersecta con patrones sociales y culturales, los cuales dan forma al juego y responden a sus expresiones.

En las siguientes líneas se procederá a analizar tres dispositivos de visualización de información tratando de profundizar en las maneras de construir el espectáculo. En este sentido, se busca detectar los mecanismos visuales e informativos codificados al interior de los dispositivos que permiten el avivamiento de los factores rituales para la congregación del público en torno al deporte. En esta perspectiva se consideró importante presentar un abordaje que tenga en cuenta proyectos elaborados por

instituciones pertenecientes a ámbitos dispares para comparar diferentes características que cada productor entabla en la creación de estos dispositivos. Por lo tanto se buscó una visualización elaborada por una casa periodística perteneciente a un medio de comunicación reconocido, una visualización construida por una empresa tecnológica y finalmente un dispositivo hecho por un programador independiente y dirigida a las comunidades de fanáticos.

1. Visiones de escenarios futuros: 2018 World Cup Predictions

La primera pieza de esta recopilación proviene de la famosa página de predicciones fivethirtyeight.com de la casa de medios norteamericana ABC; ambas son propiedad de Walt Disney Company. Basada en el reconocido trabajo del estadístico Nate Silver, la visualización 2018 World Cup Predictions fue lanzada para presentar los pronósticos de la tabla de posiciones de la Copa en la medida que los resultados fueron dándose a lo largo de los días de competencia. La visualización saltó a la fama mediática días previos al torneo cuando anunció que Brasil ganaría con una probabilidad de 19%. En el plano gráfico el dispositivo consta de varios diagramas basados en matrices sin ningún tipo de sofisticación interactiva, salvo el hecho de actualizar sus datos partido a partido.

La visualización consta de tres partes. La primera tabla muestra en detalle la información de los 32 equipos y sus probabilidades de ganar, empatar o perder cada encuentro, así como la posibilidad de obtener la Copa. En la tabla se pueden aplicar filtros de datos como grupos de juego, clasificación de los equipos, oportunidad de terminar primero o segundo en la fase de grupos y las probabilidades de alcanzar las fases de octavos, cuartos, semifinal y final. Antes del inicio de la Copa, la tabla presentaba al seleccionado de Brasil con las mejores opciones seguido del equipo español; no obstante, a medida que pasaban los encuentros, estos cálculos se corrigieron oportunamente para mantener la vigencia informativa.

La segunda parte de la visualización presentó los chances de victoria para cada equipo en cada partido en una tabla que actualizaba en tiempo real las predicciones según los resultados del momento en combinación con los datos previos consignados en la base de datos. De esta forma se puede observar como en el partido final del torneo, que ganó el seleccionado de Francia, el equipo croata levantó sus probabilidades de ganar en dos momentos del partido casi hasta un 50%, desde el principio del partido hasta el minuto 18 cuando ocurrió el primer gol en contra y, luego, del minuto 28 al 38, cuando Croacia logró el empate parcial. De ahí en adelante sus chances cayeron a la tercera parte y lue-

go se derrumbaron a los 14 minutos del segundo tiempo con el tercer gol francés. La tercera parte de la visualización permitió a los usuarios comparar diferentes resultados en las fases de grupos a partir de la selección de los ganadores (primero y segundo) de cada grupo. Con esto el usuario podía hacer predicciones acerca de las siguientes fases teniendo en cuenta las llaves que se conformarían en caso de que se dieran los resultados deseados.

Para hacer los cálculos fivethirtyeight.com recurrió a un mecanismo estadístico que le ha valido reconocimientos a Silver y que actualmente ESPN —el canal de deportes, propiedad también de la Disney— utiliza para predecir otros campeonatos. El mecanismo, llamado para este torneo Soccer Power Index —SPI, realiza sus cálculos a partir de los resultados de cada equipo en los partidos internacionales jugados desde 1905, las listas de diferentes torneos de fútbol en los cuales los equipos hayan jugado y los resultados de Mundiales pasados. A pesar de que el indicador es de tipo histórico, también tiene en cuenta la relación de tarjetas rojas, efectividad, entre otras de los últimos partidos jugados. Adicional a esto el indicador trabaja solamente en planos de organización de grupos y fases, es decir hace cálculos partido a partido, no de forma general, lo que le permite alcanzar una mejor contextualización en la construcción de las predicciones.

2. Configuraciones de la tras escena virtual: How every country is searching

El siguiente dispositivo de este estudio es World Cup 2018: How every country is searching (<https://googletrends.github.io/world-cup-2018>), el cual recurre a la máquina de tendencias del buscador de Google para tomar datos en tiempo real y proporcionar un reporte de los porcentajes de búsqueda en la red que los usuarios de una determinada área geográfica ejecutan en la plataforma de Google. A partir de este principio los usuarios introducen como único término de indagación el nombre del país, independientemente de si éste participa o no en el torneo, o se usa por defecto el reporte general del mundo para mostrar las tendencias de búsqueda en 5 categorías específicas.

En el primer cuadro de la interfaz se expone un gráfico de tendencia que señala, desde que inicia hasta que termina el partido, los porcentajes de búsqueda en la red de los equipos en disputa, en cada uno de los 30 días del torneo. De esta forma es posible saber, por ejemplo, detalles como el comportamiento de búsqueda de los ucranianos mientras se disputaba, el 20 de junio, el partido entre el equipo japonés y el colombiano. En un segundo cuadro se reconocen, por medio de barras estratificadas, los equipos que mayor interés despertaron en el torneo, suponiendo, claro

está, que el cúmulo de indagaciones en la plataforma de Google muestra el interés general del público. Esta muestra se hace por cada una de las cinco fases de la copa: la fase de grupos, octavos, cuartos, semifinal y final. Esta estratificación se presenta también según el país de referencia en la indagación. Por ejemplo, es claro que el seleccionado de Brasil fue el más buscado en Brasil durante las tres primeras fases, mientras estuvieron en competencia, luego en semifinales y finales el interés del país se volcó por los equipos de Bélgica y Croacia, respectivamente.

El tercer gráfico de la interfaz referencia a los jugadores más requeridos en la red según el país y la fecha de búsqueda. Visualizado en un gráfico de barras animado, es posible identificar como las búsquedas al principio del torneo se inclinaban a favor de jugadores favoritos como Cristiano Ronaldo, Neymar y Lionel Messi y al final del torneo éstas apuntaban hacia Mbappé, Modric o Griezmann, es decir que pasó de los jugadores más cotizados a los jugadores revelación. El cuarto diagrama, más conciso en información, distribuye en un mapamundi las banderas de los países más buscados en cada una de las fechas del Mundial. Con esta técnica se obtiene una panorámica de la tendencia diaria gracias a la acumulación de escudos en el plano visual. Y como quinta sección, un recuadro interactivo muestra en un gráfico de barras los partidos por venir en la siguiente

fecha del torneo y la atracción que cada encuentro y cada equipo presenta según el lugar donde se origina la búsqueda.

3. Los recordatorios del evento deportivo: Generative WorldCup

El diseñador brasileiro Zeh Fernandes desarrolló el proyecto Generative WorldCup (<http://zehfernandes.com/generativeworldcup2018/>) el cual consistió en la creación automática de 64 posters basados en los datos producidos en cada partido del Mundial. Los posters representan visualmente aspectos puntuales de cada encuentro como la cantidad de goles, faltas cometidas, la precisión en los pases de cada equipo, la posesión del balón, las amonestaciones del árbitro, la intensidad del juego y la distancia recorrida por los jugadores. A nivel textual aparecen descritos datos como los equipos en disputa, la ciudad donde se celebró el encuentro, datos climáticos, la fase de la copa en la que se dio el partido y el resultado final. La representación de esta información se produjo al ritmo que se daban los datos de los partidos, por medio de un generador de imágenes que interpretó, a través de un sistema codificado, los datos para convertirlos en imágenes prediseñadas.

Los posters son, al mismo tiempo, bloques informativos con detalladas explicaciones, (siempre y cuando se conozca el código de

decodificación) y posters alusivos al constructivismo ruso, pues mantienen los principios formales de esa tendencia artística de principios del siglo XX. Con respecto a este último aspecto cabe señalar que las formas son predominantemente geométricas, basado en colores primarios y una composición organizada por zonas en las que cada elemento presenta un motivo para justificar su presencia. La composición recuerda el constructivismo de Wassily Kandinsky y Kazimir Malevich donde imperan las formas geométricas sin ninguna pretensión mimética, solo como una representación abstracta que busca despertar la sensibilidad del espectador. Cabe mencionar que los posters no tienen la leyenda con el nombre de Rusia, país anfitrión del campeonato, como sí el uso del más reconocido estilo artístico de Rusia en el siglo XX bastará para reconocer el lugar. El uso de esta lógica estilística da pie a que las 64 imágenes presenten solo cambios sutiles en su composición, pero habría que advertir que esos cambios son precisamente los que contienen la información del partido.

Conclusiones

Este repaso por tres visualizaciones tematizadas en la última copa mundial de la FIFA muestra aspectos significativos acerca de la función que cumplen los dispositivos de visualización de información como instrumentos de representación del deporte. De la misma forma, nos recuerda que, así

como el deporte se tecnifica cada día, así mismo lo hacen las representaciones en torno a éste, especialmente a través del lenguaje visual. Como primera conclusión es posible afirmar que estos dispositivos representan la globalidad del evento enfocándose en la fuerte atención que despiertan en espectadores, aficionados, periodistas y expertos del fútbol. En el primer caso, el dispositivo de fivethirtyeight.com busca mediante la acción predictiva anticipar los resultados de los encuentros para alejar la incertidumbre y motivar la discusión en torno al evento. En el caso de How every country is searching, el dispositivo echa un vistazo a la conciencia del público mundial para tomar el pulso vital y global sobre los diferentes momentos del suceso deportivo. Por su parte, los posters de Fernandes permiten entregar recordatorios de los partidos en forma de esquemas constructivistas.

Las tres visualizaciones reducen la incertidumbre propia de todo encuentro deportivo, sin llegar a subyugar la ansiedad de los usuarios, al contrario, despertándola o ampliando sus efectos. Las visualizaciones traducen a esquemas causales, donde priman las razones, situaciones donde originalmente prevalece la casualidad. Este paso de lo casual a lo causal es representado a través de evidencias contenidas en datos del mismo evento. En la medida en que la visualización no puede reproducir al evento en su totalidad, estos amplían su base informativa con elementos de contexto

para, de esta forma, generar mayores expectativas. La tensión entre el plano racional y la expectativa emocional fomenta, en la percepción del usuario, la transformación del encuentro de un grupo de hábiles atletas en una ceremonia con múltiples representaciones simbólicas; éste vendría a ser el juego de las visualizaciones, es decir su efectiva función social.

A pesar de que en el mundo digital se han desarrollado instrumentos de presentación de partidos de fútbol, como por ejemplo las visualizaciones de información o los reportes de tipo segundo a segundo, ningún dispositivo ha logrado batir a la transmisión televisiva, en directo, del pedestal de preferencias informativas de las audiencias. Sin embargo, así como la televisión construye su escenario de representación con ayudas visuales y el trabajo de los narradores, las visualizaciones de información ofrecen un complemento informativo, al que suelen referirse los periodistas deportivos, sean presentadores, comentaristas o narradores. Gracias a la profundidad en el análisis de datos, es decir el manejo masivo de unidades informativas en diferentes escalas y dimensiones y representado bajo una interfaz donde persiste la síntesis visual y la navegación intuitiva, las visualizaciones han alcanzado un lugar privilegiado en la dieta informativa de los usuarios deportivos, como parte del goce y la emoción que el evento despierta. De esto se concluye que la visualización de

información complementa la representación mediática de la transmisión televisiva, en otras palabras, ayuda a construir el escenario teatral en el cual el encuentro deportivo sucede no solo como un accidente ocasional sino como un campo de tensiones, intereses y pasiones; donde los jugadores y personal técnico aparecen como actores sujetos a la crítica razonada, a la exigencia nacionalista y la gloria histórica.

Finalmente, a pesar de la condición disruptiva propuesta por estos dispositivos tecnológicos, la cual las hace parecer lejos de cualquier representación tradicional, su lugar en la estructura mediática depende, en cierta medida, del aura sagrada que envuelve a la copa de oro entregada cada cuatro años en el torneo. Ubicándose bajo la sombra del renombre de la Copa, numerosas compañías mediáticas y tecnológicas, así como aficionados entusiastas se preparan para aprovechar tecnológica y creativamente el torneo, tratando de capturar parte de la atención pública en su beneficio. En este sentido, la diversidad de miradas sobre un conjunto reducido de bases de datos producidas por las actividades deportivas se ve multiplicado a través del número de formas de mirar, entender y disfrutar el deporte. La polisemia informativa se presenta como el valor clave en el entorno informativo para construir de cada suceso reportado con datos un entorno heterogéneo y en el cual haya cabida para toda variedad de intereses.

Referencias

- Caillois, R. (1986). Los hombres y los juegos. La máscara y el vértigo. Fondo de Cultura Económica.
- Cairo, A. (2008). Infografía 2.0: Visualización interactiva de información en prensa. Alamout publishing house.
- Ehrmann, J., Lewis, C. y Lewis, P. (1968). Homo Ludens Revisited. Yale French Studies, 41, 31-57.
- Henricks, T. (2010). Caillois's man, play and games. An appreciation and evaluation. American Journal of Play, 3(2), 157-185.
- Huizinga, J. (1972). Homo Ludens. Alianza.
- Redgen, S. (2012). "Introduction". En J. Wiedemann (ed.). Information Graphics (pp. 7-36). Taschen.
- Tufte, E. (2006). Beautiful evidence. Graphic Press.

Experiencia Investigativa en el Resguardo Indígena de Pastás

Marco Antonio Santacruz Gomez
Docente Hora Catedra Programa Artes visuales
Universidad de Nariño – Colombia
artemarcos20@gmail.com

Resumen

El presente artículo narra la experiencia personal del trabajo de investigación hecho previamente como soporte epistémico del trabajo de grado en el marco de la maestría en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo, realizada durante dos años, cuyo producto final es una obra editorial artística basada en secuencias gráficas, que narra y analiza los aspectos históricos y culturales que han intervenido en la construcción de identidad e idea del Buen Vivir o Sumak Kawsay en el Resguardo Indígena de Pastás, a partir del análisis de las representaciones de los jóvenes adscritos al Resguardo y que, en primera instancia, buscaron alcanzar el objetivo general trazado en el proyecto.

Palabras clave: territorio, cultura, identidad, desarrollo, Buen Vivir.

Abstract

This article narrates the personal experience of the research work previously carried out as epistemic support for undergraduate work in the framework of the master's degree in Interdisciplinary Development Studies, carried out over two years, whose final product is an artistic editorial work based on graphic sequences, that narrates and analyzes the historical and cultural aspects that have intervened in the construction of identity and the idea of Good Living or Sumak Kawsay in the Pastás Indigenous Reservation, based on the analysis of the representations of young people attached to the Reservation and that, in the first instance, they sought to achieve the general objective outlined in the project.

Key words: territory, culture, identity, development, Good Living.



Imagen 1. Fuente: Esta investigación.

Introducción

Como artista plástico y después de más de dos décadas en el ejercicio de la pintura, el dibujo y la docencia universitaria, se me presentó la oportunidad de cursar una maestría en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo, que nada tenían que ver, aparentemente, con mi campo profesional en Artes Plásticas, pero que me brindó la posibilidad de enfocar mi quehacer artístico, con otras disciplinas que permitieron ampliar mi horizonte de conocimientos para entender realidades circundantes.

De acuerdo con lo aprendido y desaprendido en el proceso académico llevado durante la Maestría de Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo, me interesé particularmente, por estudiar a la comunidad del Resguardo Indígena de Pastás del municipio de Aldana, cuyos parajes andinos había pintado en alguna ocasión.

Aldana es un pequeño poblado ubicado dentro de la altiplanicie de Túquerres – Ipiales, situado en el Nudo de los Pastos del Departamento de Nariño, al suroccidente

de la República de Colombia en América del Sur. Imagen 1.

“El municipio de Aldana, antiguamente llamado Pastás, fue fundado hacia 1728 en el punto llamado el Campanario por Narcisca Quiscualtud casada con José Pastás, quienes trasladaron posteriormente el asentamiento, hacia las haciendas de Mueas y Chaquilulo”, lugar que antiguamente, se conocía con el nombre de Maxamata (Aza Pacheco, 2011, p. 2).

De esta manera, y debido al trabajo que mi esposa realiza en la Institución Educativa Nuestra Señora del Pilar como docente, me conecto con la comunidad para la realización del trabajo investigativo.

Por su parte, la institución Educativa Nuestra Señora del Pilar, es una de las dos instituciones de educación media oficial, con una trayectoria de 48 años, fundada mediante decreto No. 909 del 25 de agosto de 1972, y con licencia de funcionamiento No. 301 del 28 de agosto de 1972 emanado por la Gobernación de Nariño.

“Esta institución, junto con la ubicada en la vereda de San Luis, imparte educación media oficial a casi el 80% de la población infantil y juvenil pertenecientes al Resguardo Indígena de Pastás. El total de estudiantes de los dos niveles superan los 1.530, orientados por aproximadamente 87 educadores, todos con estudios de postgrado en

especializaciones y maestrías en diversos campos del saber” oficial (Aza Pacheco, 2011, p. 3).

Es así, que establezco contacto con las autoridades del Resguardo para solicitar el aval de trabajar con la comunidad, centrada inicialmente en los jóvenes y previa socialización del proyecto de investigación ante la corporación del Resguardo Indígena. Gracias al aval otorgado por la corporación en cabeza del gobernador Hernando Cuasmayán, se trabaja por espacio de dos meses en una serie de talleres de expresión gráfica con una muestra de 30 jóvenes estudiantes de la Institución Educativa Nuestra Señora del Pilar y miembros de la comunidad indígena mencionada, con el ánimo de iniciar el trabajo de campo y alcanzar los objetivos trazados en el proyecto, además, de dar respuesta a la pregunta guía de ¿Cuáles son las representaciones juveniles sobre identidad, cultura y Buen Vivir en el Resguardo Indígena de Pastás del municipio de Aldana, Nariño?.

El compartir con los jóvenes del Colegio Nuestra Señora del Pilar, pertenecientes a este Resguardo, permitió conocerlos poco a poco. En realidad, tomé trabajo y tiempo poder entrar en confianza con el grupo, pues noté una forma de ser tímida y desconfiada ante la presencia de alguien desconocido para ellos, lo que dificultó la recolección de información a través de una conversación directa que permitiera

conocer los elementos necesarios para interpretar las ideas e imaginarios que los jóvenes tienen sobre su identidad, cultura y Buen Vivir. Ante esta problemática, fue necesario desarrollar algunas metodologías y estrategias pedagógicas que facilitaran la recolección de información a través de la expresión gráfica. Se empezó a compartirles algunos fundamentos básicos de dibujo, con el fin, de que ellos expresaran a través de representaciones gráficas, las ideas e imaginarios sobre las categorías propuestas en la investigación. Esta actividad me permitió centrar la expresión artística, como estrategia comunicativa, que, de acuerdo con su definición: la idea y la forma de representarla, establecen una relación muy estrecha, donde la idea es a su vez, una representación mental que surge a partir del razonamiento o de los imaginarios de una persona con base en su experiencia y el conocimiento elemental de algo.

De esta manera, la representación gráfica constituye una comunicación que establece una anatomía de lo que se comunica. Cuando expresamos y recibimos mensajes visuales lo hacemos en tres niveles diferentes que pueden mezclarse unos con otros: Primero, la representación realista (mimética), aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia. Segundo, la representación simbólica, el vasto universo de sistemas de símbolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un signifi-

cado. Y tercera, la representación abstracta (subjetiva), cualidad cenestésica de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos, realzando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje. Todos estos niveles de representación, observación y expresión se solapan y están interconectados, pero es posible establecer entre ellos las distinciones suficientes para analizarlos (Dondis, 1985).

Aunque las formas de representación gráfica en el nivel del realismo (mímesis) fueron las más comunes y prácticas durante el proceso en los talleres, también analicé esas representaciones visuales simbólicas y abstractas (subjetivas) que los jóvenes en su cotidianidad expresaban inconscientemente y las que mi capacidad de observación permitía interpretar, refiriéndome con esto, a su forma de vestir, de lucir, gesticular, hablar e interrelacionarse entre ellos. Estas diferentes formas de representación, desde el punto de vista de comunicación, en el caso de una idea, tienden a producir una identidad, acorde a lo que se quiere comunicar consciente e inconscientemente.

El análisis de los comportamientos, la comunicación e interrelación entre los individuos corresponde a una función de la llamada, teoría de la representación social como modalidad particular del conocimiento planteada por Serge Moscovici (1979) desde la perspectiva de la psicología.

gía social, y que Banch (1984) la interpreta mostrándola como una forma del conocimiento de sentido común que caracteriza a las sociedades modernas “bombardeadas” constantemente por la información de los medios masivos de comunicación y que encuentran su expresión en un lenguaje cotidiano propio de cada grupo social como construcción social de la realidad. En este sentido, encuentro que el grupo de jóvenes del Resguardo Indígena de Pastás expresan su propia identidad y cultura con los parámetros modernos propios de cualquier joven, de cualquier ciudad, al menos, de nuestra comarca.

Haciendo un poco de reflexión y análisis en este punto, y encontrando todavía difi-

cultades en una comunicación directa con el fin de escuchar sus propias voces, solo se obtuvo respuestas monosílabas o manifestaciones de “no saber nada”, principalmente, en aquellos jóvenes que viven en el casco urbano del municipio de Aldana.

Esto es una contradicción, ya que, si están inscritos en una institución como Resguardo de etnia indígena, al menos deberían de dar cuenta de algunos aspectos de la cosmovisión y cosmogonía ancestral correspondiente a la etnia indígena de los Pastos a la que pertenecen.

Lo dicho me permitió considerar que el trabajo investigativo debía dar un giro para encontrar respuestas a los objetivos y categorías a investigar, recurriendo a otros

actores sociales y fuentes, que puedan dar cuenta de ellos, ya que es comprensible que todos los procesos de colonización, civilización y modernización, entre muchos otros, han surtido efecto en la transformación radical de los pueblos originarios y en donde las juventudes actuales, en su gran mayoría, se desentienden e ignoran su propia historia y cultura, creyendo que los fenómenos que someten, controlan, diseñan y dominan la vida actual de las comunidades, siempre han sido así y son totalmente naturales.

Por esta razón, y por el reconocimiento que los pueblos originarios han logrado a partir de la Constitución de 1991, el Resguardo Indígena de Pastás tiene la necesidad fundamental de buscar el fortalecimiento de su territorio, la construcción y reconstrucción de su identidad, de su memoria y pensamiento tradicional que permita la lucha, perseverancia y resistencia en las condiciones actuales de vida para preservar y engrandecer la autonomía de éstos y su concepción de Buen Vivir (Plan de Vida Resguardo de Pastás, 2006 - 2007).

Proceso investigativo Consideraciones metodológicas

Todo este proceso se ha basado en una metodología que parte desde la disciplina del arte como núcleo de mi formación profesional en mis conocimientos y praxis, que se cruza y apoya con otras, para

darle un carácter de análisis orientado principalmente a la interdisciplinariedad en la resolución del fenómeno observado. De esta manera, la propuesta artística se basa en una investigación-creación que rompe esa tradicional unidad en la triada artista-obra-público orientada solo a la contemplación, buscando la necesidad de producir un conocimiento desde su materialidad, corpus significante, sintaxis, cualidades formales y técnicas, para despertar así, acontecimientos emocionales, interpretativos, imaginativos y de posibilidades utópicas, si se quiere, en la construcción de posibles mundos mejores en medio del mundo contemporáneo de la información, el conocimiento y las nuevas tecnologías (Daza, 2009).

Igualmente, se aplica un paradigma cualitativo con un enfoque histórico-hermenéutico, desarrollado con una intención etnográfica a pesar de no tener una formación antropológica.

Además, es necesario aclarar y entender que la etnografía no solo es patrimonio de la antropología. Por eso se hace un acercamiento al pensamiento y estilo de trabajo etnográfico, que como método investigativo, se aprende a través de la práctica misma y en mi caso, se puede avanzar en el perfeccionamiento, ya que de algún modo me permitió percibir las relaciones entre prácticas y significados de la comunidad estudiada desde sus quehaceres cotidia-



Imagen 3. Fuente: Esta investigación.

nos y cómo ellos entienden los aspectos de su mundo, que también dan cuenta de generalidades, afirmaciones y teorías que van más allá del sitio y las gentes con quienes se trató.

De esta manera, la recolección de datos se hizo aplicando el procedimiento metodológico de observación participación utilizando como herramientas, en primera instancia, el taller de expresión gráfica con los jóvenes que, en este sentido, buscaba un contacto directo, para familiarizarme con el grupo y alcanzar los objetivos y resolución a las inquietudes planteadas en el proyecto.

Ante las dificultades encontradas y el análisis de las representaciones gráficas y sociales, ya señaladas y como productos del taller, se decide conversar con otros personajes: adultos y mayores, que espontáneamente se abordó al hacer un recorrido por algunos parajes del territorio, con el ánimo de encontrar respuestas y tratando de abordarlos de una forma más creativa, para no utilizar la herramienta de la entrevista, como comúnmente se la conoce, porque se considera que el “conversar”, hace que la información fluya más familiar y espontáneamente para comprender las percepciones, prácticas, creencias e interacciones de los actores sociales. Imagen 2. Para complementar este proceso, la revisión documental de fuentes primarias escritas, de video y fotografía, permitió sis-

tematizar la información en un cuaderno de campo a manera de un guion narrativo con el que se construyó cada uno de los capítulos, para que tuviesen una lógica secuencial y cronológicamente progresiva, que a mi modo de ver, dan cuenta de los aspectos históricos, culturales, identitarios y la incidencia de los fenómenos colonizadores, modernistas y desarrollistas sobre los jóvenes de la comunidad, la obra, en su capítulo final, termina con las ideas replanteadas y reaccionarias al fenómeno del desarrollo, volviendo la mirada atrás, sobre el concepto del Sumak Kawsay y la resistencia como propuesta permanente y constante, orientada a la construcción de un mundo mejor.

Resultados

Esta investigación recurre a la narrativa gráfica como una estrategia comunicativa de un arte popular, que, a través de sus objetivos particulares, como: educar, informar y recrear, se dirige a estas juventudes y al público común, con el ánimo de brindar de una manera novedosa, lúdica y creativa la posibilidad de conocer y reconocer su historia, cosmovisión, cosmogonía, transformaciones y posibles alternativas hacia un mundo mejor.

Para este caso, se utiliza la noción de “narrativa gráfica” y no de “cómic”, con el ánimo de proponer un poco de autenticidad y un intento de descolonización del término,

haciendo un cruce entre el texto escrito y la imagen, lo culto y lo popular, lo visual y lo literario, lo artesanal e industrial en cuanto a su posible producción masiva. Utilizando un lenguaje heteróclito, es decir, que no sigue, necesariamente, las reglas de la analogía gramatical (García, 1990) y porque la narrativa gráfica puede contener muchos géneros que nada tienen que ver con lo cómico o humorístico.

Los textos escritos que acompañan a las imágenes enmarcadas en las viñetas, son interpretaciones narrativas de las ideas, imaginarios y acontecimientos históricos, contruidos a partir de la revisión y documentación literaria y visual, así, como de las voces de los actores sociales adultos y mayores de la comunidad de Aldana y de los Pastos.

Por su parte, las casi 300 imágenes y 108 páginas totalmente dibujadas a mano están documentadas en diversas fuentes que provienen de registros fotográficos, bocetos y apuntes de dibujo realizados durante el trabajo de campo y otras que se basan en imaginación, textos fuente, fotografías e ilustraciones de libros, revistas y videos, que denotan la relación y resonancia reflexiva de la acepción conceptual del texto escrito con la imagen. Teniendo en cuenta, que las imágenes no son solamente interpretaciones artísticas para contemplar, sino textos que implican un lenguaje simbólico y metafórico, irónico o de exage-

ración, tendientes a ampliar las ideas o a complementarlas transmitiendo información y despertando emociones en quien las observa. Por eso, el estilo artístico del dibujo y el lenguaje gráfico busca una dinámica visual que en ciertos momentos narraran la historia de una forma secuencial a través de las viñetas, y en otras, la ilustra, rompiendo paradigmas academicistas de relación entre planteamientos teóricos y reflexión.

Si bien es cierto, también encontré durante la investigación, algunos antecedentes de narrativa gráfica andina, que no se ha referenciado en los textos que hablan sobre la historia del cómic o historieta, como comúnmente se la conoce, tomé la decisión de emplear la narrativa occidental conocida, porque a pesar de ser una forma de comunicación que nació y se desarrolló en el mundo colonizador, es válido a mi modo de ver, aprovechar los aportes positivos de esta expresión artística a nuestro favor, tal y como el sistema hegemónico dominante aprovecha las adversidades en su contra para replantearse, asimilar, incluir, reconocer y seguir dominando gracias a su capacidad heurística y de adaptación.

De otra parte, la narrativa gráfica andina, merecería una investigación particular para entenderla mejor, ya que casi nada hay sobre ella, como en el caso de las secuencias gráficas de los tocapus, quipus, quilcas, mates burilados, petroglifos, tex-

tiles, pallares, códices, etc. Que requieren una narrativa y lectura más compleja, ya que obedece a otras lógicas que hoy en día no comprendemos y que a través de un largo proceso de estudio y rescate de estas expresiones y su lectura, pueden llegar a proponer un producto narrativo más experimental y auténtico como recomendación para estudios etnoartísticos futuros con el ánimo de una descolonización completa de este tipo de arte.

La perspectiva novedosa, para el caso de este proyecto, radica en que, no hay antecedentes locales ni regionales que haga una síntesis de todo un proceso de transformación étnica y social expresado en una narrativa de imágenes y que a través del contacto directo con esta realidad, aparentemente común y corriente, se ha originado el percepto o conjunto de sensaciones, percepciones, ideas, imaginarios y comprensiones situadas que conforman este producto artístico, constituyéndose ya en un producto etnográfico experimental que beneficia no solo a los jóvenes del Resguardo Indígena de Pastás, sino, a toda la comunidad que se interese en el proyecto, utilizando esta clase de estética liberadora, con una formidable capacidad de comunicación y representación. Con este trabajo se pretende, a corto, mediano y largo plazo, el reconocimiento de procesos alternativos en educación que permitan ser mantenidos y potenciados según sus propios proyectos de vida orientados hacia

un Buen Vivir y que le dan un valor práctico y funcional a esta propuesta investigativa. La obra artística basada en narrativa gráfica está constituida por cuatro partes. En primera instancia, el texto se ubica en el origen del territorio de los Pastos, visto desde el punto de vista del mito, bajo el título de “Génesis y diseño del mundo andino de los Pastos”, donde se hace una interpretación reflexiva textual y visual de las diferentes versiones de esta cosmogonía.

Es importante partir de este tema, porque la creación del espacio físico, precede al territorio como una dimensión de las relaciones sociales, donde “el espacio social está contenido en el espacio físico geográfico, creado originalmente por la naturaleza y transformado continuamente por las relaciones sociales, que producen a su vez, múltiples espacios materiales e inmateriales de tipo político, culturales, económicos y de identidad” en teoría de Bernardo Manzano (Citado por Muñoz, 2015, p. 25).

La segunda parte, corresponde a un paraje que aborda el cambio radical que las comunidades indígenas sufrieron a partir de la invasión del imperio español, titulado: “Transmutamorfosis del mundo andino”. Aquí, se utiliza la noción de “Transmutamorfosis”, porque reúne en una sola palabra, los conceptos de transformación, mutación y metamorfosis utilizados por el lenguaje técnico y científico de las ciencias naturales y adaptados al desarrollo de los

procesos histórico-sociales, tal y como se ha hecho con el diseño del proyecto de la modernidad para justificarla.

Se analiza a través de imágenes metafóricas y fantásticas, cómo la violenta invasión española distorsionó la mentalidad del ser andino hasta desprenderlo de la naturaleza, creando problemáticas de antagonismos, divisiones, jerarquías epistémicas y confrontaciones que arrasaron con todo a través de diversos procesos de colonización, sometimiento y dominio al chocar los modos de pensar de una cultura con otra. La tercera parte, se centra en la comunidad estudiada, bajo el título de “El pueblo indígena de Pastás: entre la colonización y la resistencia”

En sus primeras páginas, se hace una interpretación analítica del posible origen del pueblo Pasto a través de los significados contenidos en las palabras de los antiguos idiomas y dialectos andinos que hasta el presente han perdurado y que de alguna manera, explican también, el origen mítico de la comunidad de Pastás, para centrarse más adelante, en la constitución del municipio de Aldana, destacando los cambios abruptos y sutiles ante los procesos colonizadores, civilizatorios y modernizantes, que a su vez, derivan en una serie de hibridaciones de dinámicas territoriales, culturales e identitarias (García, 2004).

Por último, en la cuarta parte, se narra la lucha histórica que los pueblos originarios han librado en defensa de su territorio, haciendo una relación y una síntesis histórica que desemboca en propuestas alternativas al desarrollo y a partir de una genealogía de la idea del Buen Vivir o Sumak Kawsay, que permite comprender el reconocimiento de esta noción, basada en los planteamientos de Pablo Dávalos (2016), y contrastándola con algunas voces narrativas de actores sociales del municipio de Aldana y de la etnia indígena de los Pastos.

Conclusión

En un sentido general, para el pueblo de los Pastos, la educación oficial, sin lugar a duda y después de la imposición ideológica de la religión católica, acabó con su propio lenguaje, costumbres, tradiciones, ritos, creencias, identidad y vida cultural. Es así, que ha sido necesario plantear criterios y principios en pro de una educación indígena propia ante los efectos desintegradores de nuevas culturas y a la realización de programas y experiencias que aporten a los parámetros y criterios del proyecto educativo que se necesita desarrollar para que las nuevas generaciones crezcan con identidad y su accionar sea un aporte para la sociedad en general y para la comunidad en particular (Minga de saberes. Los Pastos, 2004).

Lo anterior, sumado a procesos ya conocidos de colonización y diseño occidental de proyectos de modernidad que han llegado hasta los confines más remotos del mundo, como puede ser en el caso particular de esta comunidad estudiada, ha dado como resultado la naturalización de fenómenos desintegradores de identidad y cultura propia, que los jóvenes de hoy en día experimentan. Por ejemplo, ha hecho que las voces de los mayores ya no sean escuchadas en la mayoría de los casos, pues para los jóvenes hay otras prioridades propias de su edad e interés, mediadas por los medios de comunicación, la tecnología, la misma educación oficial y muchos otros aspectos modernizadores en el diseño de vida actual. Por tal razón, concluyo que la expresión de las representaciones que los jóvenes manifestaron durante el proceso de interacción en el taller, me indicó que la tendencia es unificar todos los aspectos de identidad, cultura, creencias y simbolismos, entre muchos otros, hacia valores universales modernos que ya se conocen, haciendo que de la memoria desaparezca la historia, conocimientos propios y tradicionales, hasta el punto de llegar a ignorarlos por completo y lo que es peor, eludir o sentirse avergonzados de su propio origen ancestral.

Prioricé la necesidad de orientar el trabajo investigativo hacia estas juventudes y a la gente del común que pueda interesarse en él, con el ánimo de convertirse en un grani-

to de arena que contribuya al conocimiento y reconocimiento de su propia historia, al conocimiento de la génesis y comprensión de su propio territorio, como gestor de su identidad y cultura, y por último, en la comprensión de los reales y grandiosos orígenes de este pueblo, del cual los jóvenes son el legado.

Fue así, que la información encontrada en los actores sociales que contaban con la experiencia suficiente y en los documentos analizados, interpretados y sintetizados a través de su lectura y audiovisión, se convirtieron en las fuentes que orientaron, nutrieron y permitieron la reflexión y análisis teórico que soporta la investigación y el trabajo final.

De esta manera, se puede concluir, que de acuerdo a lo encontrado, el mito fue una herramienta epistemológica que les ayudó a comprender las fuerzas de la naturaleza y que a través de su representación simbólica lograron crear sus lenguajes y conocimientos para ser transmitidos, no solo por la palabra, sino por la representación simbólica plasmada desde sus utensilios utilitarios, hasta sus vestimentas, viviendas y templos, corroborando así, que la hegemonía de la razón, como la teoría de la modernidad la plantea, no es la única fuente de producción de conocimiento, ya que a la larga existen múltiples realidades más allá de la física y sensitiva, donde el pensamiento científico con su doctrina de de-

mostración, no siempre encuentra caminos para la explicación de todo.

Fue así, que este pueblo ancestral concibió una cosmovisión basada en la comprensión de una dualidad complementaria, donde los dos componentes son necesarios para la existencia de uno y otro, y a la vez, formar una unidad armónica. Pensamiento que no compagina con la dualidad antagónica occidental que nos invadió y colonizó y que hasta en la actualidad es hegemónica, provocando la ruptura de los lazos comunales e implantando una ideología de individualidad y pensamiento liberal con la falsa idea de libertad, de la cual se desprenden muchas problemáticas que hoy en día, no solo percibimos, sino que vivimos y que a lo largo de la obra gráfica se narra desde mi postura personal.

Por tanto para mí, todo este proceso desarrollado en el transcurso de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo me ha permitido, en primer lugar, la apertura de mi mente y mi visión a una realidad que está interconectada con otras realidades que aparentemente estaban aisladas, validando así la noción de lo interdisciplinario, siendo el arte una posibilidad de construcción de conocimiento, y a su vez, permitiéndome ver que no todo lo que nos dicen o proponen es real, pues muchas cosas se disfrazan con eufemismos, tal y como sucede con la noción del concepto de desarrollo.

En segundo lugar y para finalizar, el haber culminado un trabajo investigativo en una comunidad, aparentemente común y corriente, me ha hecho conocer la profundidad de su historia, pensamiento, significado real y esplendor ancestral, con miras a un cambio radical que permita un futuro mejor para todos y que el capital no sea el “dios” que rija las realidades de los pueblos. Imagen 3.

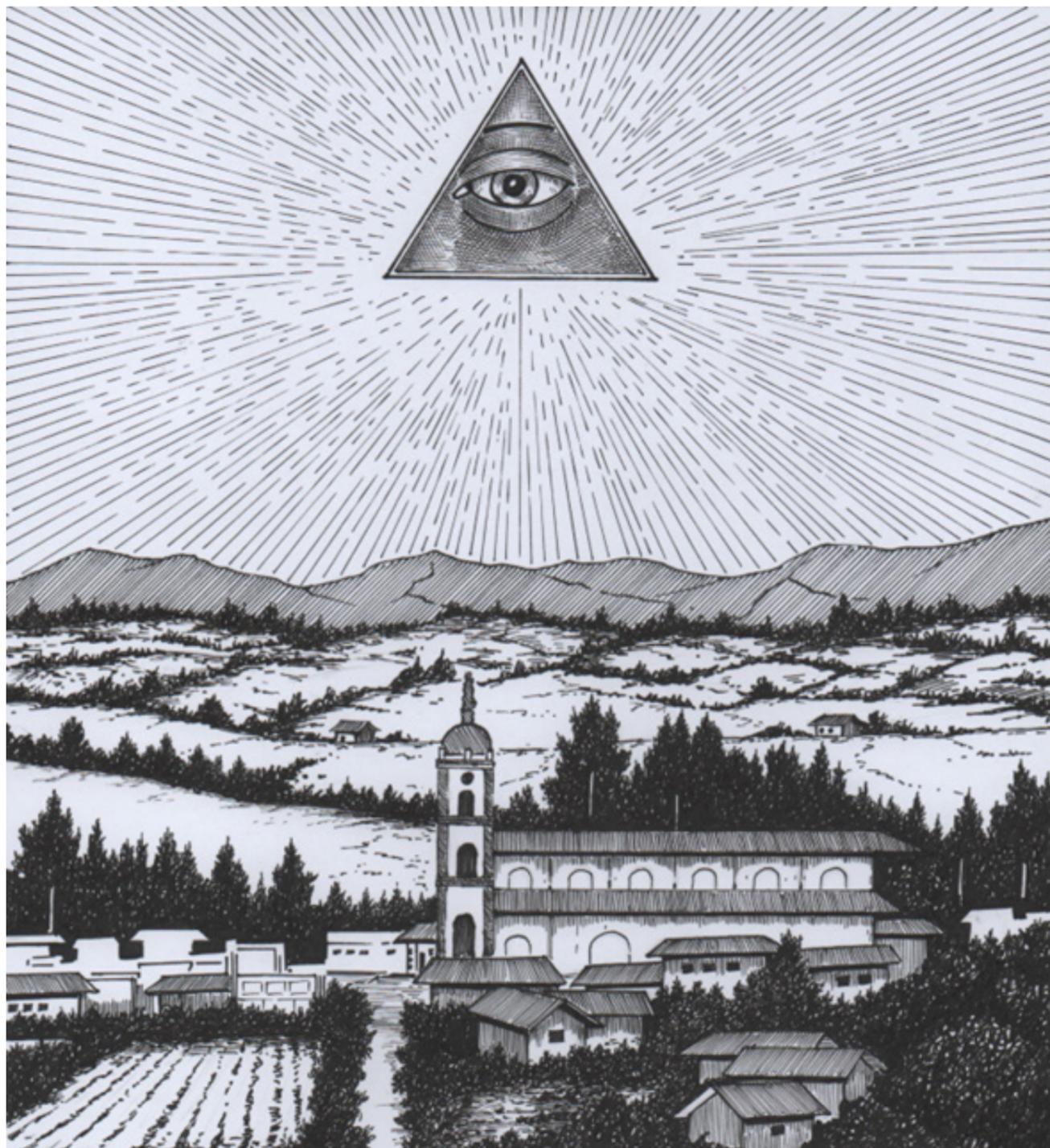


Imagen 3. Fuente: Esta investigación.

Bibliografía

- Anónimo. (2004). Los Pastos. Minga de saberes. Cabildos indígenas del pueblo de los Pastos. Yachaykuna Minka.
- Aza Pacheco, N. (2011). Aldana 100 años. Aldana. Alcaldía municipal.
- Banchs, M. (1984). Efectos del contacto con la cultura francesa sobre la representación social del venezolano. *Interamerican Journal of Psychology* (2), 111-120.
- Dávalos, P. (2016). Alianza país o la reinención del poder. Siete ensayos sobre el post-neoliberalismo en Ecuador (Segunda edición). Desde Abajo.
- Daza, S. (2009). Investigación creación, un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte Pedagógico*, 11(1), 87-92.
- Dondis, D. (1985). La sintaxis de la imagen. Gustavo Guili S. A.
- García, N. (1990). Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- Moscovici, S. (1979). El psicoanálisis, su imagen y su público. Huemul.
- Muñoz, D. (2015). Transformaciones territoriales y dinámicas de identidad en el pueblo de los Pastos: Aldana y Mallama (Trabajo de grado). Programa de Desarrollo Territorial Rural. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Ecuador.
- Plan de vida Resguardo de Pastás. (2006-2007).

Investigación - creación y educación expresiva musical

Mario Fernando Egas Villota

Docente tiempo completo Programa de Licenciatura en Música

Universidad de Nariño – Colombia

marioegas@yahoo.es

Resumen

La música, como experiencia vital, toca los bordes de aproximación entre racionalidad y emoción. Su sentido, trazado desde esferas de subjetividad, anuncia formas comprensivas de sus significados como huella vital en aperturas expresivas. Ciertamente el reconocimiento de dimensiones sensibles y creativas constituye una perspectiva que valida la emergencia de procedimientos alternos al conocimiento científico y sus métodos racionales tradicionales. Dicha postura, sin duda, provoca consideraciones diversas sobre el arte y la producción de conocimiento, permitiendo nuevos enfoques, propuestas y experiencias que cargan de riqueza la aportación teórica en el terreno de la Pedagogía Musical. En consecuencia, desde la importante base

de la emoción como fundamento de todo aprendizaje, surge en las experiencias de educación musical una perspectiva que intenta una disolución de las esferas de emoción y cognición, tradicionalmente consideradas como dimensiones distantes entre sí, con efectos importantes en la conformación de trayectos didácticos. De su parte la Educación expresiva musical, desde sus pilares de musicalidad, devenir, afectividad y resonancia expresiva, constituye una apertura formativa en cuyo entorno es posible la comprensión de la investigación-creación.

Palabras clave: educación expresiva musical, investigación-creación, musicalidad, pedagogía musical, resonancia expresiva.

Abstract

Music as a vital experience the edges of approximation between rationality and emotion. Its meaning drawn from spheres of subjectivity, announces comprehensive forms of its meanings as a vital imprint in expressive openings. Certainly the recognition of sensitive and creative dimensions constitutes a perspective that validates the emergence of alternative procedures to scientific knowledge and its traditional rational methods. Said position, without a doubt, provokes diverse considerations about art and the production of knowledge, allowing new approaches, proposals and experiences that charge the theoretical contribution in the field of Musical Pedagogy. Consequently, from the important

basis of emotion as the foundation of all learning, a perspective arises in musical education experiences that attempts to dissolve the spheres of emotion and cognition, traditionally considered as distant dimensions, with important effects on the conformation of educational paths. On his part, Musical Expressive Education, from its pillars of Musicality, Becoming, Affectivity and expressive Resonance, constitutes a formative opening in whose environment the understanding of Research-Creation is possible.

Keywords: Musical Expressive Education, Research-Creation, Musicality, Musical Pedagogy, Expressive Resonance.

Emoción, cognición, musicalidad y epistémica

La antigua concepción que separaba la comprensión del mundo desde dos esferas humanas distantes: racionalidad y sensibilidad, produjo sendas divergentes en los procesos comprensivos de la producción de conocimiento. Se trata de la filosofía platónica cuya herencia correspondió a la desconfianza en la experiencia de los sentidos y de los afectos, en la búsqueda de un conocimiento puro (Eisner, 1994). Así mismo del pensamiento que describe el conocimiento como si continuásemos “atrapados en la fórmula cartesiana que opone la res extensa a la res cogitans: la materia (y el cuerpo dentro de ella) a la mente” (López Cano, 2013, p. 12).

La natural consecuencia de la promoción de este paradigma es la valoración de los procedimientos lógicos, cuya manifestación se da a través del lenguaje. De esta manera, se busca que los procedimientos de la investigación sucedan en un marco formal elaborado desde un lenguaje adecuado a ciertas normas de una lógica dominante. En efecto, los desarrollos investigativos propios de las humanidades, parecieran aspirar al potencial demostrativo de los modelos experimentales de las ciencias naturales. Sin embargo, es necesario reconocer la constitución de sentidos de musicalidad, cuyo fundamento lo constituye la vivencia de la música. Se trata de desvelar las anda-

duras de las experiencias musicales desde la comprensión de su ocurrencia en trayectos de una epistémica divergente, cuya consecuencia provee nuevas explicaciones a las clásicas miradas de la música como ciencia o arte manual.

En efecto, mientras la música se explicó desde su dominio teórico-acústico y matemático como una ciencia -recuérdese en este sentido su inclusión en el cuádrivium junto a la geometría, la aritmética y la astrología- sus caminos se explicaron a través del lenguaje y no propiamente de sus dimensiones expresivas o estéticas. Entonces, es preciso el reconocimiento de la experiencia de musicalización de la vida en tanto experiencia humana total. En este sentido podrían aceptarse nuevas categorías para la explicación del quehacer musical más allá de su consideración como fenómeno de lo sonoro vaciado de las afectaciones vitales que provoca. Así, el acto de musicar, o sea, participar en una experiencia musical que pueda implicar acciones como “tocar o cantar, [...] escuchar, proporcionar material para tocar o cantar -lo que llamamos componer- prepararse para actuar -practicar y ensayar- o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical” (Small, 1997, p. 18), y la experiencia de audiar, es decir, el “proceso de atribuir significado a la música, del mismo modo que pensar es atribuir significado al habla” (Ribeiro, 2013,

p. 11), anuncian otras maneras de comprender la musicalidad. De esta forma, se explica la experiencia musical sin apegarla de manera taxativa al lenguaje y tampoco al pensamiento, pues se reconoce la musicalidad como un trayecto vital cuya emergencia provoca sentidos de apertura expresiva que precisa nuevas maneras de ser comprendida. Lo cierto es que la experiencia implica la adecuación de procedimientos de actuación de los sentidos. No se trata de la disposición pasiva de sentidos receptores de un estímulo externo, sino de una multiplicidad de interacciones sensoriales, de una percepción constructiva, entiéndase, una acción holística. Ahora bien, vale resaltar el surgimiento de “nuevos modelos corporizados de cognición” (López Cano, 2013, p. 121) que descentran la preponderancia del cerebro hacia una cognición en-activa, participativa o imbricada.

Por su parte, la neurociencia ha desarrollado trabajos experimentales a través del uso de resonancias magnéticas, electroencefalogramas o tomografías computarizadas, entre otras técnicas para explicar el desempeño de los hemisferios cerebrales ante estímulos musicales. Esto constituye la base de las teorías de una inteligencia musical, que en cercanía a las ideas de Piaget, plantean formas de pensamiento figurativo y formal y, además, describen esferas de la percepción y la cognición musical desde sus formas de representación. En un primer nivel de operaciones,

se trata de una descripción de las representaciones musicales como una secuencia de acciones en figuras concretas, o sea, un pensamiento musical figurativo y posteriormente un tipo de inteligencia musical que implica un salto cognitivo hacia una estructura formal independiente, en un pensamiento musical denominado formal (Altenmüller y Gruhn, 1998).

Ciertamente se acepta, en esta postura, la senda de abstracción de las estructuras de la música. La natural consecuencia de este aporte es la alta valoración de los procedimientos y experiencias didácticas que inciden en el aprendizaje de la música desde la constitución de una amplia experimentación sonora y musical, en busca de la consolidación de formas de representación musical desprendidas de los niveles descriptivos del lenguaje.

No cabe duda de que desde esta postura emergen ricas posibilidades a las nuevas comprensiones epistemológicas de la música, aquellas que comprenden la musicalidad como experiencia vital dinámica, trazo o impulso de experiencias que rompen el estatismo de estándares de aptitudes o talentos, para dirigir sus rupturas como brotes posteriores de expresividad de naciéntes significados con sentidos sonoros.

Educación expresiva musical y conocimiento

Desde la pretendida objetividad y veracidad en las ciencias se presupone una cierta negación a las alternativas cognoscitivas del arte, sin embargo, el papel del arte se acerca a la construcción de sentidos, potencial de inmersión en dimensiones sociales y culturales. Una perspectiva hermenéutica permite reconocer la creación de formas simbólicas, disonancias o clusters que derrumban la formalidad ascendente para desatar vectores en devenir. En este punto la condición de una estética constructiva desborda la obra objeto para anunciar la performatividad de la creación. En el campo de la música y sus trayectos educativos esta vertiente convoca una Educación expresiva musical, comprendida como una eclosión de musicalidad desde la condición humana que procura cada nueva resolución de las tensiones emergentes como sentidos que devienen expresiones creadoras. En consecuencia, es posible plantear importantes cuestionamientos a las posturas de una investigación declarada en esquemas proposicionales de una formalidad científica, desde el trazo temporal de la investigación-creación de una musicalidad siempre inacabada.

Ahora bien, no cabe duda de que esta postura provoca tensiones con los esquematismos de las esferas académicas soportadas en pilares de una cierta tradición. En

este punto es la voz desterritorializada de una musicalidad en trayecto la cual reclama desde su danza de performatividad la revaloración de voces de una crítica que aspira renovar los procesos investigativos en el campo de la educación musical.

Ciertamente, los tradicionales ejes sobre los cuales se sustenta el planteamiento de la producción de conocimiento en música, enfocados de modo importante en el análisis musical desde sus ejes armónico, melódico, rítmico o formal hacen pensar que:

[La] investigación musical prefiere la disección de parámetros aislados, discretos y sistematizables. En muchas ocasiones no hay posibilidad de articularlos en unidades globales como las que vive el oyente. Están demasiado comprometidos con un referente simbólico anclado en teorías musicales abstractas. De este modo, nos dicen a la perfección cómo debe ser la música en tanto sistema cerrado, lógico y determinista, pero no alcanzan a otear ni un poco de la amplia experiencia musical humana, por definición, indeterminada y abierta a lógicas alternativas (López Cano, 2013, p. 11).

Finalmente, cabe reafirmar que el quehacer musical produce una experiencia estética que abre caminos de una aisthesis singular cuyos sentidos acercan a otros modos de producción de conocimiento por vías diferentes a las tradicionales que corresponden al conocimiento racional y

requiere por tanto nuevos procedimientos académicos y reconocimientos a sus potenciales de investigación-creación. Puesto que “la manera de producir conocimiento en música es diferente, está mediada por la intuición y la exploración. No parte, necesariamente, de un problema sino de un afecto, una emoción, una intuición, una idea o un concepto” (Samper como se cita en Moreno, 2012, p. 49).

Como corolario es necesario promover una resignificación de la producción de conocimiento en la música a partir de sus formas particulares de creación. Esto reflejará una transformación de los procesos investigativos y creativos, y de los procedimientos académicos para su aceptación y reconocimiento, aportando elementos performativos, que de seguro provocan espacios a una pedagogía musical abierta, sobre experiencias de una Educación expresiva musical que destaque la emotividad, el afecto, la resonancia expresiva y el devenir de un caudal creativo.

Referencias

- Altenmüller, E. y Gruhn, W. (1998). La investigación de la función cerebral y la educación musical. *Eufonía, Didáctica de la Música*, (10), 51-76.
- Eisner, E. (1994). *Cognición y curriculum: una visión nueva*. Amorrortu Editores.
- López Cano, R. (2013). El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al Dossier Cognición Musical Corporeizada. *Epistémus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 2(1), 9-22.
- Moreno, C. (2012). El arte de la investigación-creación. *Pesquisa Javeriana*, (20), 15.
- Ribeiro, L. (2013). A contribuição da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon para uma melhor compreensão do papel da memória na educação musical. En C. Pobleto Lagos, A. Albornoz Álvarez y C. Díaz Rojas (Eds.). *Actas 9ª Conferencia Latinoamericana y 2ª Panamericana de la Sociedad Internacional de Educación Musical* (pp. 8-17). International Society for Music Education ISME.
- Schifres, F. y Holguín, P. (2015). El Desarrollo de las habilidades auditivas de los músicos. *Teoría e Investigación. Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal*.
- Small, C. (25 de mayo de 1997). El musicar: un ritual en el espacio social [Presentación en papel]. Conferencia en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicàssim, España.
- Szedy, P. (2003). *Escucha una historia del oído melómano*. Ediciones Paidós.

Músicas del sur- cartografía de las músicas urbanas de Pasto

Jaime Hernán Cabrera Eraso
Docente tiempo completo Programa de Licenciatura en Música
Universidad de Nariño – Colombia
hernancabreraso@gmail.com

Resumen

El presente artículo es producto de la investigación “Músicas del sur- Cartografía de las músicas urbanas de Pasto”, su propósito es el de construir la memoria cultural relativa a las prácticas actuales de músicas urbanas del municipio de Pasto, enfocada a las músicas asociadas al rock, por ser este género el más representativo de los movimientos juveniles urbanos y el eje para la realización de otros subgéneros y fusiones que crean un campo musical muy diverso y representativo de la escena musical en la ciudad.

Los procesos de recuperación, registro, inventario y cartografía de estas músicas, dan cuenta de las prácticas cultura

les de las músicas urbanas para avanzar en su comprensión desde las perspectivas de la musicología y de los estudios culturales; la investigación tiene como referentes los procesos de urbanización, la influencia de los medios de comunicación y otros factores relacionados con las dinámicas sociales urbanas que influyen en la apropiación del territorio de la ciudad como continente y contenido de procesos culturales, fundamentales en la construcción de identidad y de tejido social en los jóvenes.

Palabras clave: Cartografía, cultura, musicología, estudios culturales, urbano, territorio, identidad.

Abstract

This article is the product of the research “South Music - Cartography of urban music in Pasto”, its purpose is to build the cultural memory related to the current practices of urban music in the municipality of Pasto, focused on the music associated with the rock, as this genre is the most representative of urban youth movements and the axis for the realization of other subgenres and mergers that create a very diverse and representative musical field of the music scene in the city.

The processes of recovery, recording, inventory and mapping of these music, account for the cultural practices of urban

music to advance their understanding from the perspectives of musicology and cultural studies; The research has as references the urbanization processes, the influence of the communication media and other factors related to urban social dynamics that influence the appropriation of the territory of the city as a continent and content of cultural processes, fundamental in the construction of identity and of social fabric in young people.

Keywords: Cartography, culture, musicology, cultural studies, urban, territory, identity.

Introducción

Realizar el levantamiento cartográfico de las músicas urbanas del municipio de Pasto con el propósito de identificar las prácticas musicales, cartografiarlas, determinar a que tipo de imaginarios y procesos de construcción de identidades corresponden, de dónde devienen las principales influencias de estas músicas y los procesos de creación colectiva y social que están en la base de ellas, implica diseñar metodologías, procesos y técnicas de recolección de información cualitativa con diferentes enfoques, dada la naturaleza compleja de las músicas y las distintas perspectivas de análisis, planteadas desde los estudios culturales.

Los registros de video y audio, los testimonios de los cultores y las relaciones con el espacio de ciudad, permiten construir narrativas que explican los procesos de creación, la territorialización social y cultural de la ciudad a partir de las asociaciones que realizan los

jóvenes para crear o interpretar su música; por otra parte, la catalogación en géneros y sub géneros asociada a la información de los cultores y a su inserción en los territorios urbanos permite establecer ejes de ciudad caracterizados por las músicas que se crean, interpretan y escuchan. Las relaciones derivadas de los formatos musicales, las prácticas, los cultores y los territorios derivan en cartografías que se constituyen en relatos de tiempos y lugares en los que las músicas urbanas escenifican y narran la cotidianidad de los jóvenes.

En el ámbito de los estudios etnomusicológicos y de la música popular, y en la relación de estos con los territorios y las identidades como escenarios de construcción

y reconstrucción de imaginarios y significados de las distintas formas de representación cultural (en este caso la música), el desarrollo de mapas o cartografías musicales como herramientas de investigación viene de una tradición de estudios sociales y culturales centrados en el análisis de las relaciones entre músicas y territorios, ya sean urbanos o regionales. Esta metodología permite mapear procesos culturales o etnográficos y asociarlos a los territorios de forma tal que la cartografía posibilita ubicar geográfica y temporalmente, información sobre las manifestaciones y hechos culturales y comparar información en secuencias temporales para establecer variaciones o cambios de las manifestaciones en sí mismas o de algunos patro-

nes asociados a su vigencia, desaparición, cambios, formatos, influencias, nuevas territorializaciones, etc.

Las cartografías como proceso y resultado de la investigación

El desarrollo de mapas o cartografías musicales como herramientas de investigación procede de una tradición de estudios sociales y culturales centrados en el análisis de las relaciones entre músicas y territorios, ya sean urbanos o regionales, lo anterior aplica para el ámbito de los estudios etnomusicológicos y de la música popular, y en la relación de estos con los territorios y las identidades como escenarios de construcción y reconstrucción de imaginarios y significados de las distintas formas de representación cultural (en este caso la música), Esta metodología permite mapear procesos culturales o etnográficos y asociarlos a los territorios, de tal forma que la cartografía posibilita ubicar geográfica y temporalmente, información sobre las manifestaciones y hechos culturales y comparar información en secuencias temporales para establecer variaciones o cambios de las manifestaciones en sí mismas o de algunos patrones asociados a su vigencia, desaparición, cambios, formatos, influencias y nuevas territorializaciones, etc.

Las cartografías han permitido construir memoria de manifestaciones musicales urbanas, desde la segunda mitad del siglo pasado, entre ellos cabe destacar: la apli-

cación de la cartografía musical a la investigación sobre la distribución geográfica de la música en distintas regiones del mundo (Nettl, 1960); el uso de mapas etnográficos para representar la localización espacial de la escena musical estudiada, así como la organización de la ciudad en la que se inserta (Lashua, Cohen y Schofield, 2010; Shank, 1994); y las más recientes investigaciones sobre el proceso de cartografía musical y su aplicación a distintos casos de estudio (Roberts, 2012; Finn y Luckinbeal, 2009) que constituyen muestras de los aportes de las cartografías a los estudios de las músicas populares y tradicionales y para el caso, urbanas y el territorio en las que se insertan.

Los estudios culturales y la geografía humana han puesto en evidencia las identidades y sus devenires, asociados a los territorios donde se asientan los grupos humanos; los territorios en sí mismos son referentes culturales que son significados y re-significados por los grupos humanos como escenarios donde transcurre la cotidianidad y, por tanto, el valor asignado a ellos es un elemento consustancial de la definición de lo propio en las culturas. Entonces, el territorio, como espacio de escenificación de la cultura, adquiere relevancia en cuanto a la manera como se convive y se significa el territorio mismo, incluso los procesos de desterritorialización promovidos por la globalidad, las tensiones entre lo global y lo local, las movilidades de los

actores culturales y sus músicas, así como los cambios producidos en ellas, debido a la constante re-significación de la cultura, se escenifican y escenifican la territorialidad de la cultura.

A diferencia de los mapas geográficos, las cartografías nos remiten a una doble posibilidad de estudio, por una parte, al hecho mismo de hacer etnografía, pero por otra y con ello, a escribir sobre un texto (mapa) esa etnografía, entonces los mapas son texto y alojan el texto etnográfico, permiten “construir imágenes de las relaciones y los entrelazamientos” y su práctica puede contribuir a “abrir las ciencias sociales siguiendo y desbordando” rumbos previamente trazados (Barbero 2002). El acceso y la popularización de dispositivos digitales online, en los últimos años, han permitido el incremento de la investigación, la realización de cartografías musicales y la creación de mapas interactivos, muchos de ellos contruidos de forma colaborativa, que aportan, como nunca, al conocimiento de las relaciones entre los géneros musicales, los actores (creadores y públicos), al auge de múltiples cartografías musicales online. Hoy damos cuenta de mapas interactivos sobre los géneros y subgéneros musicales, como “Music Map”; mapamundis musicales como “Musical Map: Cities of the World”, que ordenan y permiten reproducir las canciones más escuchadas a través de la aplicación Spotify en las prin-

cipales ciudades del mundo; y proyectos de investigación como “Mapping Popular Music in Dublin” (Dublin City University), centrados en “mapear la experiencia de la música popular” desde el punto de vista de los participantes de la escena y con una clara orientación al turismo y la industria local. El geógrafo Eliot Tretter ha empleado la cartografía de manera sistemática en sus estudios sobre la organización urbana de Austin, y la emisora radiofónica KUT ha creado un mapa musical (“Austin Music Map”), todavía en una fase de desarrollo temprana, en el que invita a los aficionados.¹

Las músicas urbanas en Pasto Los formatos y la creación colectiva

Analizando la estructura instrumental de los grupos estudiados, vemos que: el 75% presentan un formato base de cuatro elementos que son: guitarra líder, bajo, batería, voz y/o teclado. Un grupo de instrumentos complementarios, aunque no se da en todos los grupos, compuesto por teclado saxofón y segunda voz o coros.

En algunos casos la búsqueda de un sonido particular para los grupos y necesidades que el género a interpretar requiere, lleva a anexar instrumentos como el trombón, la guitarra segunda o rítmica, y una segunda voz o coros. La influencia de la

música latinoamericana ha contribuido al enriquecimiento de los formatos a partir de la incorporación de instrumentos como la quena y el quenacho que son instrumentos de la escena musical andina que ofrecen un carácter tímbrico e innovador a la sonoridad de la música.

Los grupos generalmente inician su presentación en la escena musical interpretando lo que se denomina “covers” (música de otros grupos), como forma de iniciación y búsqueda de reconocimiento en la escena. Con el tiempo inician el proceso de creación a partir de textos, en su mayoría creados por el colectivo, a veces uno de los integrantes propone el tema; pero la música es estructurada en conjunto con los aportes de los demás miembros. En otros casos la creación textual es individual ya sea producto de una idea previa al encuentro con el grupo o supeditada a la propuesta musical sobre la cual se estructura la letra durante ensayos. Uno de los grupos al ser netamente instrumental no aplica en el análisis de texto; sin embargo, es de notar que la creación de los temas, en general, es producto total del fundador del grupo, hablamos de Carlos Maya de República Independiente.

Dos grupos cuyo formato es el más amplio son: “SABE CILANTRO” y “SON PALO VERDE”. Se encontró, además, dos intérpretes que, por el género musical que practican, emplean pistas producidas específicamen-

te para sus canciones, ellos “montan” sus textos y son: MC HEBREO, -Solista-, quien crea sus canciones y en el caso de TURBA PSICODELIA son creaciones generalmente colectivas.

De aquí podemos entender que el formato instrumental está muy ligado al género que interpreta cada banda y depende también de la intención sonora que los grupos esperan conseguir. Sin embargo, se percibe también la necesidad de experimentar con otros instrumentos, sonoridades, sub-géneros con los que enriquecen el producto final musical y dan características particulares a cada uno. La producción es generalmente colectiva y se basa en búsquedas sonoras de sus integrantes sobre la que se construyen también los textos o al contrario se escriben los textos y después se musicalizan colectivamente, en todo caso el proceso de creación colectiva es el método más utilizado.

Los orígenes y los integrantes.

Los grupos se conforman, principalmente, por iniciativa de sus fundadores y en su mayoría los integrantes son hombres con la excepción del grupo Turba Psicodelia, integrado totalmente por mujeres entre los 16 y los 23 años siendo el grupo más joven, no solo por sus edades sino también por el tiempo que llevan de actividad, desde febrero de 2011 interpretando Hip Hop, es el único grupo femenino de este géne-

¹. Los mapas online citados pueden consultarse en los siguientes enlaces: www.musicmap.info; https://spotify-maps.carto.com/u/eliotvb/viz/971d1556-0959-11e5-b1a4-0e9d821ea90d/public_map; <https://mappingpopular-musicindublin.wordpress.com/mapping-popular-music-in-Dublin/>

ro en Pasto. El grupo de mayor trayectoria es Mama Kunk creado en el año 2004 contemporáneo a Bambarabanda, pionero en Pasto junto a esta, en la fusión de géneros, pero con el reggae como base. Sabe Cilantro y MCHebreo inician su actividad en el 2006, el primero sin un género definido ya que fusionan varios en una sola canción con una nueva intención musical y el segundo, representante del Hip Hop. Opium Blues Band presente en escenarios desde el 2007 incluyen varios géneros sobre una base del blues. República Independiente se conforma en el 2007 por convocatoria de su director Carlos Maya, quien propone un proyecto personal ya definido musicalmente, y con un género concreto como es el jazz. Son Palo Verde desde el 2008 trabaja el reggae considerado en ese momento como un género poco conocido en Pasto. Por último, tenemos a Joe and Money que inicia actividades en noviembre de 2009, quienes estructuran su música principalmente en el rock n' roll y el blues, pero con influencias de otros géneros.

Para ser integrante de estos grupos es importante tener gusto por la música, el deseo de hacerla, de experimentar, pero, igualmente, se requiere tener un nivel medio o medio alto de interpretación del instrumento y compartir el interés por el estilo de la banda. Para turba psicodelia además del talento “lo más importante es la actitud y la humildad”.

Resulta interesante el concepto que el grupo Sabe Cilantro tiene de los requisitos para adherir a sus integrantes, ya que consideran de poca importancia que los interesados tengan estudios o títulos profesionales y lo expresan con cierta displicencia, es más importante “pegarle bien al instrumento”, “no siempre tener título garantiza interpretar bien”. Sin embargo, entre sus integrantes hay egresados y estudiantes de la Universidad de Nariño del programa de Licenciatura en Música, situación común a casi todas las agrupaciones.

En varios grupos hay integrantes que están cursando estudios universitarios musicales o son egresados: En Opium Blues Band, Andrés Felipe Guerrero, ya es titulado y los restantes cursan estudios musicales. En Son Palo Verde, José Luis Arteaga es estudiante activo mientras que John Faber Benavides se retiró de la licenciatura en música por buscar otro espacio de aprendizaje como la calle, “para conocer más de lo popular y experimental”, interesado también por la electrónica musical y el Hip Hop.

Entre sus integrantes Mama Kunk contó con David Valencia quien fue reemplazado por Alejandro Lozano estudiante de Piano en la UDENAR, en Joe and Money colaboran José David Díaz y Oswaldo maya, estudiantes activos de la licenciatura, mientras que Diego Santander y Daniel Valencia cambiaron de formación profesional pero no dejaron su actividad musical.

En República Independiente contribuyen Wilson Fajardo y John Jairo Gómez, titulados, Wilmer López y Daniel López son estudiantes y Carlos Maya quien no terminó sus estudios musicales, pero ha alcanzado un alto nivel tanto interpretativo como en composición.

En el caso de Turba Psicodelia y MC Hebreo no tienen estudios musicales, pero se apoyan en las pistas producidas por el estudio de grabación IMF (John Benavides) sobre las que montan sus textos.

Lo anterior muestra como los orígenes y la conformación de los grupos están fuertemente influenciadas por la existencia del programa de Licenciatura en Música que actualmente ofrece la Universidad de Nariño, ello da cuenta de una realidad que no es ajena a la generalidad de las músicas populares urbanas, y es el hecho que la academia está profundamente ligada a este tipo de manifestaciones.

Nominación

El nombre de los grupos es un elemento determinante en su identidad, los significa y significa el pensamiento y la “filosofía” del mismo. La denominación constituye un elemento sustancial al grupo, a su forma de pensar, a su esencia en sí misma, tanto en lo musical como en lo referente a las formas de pensamiento que aglutinan e

identifican a los integrantes. “De una analogía entre la mezcla de ingredientes en la preparación del Sancocho, y la mezcla o fusión de géneros para crear un nuevo estilo musical” (entrevista a los cultores-fuente esta investigación), surge “Sabe Cilantro”. Los integrantes del grupo manifiestan la expresión dicha porque su música es un “sancocho de ideas” por la variedad de géneros que pueden fusionarse en un solo tema.

Opium Blues Band es considerado por su fundador como un nombre “cliché” ya que, aunque la base es el blues y el jazz, incluyen diversos géneros según las influencias que cada integrante tenga, sin limitarse o encasillarse en uno solo. En ningún momento se manifiestan sobre la palabra “Opium”, que sabemos, es el producto de la amapola de donde se saca la morfina y la heroína y otros derivados. Pero también encontramos la denominación “Opium” en perfumerías (Yvest Saint Laurent) en homeopática, en nombres de bares y discotecas entre otros. Es posible entonces que el nombre si sea cliché, pero busca generar interés.

El nombre “Son Palo Verde”, hace referencia, en primera instancia a los ritmos latinos que fusionan, tanto con el reggae como con la salsa, el son cubano, el bossa nova, el latin, la cumbia entre otros y en segundo lugar “Palo Verde”, es la forma como sus integrantes dan valor a sus raíces.

En el Hip Hop se habla del “Crew” como uno de los elementos de esta cultura y hace referencia a un grupo de personas que comparten el interés por el Rap o el Grafiti y el Breakdance. El grupo Turba Psicodelia cambia este término para romper el esquema del género, ya que la intención es fusionar el Hip Hop con otros géneros y toman el término Turba, no como residuos vegetales, que es el primer significado de la palabra, sino con el segundo, que significa muchedumbre de gente confusa y desordenada. Psicodelia (del griego alma y manifestar) lo asumen por la mezcla de tan diversas personalidades y caracteres de sus integrantes, pero unidas por la música. El grupo Mama Kunk, que en sus inicios llamado solo Kunk, no da en la entrevista una explicación de su nombre sin embargo en el “Diccionario Urbano” (Urban Dictionary, 2009) tiene diferentes significados que refieren a persona de poca inteligencia, substancia producida por la vagina, el sonido de algo que se quiebra; pero también se ha encontrado una aplicación diferente al término, referente al Cultivo de Kunk donde se relaciona estrechamente con cannabis o marihuana. Cualquiera de las opciones se podría relacionar con el grupo Mama Kunk, pero es posible que la más cercana, sea la última acepción.

Otro término del Hip Hop es el MC o “Maestro de Ceremonia” y es quien escribe los textos, también puede rapear y/o producir las pistas. El nombre del MC es la “Chapa”

o seudónimo. “MC Hebreo” toma su chapa del pasaje bíblico sobre Moisés quien no renuncia hasta sacar a su pueblo de Egipto, se compara con él, al no descansar hasta conseguir lo que se propone.

Con Joe and Money es más simple, empleando los apodos de sus fundadores. José David Días es JOE y Diego Santander conocido como moneda o MONEY

Carlos Maya argumenta el nombre de su grupo por el concepto que históricamente se tiene de la ciudad de Pasto debido a su aislamiento geográfico y cultural del resto del país, pues por sus características se la consideraba diferente a otras ciudades, como una “República Independiente”

Así que cada banda, manifiesta en el nombre, no solo su intención musical sino también el carácter y la personalidad del grupo y sus integrantes. En algunos casos como acuerdo grupal en otros como concepto individual. Aun así, lo sugestivo que puede resultar cada uno, repercute en el público que los sigue y genera identidad de grupo.

Los procesos de creación

Aunque no hay un proceso definido en la creación de los temas, si encontramos algunos elementos comunes que evidencian cómo se relacionan las bandas con su entorno y su realidad, y proponen rutas de acción o reacción frente a los hechos de

los que se derivan las temáticas de las composiciones.

Si bien los grupos difieren en el género que interpretan, su interés compositivo radica en las vivencias cotidianas, la sociedad y su problemática, la política, la necesidad de expresar sentimientos, crear conciencia, el romanticismo, creencias entre otros. Sin embargo, el principal elemento generador de creación para las bandas es “La calle” y desde este espacio perciben el mundo, la sociedad, su realidad individual y su articulación a un grupo o “parche de amigos”, que, al momento de compartir sus temas, integran al proceso creativo a los seguidores, quienes se identifican ya sea por el género musical o por el mensaje de sus temas. El territorio urbano es el continente de su ejercicio musical, pero también es el aportante del contenido de la música que crean.

La necesidad de expresar, la inconformidad con el sistema social y político, muestra una intención crítica que de una manera explícita o implícita, cuenta historias particulares de vivencias individuales, de personajes marginados de la sociedad, o situaciones de la cotidianidad; pero también hay motivaciones más orientadas por la cotidianidad, grupos como Sabe Cilantro mencionan como “inspirador” los sitios de la ciudad donde se reúne el parche, por ejemplo el parque de San Andrés donde compran el licor. Motivaciones

más íntimas y espirituales como lo menciona Carlos Maya (Rep. Independiente.) al explicar que en tiempo atrás lo inspiró la nostalgia o el Galeras y actualmente está totalmente inspirado por Dios. Joe and Money se inspira en sus experiencias divertidas, las chicas, los amigos etc.

Y ahora cómo surgen los temas... Como se mencionó antes, no hay un proceso creativo definido, pero la creación de los temas no es exclusividad individual. Ya sea que surja durante un ensayo donde todos aportan, o a partir de una propuesta individual, texto o música, se construye el tema con elementos que cada integrante sugiere con los matices de los géneros que los han influenciado. Las posibilidades que ofrece la tecnología actual permiten utilizar un software de composición con el cual realizan una base, y sobre ésta se incorporan las ideas que surgen. Qué va primero: ¿la música o texto? “Es relativo”. Con Opium Blues Band, la creación de los temas la comparten Jonathan Burbano y Andrés Felipe Guerrero. Jonathan crea los textos que se adaptan a la música y Andrés trabaja la música de acuerdo con los textos. A la estructura final agregan la improvisación en escenario que cada integrante hace y que caracteriza al grupo. En el Hip Hop, los raperos montan sus textos sobre mezclas que los DJ hacen con tornamezas o sobre pistas elaboradas por el productor. MC Hebreo va estructurando sus textos sobre una pista, luego acude al

estudio de grabación IMF donde el productor elabora la pista definitiva. Las integrantes de Turba Psicodelia siempre están escribiendo, luego, en conjunto estructuran los temas, rítmica y melódicamente con el productor. República Independiente interpreta los temas que son creados en su totalidad por su fundador Carlos Maya. Esta es la excepción a la regla de una creación conjunta o colectiva.

Los grupos no tienen especificada la función de director como tal. Propuestas iniciales o aportes que se implementan son aceptadas corregidas o modificadas en conjunto a excepción de República Independiente, donde su fundador Carlos Maya es compositor arreglista y director.

Desde el punto de vista del Productor John Faber Benavides de estudio IMF podemos tener más claridad en cuanto a las motivaciones de creación. Grupos de géneros diferentes acuden al estudio IMF para hacer sus grabaciones o buscar producción de su trabajo, y la diferencia entre los grupos populares y los grupos de Hip Hop de quienes tiene más demanda es muy marcada. Mientras los émulos, grupos de música popular o despecho y los de salsa son de corte romántico y con fines netamente comerciales, los intérpretes de Hip Hop se identifican porque “sus letras son más sociales un poco más críticas contra el estado y el sistema. Lo comercial es romántico, y lo Hip Hop, rap, underground es más dedicada a la crítica social”

Los procesos creativos se caracterizan por ser generalmente colectivos, la creación musical y textual deviene de propuestas individuales que después son tratadas por el grupo, la creación está marcada por la ciudad y por la vida cotidiana, cargada de vivencias íntimas que se comparten, así como percepciones de la sociedad, siempre puesta en cuestión por los jóvenes.

Géneros

La mayoría de las bandas hacen fusión de géneros prevaleciendo uno en particular como base, generalmente el género rock.

Sabe Cilantro, como se mencionó antes, fusiona muchos géneros “sin encasillarse” en ninguno en particular, a tal punto que pueden mezclarse armoniosamente varios en un solo tema, esto como producto de la diversidad de gustos e influencias de sus integrantes, que buscan “romper parámetros de filosofías radicales” y mantener la mente abierta a las posibilidades. De esta manera consideran estar estructurando un nuevo género al que llaman smooth refiriéndose al “sanchocho de Ideas” como característica fundamental del grupo, y el cual los identifica.

Opium Blues Band, toma Como base el blues incluyendo otros géneros como el Jazz, swing, rock, bossa nova, experimental. La influencia que reciben está dada por los intereses individuales de sus integrantes como la música académica, popular

andino, rock, metal, clásico, jazz prevaleciendo los elementos de este último como la improvisación, donde se evidencian motivos musicales de J. S. Bach. La improvisación es el aporte a su música y por la cual el público los identifica.

El Reggae, como género base, lo comparten **Son Palo Verde** y **Mama Kunk**. La versatilidad del género ofrece muchas alternativas de fusión, por los textos que se manejan en éste y que permite “conectar más a la gente” con el mensaje. **Son Palo Verde** mira el reggae como un género que permite “cantar verdades, llamar al amor y también “gozar” y bailar”. Se sienten influenciados por la música reggae como tal y no por un grupo en particular y su aporte es que, a través de “buenos ritmos, con la fusión al Reggae”, llevan el mensaje a la gente. **Mama kunk** tiene una evolución desde la salsa, la cumbia, el jazz, el metal, con raíces en el Reggae Roots (jamaicano) y el Ska hasta llegar a definirse en el Reggae fusión o como lo definen Reggae de los Andes. Con la “ruptura de esquemas de creación en la ciudad de Pasto”, promueven un movimiento grande de música alternativa y mestiza para “motivar a la juventud a crear su propia música”. Recordemos que **Mama Kunk** es junto a Bambara-banda, precursora de géneros diferentes a los que estaban en auge en ese momento como el rock y el metal.

Turba Psicodelia y MC Hebreo representan el Hip Hop. El Rap, uno de los elemen-

tos de la cultura Hip Hop, es escogido por ellos por permitir expresar de manera más directa sus historias, sus vivencias en los textos. Escriben realidades percibidas desde la calle. En palabras de MC Hebreo, “No es cantar por cantar ni es grabar lo que uno no vive” ... “uno tiene que ser consciente de lo que graba”, puede apreciarse la intención comprometida con la verdad, su verdad y lo que critican. Turba Psicodelia lo expresa en dos frases fundamentales... “porque nuestras vidas se fundamentan en el rap ... “porque uno quiere que la sociedad no sea tan ignorante que tenga su porqué de las cosas, no vayan donde van los demás”.

Los grupos más influyentes para estos intérpretes del Rap son del Hip Hop Lauryn Hill (USA), Los Aldeanos (Cuba), Cypress Hill (USA), ritmo de La Etnia (Colombia), Laberinto, rap agresivo, Cejas Negras (Colombia), en el caso de Turba Psicodelia. Y para MC Hebreo son Industrial, Estallido Verbal, Ferias Bogotá y acá en Pasto DLC (demenical Lirical Crew), inactivo actualmente.

Estos dos representantes consideran aportar al movimiento musical, elementos no solo de identidad sino también de motivación a otras personas. Turba Psicodelia quiere demostrar que las mujeres pueden hacer Rap y no solo estar supeditadas a los coros para los Mc hombres, como ha sucedido hasta el momento, y por esto se han ganado la admiración y apoyo de los Mc y

el público siendo el primer grupo femenino de Hip Hop en Pasto. Mc Hebreo en sus producciones hace un “sonidito similar a un grillo” por el que lo reconocen y ha fomentado encuentros de Hip Hop como “Rima sobre el Asfalto” (nombre de su álbum) realizado en el parque infantil.

Joe and Money interpreta Rock and Roll-Blues. La influencia que cada integrante tiene por su gusto personal, de géneros como Rock, Blues, el Jazz, Rock clásico, o algo más fuerte como el Metal o Reggae contribuyen a estructurar el estilo particular de la banda tomando de cada uno lo mejor y acoplándolo al color propio del grupo. Bandas como Led Zeppelin, BB KING, Jimmy Hendrix o Papo’s Blues y ACDC son parte de ese abanico de gustos” como ellos lo llaman, que han apoyado al estilo de Joe And Money y desde esta particularidad desarrollan un carácter fuerte que los identifica y se evidencia al ser el único grupo que habla abiertamente de aspectos como la droga, el sexo, el rock and roll y lo hacen “abiertamente” al incluirlos en sus temas.

República Independiente se dedica totalmente al jazz como un estilo que ofrece la posibilidad de hacer fusión; exige mucho estudio y dedicación para alcanzar un alto nivel de interpretación y técnica que la música clásica también aporta, pero que el director reconoce no haberla tocado nunca. El jazz genera mucha presión por-

que requiere desarrollar conocimientos en cuanto a lo rítmico, melódico, armónico y la improvisación. La influencia para la banda viene de “los grandes del jazz” como Miles Davis, John Coltrain, Charlie Parcker y de la música latina pero la principal influencia reconocida por el director es de J. Sebastián Bach y la música de los grandes clásicos.

Carlos Maya reconoce el valor y aporte de la música clásica y lo que ésta aporta al desarrollo de los elementos que son importantes para la interpretación del jazz y aunque él no ha tocado esta música, si es reconocido en el medio como un músico de muy buen nivel y a través de su trabajo con la banda contribuye a general el gusto, la entrega y el deseo de subir el nivel entre sus integrantes y difundir el concepto de la música y llevar a la realidad su propuesta musical.

Conclusiones

En el transcurso de la investigación, en la revisión documental y en el proceso de rastreo y mapeo de los grupos se encontró un hecho generalizado y es que, una vez fundados, desaparecen rápidamente (en su mayoría al primer año de su creación), algunos de sus integrantes manifiestan que “el trabajo se complica al no haber continuidad de sus miembros”, la mayor dificultad radica en la parte económica, para sostenerse las agrupaciones requieren ingresos económicos que dada la limitación

de la escena musical en la ciudad, el poco apoyo estatal a estas manifestaciones hacen que no se pueda vivir de estos proyectos sin tener otro tipo de ingresos fijos. Otros factores que impiden la continuidad de las agrupaciones tienen que ver con problemas de tipo personal o situaciones de estudio o trabajo que afectan la permanencia de los integrantes y por tanto la sostenibilidad de las agrupaciones.

La poca capacidad del mercado musical (No existen sitios donde se contraten grupos de planta, la música en vivo no es bien pagada, en los que se ofrece y no hay manera de sostener la economía de sus integrantes al dedicarse exclusivamente al grupo) afecta la continuidad de las agrupaciones. Los grupos referidos en este artículo logran su vigencia en la medida en que han ganado reconocimiento regional, nacional y algunos, internacional y sobre todo porque sus miembros cuentan con ingresos permanentes derivados de ocupaciones laborales a veces en la música y otras por fuera de ella.

La cartografía permitió identificar estos grupos, sus formatos, los géneros que interpretan, sus territorios de procedencia y práctica, las formas de creación colectiva que los caracterizan. Es necesario avanzar más en la cartografía, establecer relaciones con los territorios urbanos e identificar las escenas donde estos grupos podrían encontrar ingresos que mejoren sus posi-

bilidades de sostenibilidad y donde puedan ser escuchados por el público.

Bibliografía

- Barbero, J. (2002). El oficio del cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación a la cultura. Fondo de Cultura Económica.
- Finn, J. y Lukinbeal, C. (2009). Musical Cartographies: Los Ritmos de los Barrios de la Habana”. En O. Johansson y T. L. Bell. (eds.). Sound, Society and the Geography of Popular Music (pp. 127-144). Ashgate.
- Lashua, B., Cohen, S., y Schofield, J. (2010). Popular music, mapping, and the characterization of Liverpool. *Popular Music History*, 4(2), 126-144.
- Nettl, B. (1960). Musical Cartography and the Distribution of Music, *Southwestern Journal of Anthropology*, 16(3), 338-347.
- Roberts, L. (ed.) (2012). *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Palgrave MacMillan.
- Shank, B. (1994). *Dissonant Identities: The Rock ‘n’ Roll Scene in Austin, Texas*. Wesleyan University Press.
- Urban Dictionary. (2009). <https://www.urbandictionary.com/>

Músicas del sur. Cartografía de las músicas tradicionales en 7 municipios de Nariño.

Jaime Hernán Cabrera Eraso
Docente tiempo completo Programa de Licenciatura en Música
Universidad de Nariño – Colombia
hernancabreraso@gmail.com

Resumen

Las investigaciones, vinculadas a la línea de cartografías musicales del sur, surgen de la preocupación por la incipiente investigación musical de la región, de la necesidad de recuperar y conservar la memoria de las músicas que se crean y se interpretan en las distintas escenas del sur, y de relacionar las prácticas musicales, como formas de expresión cultural, con el estudio de los factores sociales relacionados con las apropiaciones espaciales, las prácticas musicales y elementos identitarios que han incidido en las transformaciones del paisaje cultural.

La cartografía de las músicas tradicionales, realizada en 7 de los 64 munic

pios de Nariño, muestra la vigencia de la música rural campesina en las zonas veredales, vigencia que se explica, por la capacidad de sus cultores de interpretar la cotidianidad de la vida en sus comunidades y servir, a través de la música, como vehículos de cohesión social y representación de los imaginarios locales. Las músicas de son sureño, cumbias, pasillos y otras, incorporan lentamente las influencias de los contextos próximos para crearse y recrearse tejiendo poco a poco nuevos imaginarios.

Palabras clave: Cartografía, cultura, estudios culturales, musicología, narrativas, significados.

Abstract

The investigations, linked to the line of musical cartographies of the south, arise from the concern for the incipient musical research of the region, from the need to recover and preserve the memory of the music that is created and performed in the different scenes of the south, and to relate musical practices, as forms of cultural expression, with the study of social factors related to spatial appropriations, musical practices and identity elements that have influenced the transformations of the cultural landscape.

The cartography of traditional music, carried out in 7 of the 64 municipalities of Nariño, shows the validity of rural peasant music in the village areas, validity that is explained by the ability of its cultists to interpret the daily life of their lives. communities and serve, through music, as vehicles of social cohesion and representation of local imaginaries. The music of is southern, cumbias, corridors, and others, slowly incorporate the influences of the nearby contexts to create and recreate themselves, little by little weave new imaginaries.

Keywords: Cartography, culture, cultural studies, musicology, narratives, meanings.

Introducción

El levantamiento cartográfico, a la vez método y resultado de los procesos de investigación, propone una multiplicidad de herramientas de análisis y construcción de sentido en el campo de la música, no se trata únicamente de mapear la práctica musical, se trata de entender sus dinámicas formales y contextuales, y ubicarlas en territorios culturales que les otorgan sentido. El levantamiento cartográfico de las músicas tradicionales en 7 municipios de Nariño es un estudio dirigido a conservar la memoria de las músicas que se practican en las zonas rurales de los municipios de Tangua, Buesaco, Funes, la Unión, Chachagüí, Guachucal y Ricaurte, municipios de la zona andina que comparten características socioculturales similares.

Conservar la memoria musical, identificar las características morfológicas musicales para establecer la existencia de patrones estructurales y los formatos de las agrupaciones e intentar trazar las representaciones y significados que tienen las músicas tradicionales en los imaginarios de los cultores y comunidades implica un trabajo que desde la perspectiva de los estudios musicales y el análisis musicológico desvelen algunos elementos de la tradición y la conformación y dinámicas de la música insertan en o cultural.

El desarrollo del trabajo investigativo estuvo enfocado en la investigación musicológica etnográfica y descriptiva; por lo anterior, a partir de las visitas del equipo de investigación a los corregimientos y veredas previamente seleccionados se realizaron:

1. Registros de video y audio de las prácticas musicales, algunas de las cuales fueron transcritas para el proceso de análisis musical. Además, se realizaron entrevistas a los cultores con el propósito de ampliar y obtener narrativas de su cotidianidad y relación con la práctica musical.
2. A partir de los registros obtenidos se caracterizaron los aspectos morfológicos concernientes a los niveles armónico, rítmico, melódico para buscar elementos comunes a dichas músicas.
3. Se realizó la cartografía considerando la información acerca de cultores, entornos sociales, ritmos caracterizados, archivos de video y fotografías, y registro de audio. También se sistematizó el conjunto de la información en fichas de inventario según las técnicas y procedimientos estandarizados establecidos en los centros de documentación musical, construidas a partir de varios descriptores que permiten la consolidación de la información biográfica y documental y un acceso técnico para la construcción de una base de datos.

Nuevos enfoques para la investigación en músicas de la tradición

Samuel Bedoya planteaba los problemas de la incipiente musicología en nuestro país, particularmente al referirse al estudio de las músicas tradicionales asociadas a las regiones geográficas y al encuadramiento hombre-paisaje-clima, taxonomía, que para nada refleja la realidad histórica de las influencias e interinfluencias en las cuales se construyen y reconstruyen las músicas tradicionales (y la cultura) y que explican su vigencia, vitalidad y capacidad de recreación y transformación (Bedoya, 1985). La música como forma de representación de la cultura, refleja los cambios que se producen constantemente en la sociedad, desde el poderoso cambio cultural que deviene de los medios de comunicación, hasta los cambios macro y micro regionales que surgen del intercambio cultural, económico, de los procesos de colonización, los reasentamientos producto del constante movimiento de los grupos humanos en escenarios escalares.

Bedoya reconoce macrosistemas y microsistemas musicales que explican presencias organológicas, formales y estéticas que provienen de las constantes transformaciones sociales y culturales e invita a reflexionar sobre otro modo de estudiar las músicas de la tradición, modo que permita desbordar los límites clasificatorios de las músicas tradicionales, desde la lógica for-

malista de su encuadramiento a territorios geográficos estancos; propone, en cambio, que se reconozca la movilidad inherente a la cultura, los territorios y los desplazamientos no solo de las músicas, sino de los sentidos que éstas tienen para quienes las practican y para quienes las escuchan. Esta tarea, para el caso de las músicas del sur, resulta extremadamente compleja, dada la insipiente de investigación e investigadores y la bastedad y diversidad musical de la región. El sur de Colombia es región caracterizada por múltiples diversidades desde lo geográfico a lo étnico, a las distintas manifestaciones de la cultura de los pueblos indígena, afro, mulato, mestizo, campesino, asentados en zonas urbanas y rurales y con una situación de frontera política (más no cultural) no solo con Ecuador sino con América del Sur (Macrosistema musical que influencia de manera profunda las músicas y la cultura del sur de Colombia).

El espacio musical diverso se configura por las formas de colonización, la posición frente a la independencia y las luchas por la consolidación de Colombia como país y de Nariño como departamento; además por las influencias de los macrosistemas musicales en distintos momentos de siglo XX y las migraciones de colonos y campesinos desde y hacia la Amazonía y el centro del país. En este espacio se practican una gran diversidad de ritmos musicales, pero también de sonoridades y líricas propias que se diferencian de otras, en los forma-

tos musicales, en las sutiles variaciones a las músicas aportadas desde otras regiones y en una constante preocupación de los cultores por conservar la tradición y la cotidianidad marcada por el paisaje y la relación con el entorno.

Los estudios musicológicos están en proceso de transformación y consolidación, y existen diversidad de posiciones sobre sus métodos, objetos de estudio y formas de análisis. En las músicas tradicionales es clave entender que, desde el punto de vista musical, éstas permiten la construcción de identidades y explican los devenires sociales y culturales al ser formas de representación y creación social, vinculadas a la región y al territorio. “Las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003, pp. 17-18). Las identidades entonces se construyen como narraciones en constante transformación sobre el sujeto mismo, a través de las que éste se representa y da sentido a sus experiencias en el mundo (Restrepo, 2004).

Entonces la pregunta sobre las identidades y las músicas de la tradición, en el caso de Nariño, tienen en las cartografías una forma de estudio que permite “construir imá-

genes de las relaciones y los entrelazamientos” y su práctica puede contribuir a “abrir las ciencias sociales siguiendo y desbordando” rumbos previamente trazados (Barbero 2002), la importancia y utilidad para el estudio de las músicas de la tradición es que estos mapeos permiten diseñar los diversos sistemas de reglas y subreglas (Eco, 1986) trazados por la historia y por las influencias e interinfluencias que en el devenir de la construcción de identidades, la música de la tradición desempeña en el sur.

“La Música personifica en lo incorpóreo la vida cotidiana de la gente, sus relaciones con los territorios y sus paisajes, la interpretación de su propia historia. Si bien es posible afirmar que cada región va generando sus propios caminos de auto reconocimiento a través de sus rutas sonoras, también es necesario reconocer que estas se desprenden de sus territorios físicos y generan e integran diálogos mentales, culturales, creativos e independientes y nuevos territorios inmateriales donde múltiples sonoridades humanas se conjugan” (Plan nacional de música para la convivencia, 2001. P 21).

Las músicas de la tradición en 7 municipios de la zona Andina de Nariño

Desde el siglo XVI, a partir de los procesos de conquista y colonización mediados por la organización clerical de la colonia,

se forma y se conforma, en los andes del sur occidente colombiano (Zona andina de Nariño y alto Putumayo) una región cultural que con el paso de la república y hasta ahora, afirma, significa y resignifica procesos identitarios que la diferencian de otras regiones del país y que tiene en la música tradicional una de las formas de representación cultural más significativa.

Varias circunstancias históricas y culturales como los primeros procesos sincréticos consecuencia de la conjunción de los rituales de la religión católica, con los rituales de las celebraciones de los solsticios y equinoccios de las fiestas del sol, propias de las comunidades indígenas asentadas en la región, dieron como consecuencia la creación de una tradición presente desde los andes chilenos hasta las provincias del sur, como es la de los danzantes acompañados por las bandas de yegua. Tradición presente en la subregión de las antiguas provincias de Túquerres e Ipiales que celebran las fiestas de san Pedro y san Pablo en el mes de junio. Otra circunstancia es la influencia del San Juanito y del pasillo ecuatoriano derivada de la situación de “frontera geo-cultural”, ésta configura un nuevo ritmo sureño que toma el nombre de pasillo, pero que se diferencia sustancialmente del pasillo del centro de Colombia, las relaciones, influencias e interinfluencias han permitido que las prácticas musicales continúen vigentes, se renueven y reafirmen.

2. Más del noventa por ciento de los grupos están integrados por hermanos o familiares cercanos que se heredan la práctica musical de padres a hijos y que constituyen, junto con la oralidad, los rasgos característicos de permanencia, transmisión y circulación endógena de la música tradicional.

Los acontecimientos históricos, sociales, culturales, políticos aunados a un contexto rural fuertemente signado por el apego al trabajo de la tierra; a la construcción de sentido en la cotidianidad del trabajo agrario; a la permanencia de lo ancestral indígena como referente de una identidad cultural fuertemente sentida y protegida y a la familia como núcleo de la comunidad y como depositaria de la tradición musical son otros factores que influyen en la vigencia de las músicas².

La conformación de las músicas andinas del sur occidente corresponde a un proceso histórico y social entre muchos hechos y circunstancias que se pueden resumir de la siguiente manera:

1. Conformación histórica de la región como provincia del Cauca y dependencia de la diócesis de Quito
2. Permanencia y vigencia de identidades étnicas y poblamientos indígenas de Pastos, Quillansingas, Abades, Ingas, Kamentza con un fuerte contenido rural agrario.
3. Procesos migracionales desde y hacia el Ecuador, Valle del Cauca, Eje cafetero y Putumayo.
4. Procesos migracionales internos entre las diferentes subregiones del eje.
5. Influencias de macrosistemas musicales, mediadas por apropiaciones e in-

tercambios de diferentes músicas y en diferentes momentos históricos como: Músicas de pitos y tambores (Cumbia, porro); músicas del eje andino del centro oriente (bambuco, pasillo, charanga); músicas andinas del Ecuador (pasillo ecuatoriano, San Juanito, bomba del chota); músicas Andinas latinoamericanas (huayno e introducción de quenás, zampoñas, rondadores y charango a los diferentes formatos)

6. El Carnaval de Blancos y Negros como escenario, medio de circulación y realidad cultural dominante en todas las subregiones.

Como consecuencia, las músicas tradicionales de la región, al incorporar todos estos elementos en sus diferentes devenires, se han caracterizado y diferenciado dando lugar a distintos formatos derivados de ritmos establecidos, que tienen su propia significación en tanto la apropiación que hacen de ellos las comunidades (conjunto de música campesino, murgas, ronda lírica, banda de yegua) y ritmos característicos como el son sureño, los sanjuanes, el bambuco sureño, merengue, la cumbia sureña.

Los espacios y escenarios de circulación. Medios y mediaciones

Los espacios de circulación de las músicas tradicionales tienen su principal asiento en la participación de los grupos musicales en las celebraciones comunitarias: fiestas religiosas y en especial las fiestas religio-

sas de los santos patronos; celebraciones familiares; festividades cívicas locales y acontecimientos sociales como la minga o los entejes (puesta de la última teja en las nuevas construcciones que es celebrada en conjunto con la familia y la comunidad). Fuera del espacio local, familiar y comunitario la difusión de las músicas y su circulación obedece a varias instancias entre las cuales vale destacar:

La difusión a través de las emisoras locales y del Ecuador, que son escuchados y seguidas vivamente en estas comunidades. Programas radiales como “fiesta dominical”, que todas las mañanas de los domingos y durante más de cuarenta años, bajo la dirección de Francisco “Pacho Muñoz” han difundido la música campesina, el programa de radio “amanecer campesino” dirigido por Gentil Bedoya que testimonia, desde las veredas y corregimientos, las festividades locales y como elemento central, la música tradicional de la zona Andina de Nariño y Alto Putumayo. Otro canal de circulación lo constituyen las emisoras ecuatorianas principalmente radio Zaracay y, en alguna época la emisora de la comunidad ecuatoriana Santo Domingo de los Colorados (provincia ecuatoriana que ha recibido la mayor afluencia migracional de las gentes de Nariño). En general las emisoras locales de los municipios registran y emiten permanentemente las músicas campesinas.

Los concursos de música campesina promovidos por algunas administraciones locales y departamentales se han constituido en un escenario de visibilidad y circulación de la música tradicional. Existen concursos en los Municipios de la Unión, Túquerres, Pinzón, Buesaco, Ipiales y se destacan los concursos de música campesina promovidos por las Alcaldías del Pedregal y del Municipio de Pasto, éste último, en sus siete versiones ha constituido un escenario central de visibilidad y circulación de la música tradicional campesina. Se han producido igual número de grabaciones y registros de estas prácticas musicales configurando un testimonio de la vigencia y renovación permanente de estas músicas.

Otro medio de circulación son las fiestas en corregimientos y veredas de diferentes municipios, donde son invitados los grupos de música campesina, para amenizar las fiestas de variada naturaleza. Allí los grupos y solistas hacen su música con bastante acogida por parte de la comunidad y es casi un compromiso de obligatorio cumplimiento devolver la invitación o la visita a los grupos musicales de otros corregimientos y/o veredas; de esta manera los grupos que en una oportunidad son los anfitriones quedan comprometidos para asistir a las fiestas de donde son originarios los grupos musicales invitados. Esta oportunidad de continua interacción les permite a las agrupaciones musicales campesinas mostrar sus composiciones, valorarlas, com-

partirlas e intercambiar repertorios que de alguna manera aportan al enriquecimiento de sus prácticas musicales y creativas.

Las grabaciones o producciones musicales videográficas, entre los grupos de música campesina, son escasas y las pocas que se realizan son con patrocinio de autoridades locales, porque generalmente la grabación representa una parte de la premiación de los concursos a nivel municipal como es el caso del Concurso de Música Campesina de Pasto donde los diez mejores grupos o solistas tienen derecho a grabar un disco compacto con una obra cada uno. Una manifestación positiva al respecto es que algunos de los grupos de formato andino latinoamericano han incluido en alguna de sus grabaciones de música campesina es el caso del reconocido grupo “Raíces Andinas” del municipio de Pasto, que en una de sus producciones grabó el tema “Bambuquito Obonunqueño” del compositor pastuso Luis Tulcán y que ha tenido gran acogida entre el público hasta convertirse en uno de los temas preferidos en el Carnaval de Negros Y Blancos.

Los medios de circulación descritos permiten una constante transmisión, renovación y transformación de las músicas tradicionales y campesinas, en la cuales se generan influencias e interinfluencias evidentes en los aportes en cuanto a variaciones de ritmos, géneros y formatos, las cuales fundamentalmente gravitan sobre el son sure-

ño, el san Juan, el bambuco sureño, la cumbia sureña, los corridos entre otros.

La música de la región es compleja en sus estructuras rítmicas y morfológicas, en sus letras es diversa y variada y, para bien de las comunidades, se encuentra en permanente proceso de creación. La capacidad expresiva de la música campesina, su potente resignificación de la cotidianidad y su uso por parte de los cultores y públicos como vehículo de expresión y de interpretación del mundo, permiten que ella hable por la comunidad. La mayor parte de las agrupaciones crean constantemente sus músicas, algunas incluso solo interpretan repertorio propio. La fuente de inspiración es la sociedad y la cotidianidad: “el desplazado” “los trucos de mi galeras, “del campo a la ciudad” “mi compadre moto ratón” “las captadoras” muestran como el material social y los hechos como la caída de la pirámides en el año 2008, el moto-taxismo, el desplazamiento entre otros, son temas retomados y resignificados a través de un humor ingenuo pero cargado de picardía y doble sentido que, como hemos insistido, hace de la música el elemento de creación de sentido, significado y resignificado de la vida como el escenario al ser narrado y expresado.

Desde lo anterior la función de la música tradicional campesina no solo es la de animar y acompañar los acontecimientos familiares, comunitarios y religiosos, sino

la de construir y reconstruir permanentemente identidad y de reafirmar tanto a los cultores como a los oyentes en su cultura y en su forma de ver, de vivir y de expresar sus alegrías, sus desencantos y en general su cotidianidad.

El Formato de Trío Andino Colombiano y la música tradicional y campesina de las zonas Andinas de Nariño y Alto Putumayo. En el siglo anterior este tipo de formato musical tuvo gran acogida y práctica frecuente en la zona de influencia descrita. Grandes representantes de este tipo de formato fueron las agrupaciones conformadas por maestros como Plinio Herrera Timarán, Luis E. Nieto, Pedro Pablo Bastidas entre otros grandes maestros. En la década de los noventa el trío “Nuevo Amanecer” formado por Andrés Jurado y los hermanos Mesa de la ciudad de Pasto y asesorado inicialmente por el maestro Pedro Bastidas, se convirtió en un gran referente para este tipo música tradicional de la región y fue tal vez el último que conservó, de manera estricta, este tipo de formato musical.

Cabe destacar que si bien los anteriormente referenciados marcaron la pauta en las grandes ciudades de la región, de igual manera lo hizo el trío “Ecos del Guaitara” radicado en el corregimiento de Las Lajas (N), municipio de Ipiales y que influenció de manera especial toda la zona que se conoce como el “Guaico” (municipios de Consacá, Sandoná, Ancuya, Linares, Samaniego, La

Llanada, Sotomayor, El Tambo y El Peñol), y en general toda la zona Andina Nariñense y Alto Putumayo pero con mayor énfasis influyó a las comunidades campesinas; aún se escucha su música en los programas radiales de amplitud modulada como también hacen parte de cuñas radiales que anuncian productos para el campo y la ganadería.

El formato de Trío Andino Colombiano a través de los años fue transformándose hasta que la bandola fue remplazada por la guitarra requinto y en algunos casos hasta el tiple fue remplazado por la guitarra acompañante. Sin embargo, es relevante anotar que hasta los años ochenta y noventa en algunos colegios reposaban en sus almacenes o en salas o aulas de clase destinadas a la enseñanza de la música, algunas bandolas y tiples, muestra del apoyo evidente a la formación bajo este tipo de formato musical.

El repertorio que interpretaban esta clase de tríos estaba enmarcado dentro de los bambucos sureños, fox-trot, los valeses y pasillos colombianos y ecuatorianos. El Carnaval de Negros y Blancos y la música tradicional. Sin duda el Carnaval de Negros y Blancos, que se celebra en los primeros días del mes de enero en todos los municipios de la zona Andina de Nariño, constituye el escenario de circulación, apropiaciones, influencias de mayor arraigo y significación en las músicas tradicionales. Murgas, con-

juntos de música campesina y comparsas son un denominador común que caracteriza los formatos, alrededor de la fiesta central de la región, constituida recientemente como patrimonio inmaterial de la humanidad. La tradición del carnaval en los últimos años se ha extendido hacia los departamentos del Putumayo y el Cauca y ha supuesto la introducción de los formatos de murgas en todos los Municipios de la zona. Los ritmos de son sureño, sanjuanés, sanjuanitos, cumbias sureñas entre otros, son los más característicos en la fiesta.

La constitución de subregiones. Las constantes musicales de la región tienen, como consecuencia (de procesos culturales y sociales de consolidación y configuración interna) la construcción de subregiones culturales derivadas de procesos históricos, étnicos y migracionales con características propias, como es el caso de la región de las antiguas provincias de Obando y Túquerres cuya fuerte presencia indígena (Pastos) y el sincretismo entre la doctrina católica y la cosmovisión indígena dieron origen a agrupaciones de Bandas de yegua, Mojigangas y Bandas de puros que acompañan a las agrupaciones de danzantes (danza sincrética en la que el papel de la mujer es sustituido por hombres con vestuario y accesorios femeninos en conjunto con el vestuario masculino y un tocado de espejos en representación de diversos elementos cosmogónicos, rituales) así cada subregión cultural presenta en cuanto a

100 músicas

colombianas

los formatos, rítmicos y dinámicas algunos elementos propios.

Formatos instrumentales de músicas tradicionales. Los formatos instrumentales de las músicas andinas del sur se caracterizan por una fuerte predilección hacia los instrumentos de cuerda pulsada tipo guitarras, requinto, charango, tiple cumpliendo la función en las agrupaciones del soporte ritmo armónico de la melodía. En algunas agrupaciones se presenta también el

acordeón de teclas como base del soporte armónico y melódico en las secciones que tienen que ver con las introducciones y los intermedios. En el campo melódico, la voz tiene su principal representación y su forma de actuación en la agrupación por lo general es del tipo solista, dúo, trío. Melódicamente también encontramos instrumentos como el violín el cual se encarga de realizar introducciones e intermedios

o contra cantos, las zampoñas en sus diferentes formatos y las quenás.

La timba (especie de conga pequeña, que se sostiene alrededor del cuerpo y se ubica sobre un costado) es una de las constantes percusivas de las músicas campesinas a las cuales, en las diferentes agrupaciones, se suman la raspa (que se caracteriza por tener una forma cilíndrica con estrías, las cuales producen sonido a través del frotamiento de un trinche) los timbales, el redoblante, el bombo de yegua, el bombo legüero (de la música de los andes suramericanos), campanas, güiro, chakchas, platillos, como instrumentos de percusión que desarrollan un papel de contrastes de clímax entre los cambios de secciones.

Con el instrumental anterior se crean en las diferentes regiones formatos de instrumentación como son:

100

1001

Tabla 1

Ritmos y formatos de las músicas tradicionales del sur.

Formato	Organología			Ritmos	Ubicación
	Melódico	Ritmo - Armónico	Percusivo		
Trio andino colombiano	Bandola, guitarra requinto, tiple.	Guitarra acompañante, guitarra marcante, tiple	Ninguno	Bambuco, bambuco sureño, fox-trot, vales y pasillos colombianos y ecuatorianos.	Región del centro oriental y norte
Conjunto tradicional campesino	Voces, guitarra requinto, violín, acordeón.	Guitarra acompañante, guitarra marcante, bajo eléctrico	Timba, timbal, congas, carrasca, puro, maracas, güiro, platillos y campana	Son sureño, guaneña, bambuco sureño, merengue, guaracha, sanjuanito, corrido.	Presente en todas las subregiones
Ronda lirica	Voces, violín, flauta traversa, acordeón	Contrabajo, guitarra acompañante, bajo eléctrico	Redoblante, platillos y campana	Son sureño, guaneña, bambuco sureño, cumbia sureña, pasillo, foxtrot y danza	Región del centro oriental y norte
Bandas de yegua y pellejas	Flauta de pico, flauta de millo, flauta traversa	Ninguno	Bombo de yegua o pellejo y redoblante	Sanjuanes	Región del sur de las antiguas provincias de Ipiales y Tuquerres
Mojigangas	Flauta de pico en hueso de boitre (buitre o cóndor)	Ninguno	Redoblante	Sanjuanes	Región del sur
Bandas de puros	Puros	Ninguno	Redoblante y maracas	Tradicional	Región del sur
Conjunto Andino Latinoamérica	Quena, quenacho, zampoñas	Charango, guitarra acompañante, bajo eléctrico	Bombo andino, chakchas, semillas (palo de lluvia, efectos)	Son sureños, guaneñas, bambucos sureños, san juanitos, pasillo	Presente en todas las Wsubregiones
Murga de Carnaval de Negros y Blancos (bronces)	Trompeta, clarinete, saxos.	Trombones de varas y tuba	Bombo, redoblante, platos de choque, campana, güiro.	Son sureños, guaneñas, bambucos sureños, sanjuanitos, cumbia sureña, (porros, fandango, cumbia sureña).	Presente en todas las subregiones
Murga de carnaval de negros y blancos (fuelles)	Acordeón, violín y voces	Acordeón	Timba, maracas o güiros, dos redoblantes, plato de timbal y campana	Son sureños, guaneñas, bambucos sureños, sanjuanitos, cumbia sureña, (porros, fandango, cumbia sureña).	Presente en todas las subregiones

Fuente: Esta investigación

Conclusiones

Las músicas tradicionales de las zonas rurales de Nariño son la expresión y forma de representación cultural más importante en la cotidianidad de la vida comunitaria de las gentes del sur. Su vigencia se debe a la complejidad de las relaciones que establece con el decurso vital de los cultores y las comunidades en las cuales desempeña una función de cohesión social, de construcción de sentido y forma de entender la vida y el contexto. Son músicas arraigadas profundamente y por ello contienen, tanto en lo musical como en lo lírico, la memoria de las familias, las veredas, los corregimientos y los núcleos territoriales de la zona andina; dan cuenta de los complejos entramados, sociales, históricos, culturales, económicos que trazan los devenires y los procesos de significación y resignificación que permiten la vigencia de lo cultural en estas comunidades.

El análisis musicológico da cuenta de las complejas relaciones, influencias e interinfluencias que tienen con otras músicas regionales, nacionales y de frontera. La resignificación de los formatos y rítmicas, muestra las apropiaciones que se generan al entrar en contacto con otras músicas, otras formas de ejecución que hibridan constantemente y a la vez establecen parámetros singulares que las diferencian, pero que están presentes y son inherentes en un espacio de significados y maneras de ser y hacer en lo musical y lo cultural.

Las cartografías permiten rastrear los devenires musicales, históricos y culturales y se constituyen en memoria que es necesario continuar investigando y ampliar el campo hacia los 64 municipios del departamento y ojalá a las zonas de frontera, ello permitirá trazar la historia y las resignificaciones de los territorios culturales y permitirá no solo una mayor comprensión de ellas sino de la sociedad en el sur de Colombia.

Referencias

- Barbero, J. (2002). El oficio del cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación a la cultura. Fondo de Cultura Económica.
- Bedoya, S. S. (s.f). Regiones, músicas y danzas campesinas. http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-1/pdf/Rev1_01_Regiones,%20musicas%20y%20danzas.pdf
- Eco, U. (1986). ¿El público perjudica a la televisión? En M. de Moragas (ed.). Sociología de la Cultura de Masas. II. Estructura, funciones y efectos (pp. 172-196). Gustavo Gili.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita "identidad"? En S. Hall y P. du Gay (comps.). Cuestiones de identidad cultural, (pp.13-39). Amorrortu editores.
- Restrepo, E. (2004). Teorías contemporáneas de la etnicidad Stuart Hall y Michel Foucault. Editorial Universidad del Cauca.
- Ministerio de Cultura (2012). Plan nacional de música para la convivencia. Imprenta nacional.

A R P

¿Es el Diseño un sistema complejo?

Omar David Martinez Melo
Docente Hora Catedra Programa Diseño Industrial
Universidad de Nariño – Colombia
davidmartinez1130@gmail.com

RESUMEN

Como resultado de un proyecto de investigación adelantado con la vicerrectoría de Posgrados y relaciones internacionales VIPRI en el año 2018, el presente artículo busca identificar el comportamiento del diseño como un sistema complejo. Una de las principales características de la investigación en Diseño es la de complementar el conocimiento generado a través de la experiencia adquirida fuera de sus fronteras disciplinarias.

Basándose en la teoría de diversos autores, el presente documento busca demostrar el valor que el diseñador da al concepto de interdisciplinariedad, generando un espacio de discusión sobre la responsabilidad que el diseñador

adquiere para su reconocimiento en los modelos de investigación que hoy rigen la manera de generar conocimiento en nuestra sociedad.

Con esto, se analiza diferentes teorías correspondientes a los sistemas complejos y del pensamiento sistémico, con el objetivo de demostrar la necesidad de adquirir nuevas maneras de investigar al interior de las disciplinas del diseño, para luego demostrar que el diseño puede valerse de la investigación interdisciplinaria para lograr objetivos con un nivel de complejidad mayor.

PALABRAS CLAVE: Diseño, Sistema Complejo, Teoría General de Sistemas

ABSTRACT

As a result of a research project carried out with the Vice-Rector for Postgraduate and International Relations VIPRI in 2018, this article seeks to identify the behavior of design as a complex system. One of the main characteristics of research in Design is to complement the knowledge generated through the experience acquired outside its disciplinary boundaries.

Based on the theory of various authors, this document shows the value that the designer gives to the concept of interdisciplinarity, generating a space for discussion about the responsibility that

the professional in this area acquires for its recognition in the research models that today govern the way of generating knowledge in our society.

With this, different theories corresponding to complex systems and systems thinking are analyzed, with the aim of demonstrating the need to acquire new ways of investigating within the disciplines of design, to later demonstrate that it can use interdisciplinary research to achieve objectives with a higher level of complexity.

KEYWORDS: Design, Complex System, General Systems Theory

LA TEORÍA GENERAL DE SISTEMAS

Gracias a la teoría general de sistemas TGS y su creciente auge en los nuevos modelos educativos y métodos de investigación, se desprende la generación de teorías que permiten una integración del conocimiento. Por ahora enfoquemos en la definición que se ha dado por estudiosos de estas prácticas de investigación contemporánea. “La teoría general de sistemas (TGS) se presenta como una forma sistemática y científica de aproximación y representación de la realidad y, al mismo tiempo, como una orientación hacia una práctica estimulante para formas de trabajo transdisciplinarias” (Arnold y Osorio, 1998, p. 40). La anterior cita se constituye como la base de esta investigación, ya que su objetivo es relacionar al diseñador con una realidad mucho más compleja de la que se nos presenta dentro de nuestras instituciones de diseño. En esta teoría predomina la unificación de las ciencias vistas desde una perspectiva sistémica, pretende ejercer una relación existente entre las disciplinas científicas para que exista una transferencia de conocimientos adecuada, por lo tanto, se hace manifiesto la necesidad de proyectar los conocimientos de un campo en específico o especializado hacia otros modelos de investigación.

Con el fin de promocionar y desarrollar nuevos modelos teóricos, la TGS promueve el tránsito del conocimiento entre

disciplinas para nutrir de nuevos conocimientos a disciplinas que desconozcan o puedan carecer de modelos teóricos distintos a los conocidos por una disciplina de carácter “unidisciplinario”.

Queda claro que un pensamiento reduccionista especialista es totalmente ajeno a las pretensiones que esta investigación tiene como objetivo, más aún, cuando el diseñador es un agente unificador - integrador, pues una de sus principales virtudes es la de atraer información para generar soluciones para la comunidad, siempre viéndolo como un interventor entre las ciencias y las humanidades gracias a su no definición entre las mismas.

Lo que ocurre en cambio en nuestro medio, es la escasa iniciativa que los diseñadores poseemos a la hora de hacer una investigación o en su defecto a integrarnos a otros grupos de investigación sea multi, inter o transdisciplinaria. Debilidad desde raíz, en el momento de educarnos, pues más bien nos forman haciendo cosas sin permitirnos preguntarnos el porqué de cada situación.

PERSPECTIVAS DE DISEÑO

Muchos estudiosos se han dado a la tarea de definir al diseño con una gran cantidad de conceptos que hoy en día identificamos en nuestro entorno.

A continuación, pasaremos a presentar otras definiciones, ya que identificar al diseño desde una perspectiva aún más compleja y relevante para este proyecto de investigación es trascendental:

Definición de diseño por Gustavo Valdés de León

"El Diseño puede ser definido como una práctica social especializada que consiste en el procesamiento racional, intuitivo y fáctico de una serie de variables objetivas y subjetivas [...] por medio del cual los hombres intervienen operativamente sobre la realidad material, "natural" y artificial, para producir –siguiendo una metodología proyectual y en el interior de un horizonte tecnológico, estético e ideológico pre-determinado- objetos, servicios y mensajes destinados a satisfacer demandas, reales o inducidas, materiales y simbólicas de un mercado segmentando en estratos económicos y socio gráficos –en condiciones tales que garantice un razonable beneficio económico al productor-; todo ello dentro de un contexto histórico y cultural dado" (Valdez León, 2010, p. 45).

Definición Diseño: Moholy Nagy

El diseño y el diseñador son intermediario y mediador entre el mensaje y la población a quien va dirigido, por lo que debe contener una serie de signos comprensibles para el sector objetivo a quien pretende ir

dirigido y basado en una serie de armonías estéticas. Por otra parte el diseñador maneja el sentido y el qué en una proyección, siendo estos puntos paradójicamente, los cuales presentan al diseño como un nuevo humanismo" (Simón, 2009).

Definición de diseño: Luis Rodríguez Morales

Todo parece indicar que uno de los pasatiempos preferidos en la teoría del diseño, es dar una nueva definición de diseño... esta es una labor constante y no tanto porque el diseño cambie per sé. En realidad, se debe a la liga que esta disciplina tiene con las empresas, las tecnologías y los usuarios y estos tres actores están en cambio constante.

Poner la definición de diseño en un estado constante de auto-actualización puede ser importante, pero deberíamos volver los ojos hacia cómo pensamos. "El estudio del modo de pensamiento particular al diseño, nos puede dar una base sólida, permanente... desde la que podemos continuar preguntándonos ¿qué es diseño?" (Simón, 2009. P 19).

Definición Diseño: Alfredo Yantorno.

"El Diseño es una forma de pensamiento. Es el desarrollo consciente de la capacidad, ontológica del ser humano, de crear un universo de signos, símbolos y señales.

Y es la posibilidad de producción de cambios sociales, antes que un emergente de ellos" (Yantorno, 2005, s.p.).

Una de las disciplinas que se adapta y adquiere principios fundamentales de la anterior conceptualización es el diseño industrial, la cual se puede definir de la siguiente manera: La Organización Mundial de Diseño (World Design Organization, por sus siglas en inglés -WDO-) define el diseño industrial como "un proceso estratégico de resolución de problemas que impulsa la innovación, desarrolla el éxito comercial y conduce a una mejor calidad de vida a través de productos, sistemas, servicios y experiencias innovadoras"³.

Hasta el momento se observa la existencia de un sinnúmero de definiciones de diseño que van desde la formación de líneas de una manera organizada para proyectar una idea, involucrando aspectos sociales, económicos, ambientales, psicológicos, formales y estéticos hasta la descripción de pensamientos, generación de emociones e interacciones.

Teniendo en cuenta la postura de uno de los más representativos estudiosos del diseño como lo es Richard Buchanan, con la cual "presenta al diseño como un puente que facilita la posibilidad de ampliar el co-

nocimiento y enriquecer la vida humana, los diseñadores tratan de integrar los conocimientos, y así proporcionar un conocimiento más amplio" (Buchanan, 1989, p. 12). Para Buchanan, el diseño ya no es una actividad comercial, sino emergente "es un arte liberal de la cultura tecnológica", y de su transformación la cual se hace en paralelo y está en sintonía con la revolución, expansión y enriquecimiento de las artes liberales ajustadas a nuestra realidad

Siguiendo con la postura de Moholy Nagy, Alfredo Yantorno, ICSID, que tienen sobre la definición de diseño y postulando ésta con la de Richard Buchanan para el desarrollo de este proyecto, podemos definir: la función del diseñador debe "moverse" más allá del diseño como producto semiótico, o un objeto artístico, convirtiéndolo en un "explorador de actividades".

Si se analiza los puntos problemáticos o malvados de cómo el diseño es a la vez todo y/o se encuentra a nuestro alrededor, ya sea de manera material, organizacional, o estratégica, no tiene una esencia objetiva, sino más bien un marco para la concepción de los problemas o soluciones. Desde este punto de vista, es una manera de entender el trabajo interdisciplinario, requerido para una navegación específica entre los diversos objetos de estudio.

³. <https://wdo.org/about/definition/>, La hoy World Design Organization – WDO se fundó en 1957 como el International Council of Industrial Design Societies - ICSID a partir de un grupo de organizaciones internacionales centradas en el diseño industrial. Cambió el nombre en enero de 2017 y hoy en día es una sociedad mundial que promueve un mejor Diseño en todo el mundo.

CARACTERÍSTICAS DE UN SISTEMA COMPLEJO

Se define como sistema complejo a “una representación de un recorte de esa realidad, conceptualizada como una totalidad organizada, en la cual los elementos no son separables y, por tanto, no pueden ser estudiados aisladamente” (Gracia, 2006, p. 21).

Para comprender lo que es un sistema complejo, primero debemos precisar desde la teoría general de sistemas de Ludwig Von Bertalanffy que lo define como “un conjunto de elementos dinámicamente relacionados, formando una actividad para alcanzar un objetivo operando sobre datos para proveer información...” (Bertalanffy, 196. P 69). El diseño como sistema se caracteriza por la relación que las partes (disciplinas) tienen con un todo (conceptos comunes de definición de diseño) compuesto entre el objeto y su entorno, y lo vemos en la participación de muchas disciplinas especializadas que se valen de este concepto para definirse. De ahí la importancia en la calidad de la interrelación de las funciones del “sistema-diseño” que le conforman, pues ellas determinan su grado de adaptación al ambiente y dirección hacia la meta (Rosalez González, 2007).

Expresar que el diseño funciona como un sistema no es descabellado, pues es evidente cómo diversas disciplinas usan sus conceptos y definiciones para desarrollar-

se; en la visión sistémica, la relación entre partes construye una forma, que no es divisible. Aunque pueden mencionarse sus componentes, éstos sólo se explican con respecto a su relación con el todo (Miramontes, 1999). Es así como aprendemos diseño en arquitectura, en ingeniería, en ergonomía, en tecnología, entre otros. y le definimos de manera más especializada dependiendo del área de estudio en la que se desee profundizar; reconocemos al diseño industrial, diseño gráfico, diseño de interiores, diseño de moda, etc. siempre visto desde el ámbito académico; no obstante, también reconocemos la capacidad de diseñar en otras áreas –ajenas al campo académico- donde comúnmente encontramos el diseño en diferentes aplicaciones, por ejemplo, las personas que diseñan peinados, uñas, ambientes, entre otros.

Según Piaget, la automatización es una construcción más bien reflexiva que crece de manera independiente (1979); es decir, existe una automatización del diseño, haciendo referencia a que siempre se ha dicho lo mismo sobre su significado, viéndolo como una problemática más que como una oportunidad que el diseñador posee al no definir límites en sus estudios.

La postura de Piaget afirma que un sistema complejo de interacciones es identificable si solo se muestran proposiciones no probadas⁴, -es claro que en diseño ocurre esto- nada más agregan algo a lo que ya se

ha dicho, convirtiéndose en una estructura que ha expresado variedad de contenidos pero con evidencias subjetivas (Piaget, 1979). Algo muy semejante a la actualidad que el diseño se encuentra atravesando hoy en día, por ello, es correcto afirmar desde la perspectiva interdisciplinaria, que no hay una formalización epistemológica clara y bien definida del diseño porque simplemente no existe y no se puede definir; pues el diseño pertenece a la naturaleza del hombre, más, cuando se hace referencia a que el hombre es un diseñador innato, observamos un proceso lógico del hombre empezando a necesitar y desarrollar herramientas para sobrevivir. Aquí, la lógica se sobrepone a todo método de trabajo, sea científico, social o de diseño. Por otra parte, Rolando García postula sobre la comprensión de los sistemas complejos y siguiendo como guía su metodología para definir un sistema complejo, procedemos a realizar el siguiente diagnóstico para el diseño.

COMPORTAMIENTO DEL DISEÑO COMO SISTEMA COMPLEJO

Lo anterior da cabida a tratar de definir al diseño desde un enfoque interdisciplinario, teniendo en cuenta que una investigación interdisciplinaria tiene la capacidad de integrar diferentes disciplinas en la búsqueda de su interacción entre ellas. Rolando García en su libro *Sistemas Complejos* afirma que: “los procesos de integración discipli-

naria (al igual que los procesos de diferenciación que han dado lugar a cada una de las disciplinas científicas), han significado replanteamientos fundamentales que no se limitan a “poner juntos” (o a “separar”) los conocimientos de diferentes dominios. En segundo lugar, además de no ser posible, la “integración disciplinaria” en una investigación en particular no es “necesaria”, puesto que el análisis histórico de la ciencia permite poner en evidencia que las diferentes disciplinas científicas se van integrando a lo largo de su desarrollo. Dicho de otra manera, la integración disciplinaria es un hecho histórico y una característica del desarrollo científico que no resulta de la voluntad (y de los acuerdos) de un grupo de investigación y que no puede constituir, entonces, una pretensión metodológica” (García, 2006, p. 24). Al aclarar la forma en que las disciplinas evolucionan, éstas se desarrollan de tal manera que para que permanezcan, deben integrarse independientemente de la voluntad del investigador.

Hoy en día, vemos cómo esta afirmación se torna plausible, pues en la gran mayoría de disciplinas que reconocemos, el exaltar la importancia de la labor interdisciplinaria en una investigación es fundamental y necesaria; ya que se encuentran en constante evolución, brindando mayor credibilidad al asunto o tema evaluado y ampliando el espectro del resultado. Además, su discusión permite abrirse al debate de otras disciplinas, nutriendo más el resultado de su divulgación.

4. Mucho podemos decir del diseño, poco podemos argumentar sobre él.



Considero que para el diseño; en estos momentos, su labor interdisciplinaria debe radicar en abrirse a estos conceptos que se vienen desarrollando, por lo que se hace necesario mostrarse al mundo de manera abierta, brindando nuestras capacidades cognitivas y perceptivas y entremezclándolas con las habilidades de los demás. Es preciso lograr una verdadera articulación de las diversas disciplinas involucradas, a fin de obtener un estudio "integrado" de esa compleja realidad. Otro punto a tratar es la idea de especializar al diseño con conceptos aislados de diferentes autores, quienes, a falta de ponerse de acuerdo, lanzan diferentes definiciones del diseño de acuerdo a las áreas que ellos mismos desempeñan.

Existe un número indeterminado de diferentes autores que se han atrevido a definir al diseño. Por lo tanto, existe una "divergencia informacional"⁵ hacia los interesados en realizar estudios sobre diseño, que al encontrarse con definiciones diferentes y complejas coinciden y concluyen en la existencia de una variable definición y escasa epistemología en esta área; demostrando así, una confusión relativa al momento de lograr aclarar este inconveniente, por lo tanto y como primer paso, se propone la realización de estudios interdisciplinarios.

¿POR QUÉ EL DISEÑO ES UN SISTEMA COMPLEJO?

Con el análisis que Rolando García propone para el estudio de un sistema complejo⁶, veremos a continuación una serie de recomendaciones a tener en cuenta para así, identificar cuando un objeto de estudio –en este caso el diseño– es un sistema complejo.

Principios de organización: Rolando García identifica "aspectos fundamentales" que nos permiten definir cómo el diseño ha venido comportándose como un sistema complejo; dichos aspectos son caracterizados por particularidades que son propias de cada sistema, por ejemplo:

La estratificación: García afirma que en un sistema complejo los factores que directa o indirectamente determinan el funcionamiento de dicho sistema pueden ser distribuidos en niveles estructuralmente diferenciados, con sus dinámicas propias. Los niveles son interdefinibles⁷ y las interacciones entre niveles son tales que cada nivel condiciona las dinámicas de los niveles inmediatos.

En nuestro caso particular, haciendo referencia a las disciplinas que reconocemos, tanto en el diseño industrial, como en la ar-

quitectura o el diseño gráfico; al lanzar una nueva definición del concepto del diseño, condicionamos de manera directa o indirecta el comportamiento del profesional o individuo que dice ser diseñador, por tal motivo, causa en él un comportamiento que lo aproxima a relacionarse con otro tipo de personas que también trabajan como diseñadores.

Articulación interna: otra de las características de un sistema complejo es la "articulación interna"; la cual afirma que "el estudio de un sistema complejo comienza generalmente con una situación particular o con un conjunto de fenómenos que tienen lugar en un cierto nivel de organización". Rolando García ha designado como nivel de base a los factores que actúan en dicho nivel y corresponden a cierto tipo de procesos y a ciertas escalas de fenómenos agrupables en subsistemas cons-

tituidos por elementos entre los cuales hay un mayor grado de interconexión con respecto a los otros elementos del mismo nivel. Estos subsistemas funcionan como sub-totalidades, las cuales están articuladas por relaciones que, en su conjunto, constituyen la estructura de ese nivel particular del sistema.

En la figura 1, podemos observar cómo en el diseño se pueden definir estos subsistemas y como se encuentran "delimitados" por características que estas disciplinas conexas encuentran entre sí mismas. Es tal su relación que depende de las mismas definiciones para desarrollarse, y por tal motivo, todas llegan a la misma conclusión en cuanto a la búsqueda de una conceptualización sólida de la disciplina del diseño como sistema que articula y estructura dichos subsistemas o especialidades del diseño.

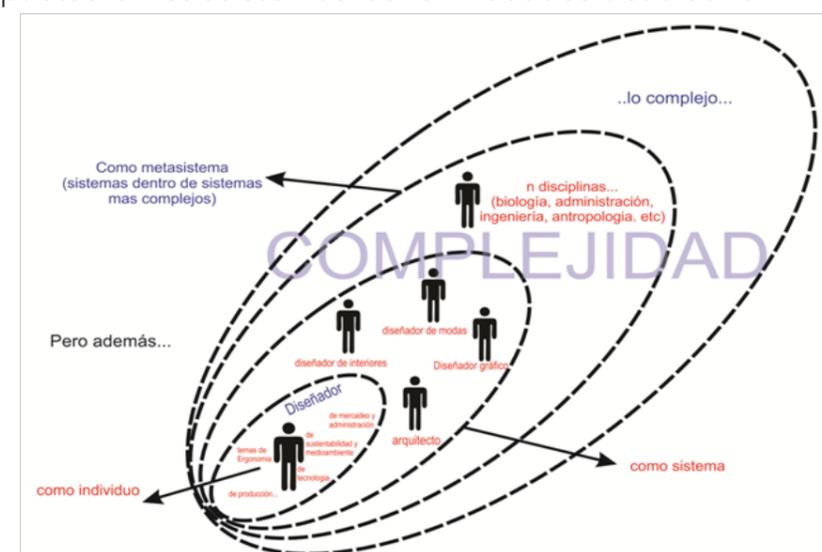


Figura 1, correlación de las disciplinas existentes en el sistema diseño, y su interacción entre las mismas. Elaboración propia.

5. Divergencia informacional en el sentido proveniente de la idea de que existe información transmodal o diversificada del mensaje y puede, algunas veces, ser ambigua e, incluso, contradictoria (dos puntos cruciales en los problemas comunicacionales), generando de este modo anomalías en la convergencia de la información. La anomalía la estudiaremos bajo el nombre de divergencia informacional (Grosso Laguna, 2012, pág. 50).

6. Ver libro "sistemas complejos".

7. La característica determinante que en un sistema complejo la interdefinibilidad es la mutua dependencia de las funciones que cumplen dichos elementos dentro del sistema total.

En el anterior gráfico podemos observar como el diseñador -como individuo- posee conocimientos de otras disciplinas, comprendiéndose como un conocimiento compartido, que a su vez lo puede llevar a indagar el conocimiento de otras disciplinas quizás no con facilidad ni profundidad, pero sí de manera más fluida y comprensible.

En el segundo nivel se identifica la estructuración de un sistema complejo, la línea punteada delimita y representa de manera abierta y cerrada la entrada y salida de conocimiento, conceptos y definiciones compartidas.

Posteriormente identificamos el aporte de disciplinas ajenas al diseñador, llámese biología, antropología, administración, entre otras, que le han permitido al diseño estructurarse tal y como lo conocemos hoy en día. La complejidad empieza a intervenir y/o afectar estos procesos en sentido que se presentan dificultades tanto en los discursos, el debate y el comportamiento del investigador.

Finalmente tenemos a la complejidad como fuente de todo este conocimiento, en este nivel observamos la manera en la que la complejidad facilita el desarrollo de las demás, pues es la que encierra todo en cuanto se puede conocer.

Un aspecto a resaltar, es el mérito que el diseñador se ha ganado, pues es quien se atreve a recorrer e indagar los conocimientos de otras disciplinas para atraerlas hacia el diseño, nutriéndose de otras formas de trabajar, personalmente lo puedo determinar como un “investigador híbrido”, en sentido de que no posee un conocimiento delimitado, sino que sus propias capacidades y habilidades lo inducen a fortalecer su saber gracias al conocimiento producido por otras disciplinas.

El diseño posee características resilientes⁸, pues cada vez que alguien lanza una nueva conceptualización o definición del significado del diseño (perturbación al sistema), esta es debatida, absorbida y asimilada por dicho sistema, como se muestra en la figura 2.

Claro ejemplo de esto, es el libro de Gabriel Simón; donde observamos, que aparte de presentar diversas definiciones, al final de su obra, le permite e invita al lector a generar una nueva definición del concepto del diseño, algo que seguramente hace que éste sistema se torne más complejo⁹, permitiendo que el sistema diseño pueda absorberlo y a su vez reorganizarse; para que así, dicha perturbación no afecte su proceso.



Figura 2: comportamiento del diseño como un sistema no trivial. Elaboración propia.

Condiciones de contorno:

Las interacciones entre niveles tienen lugar por medio de distintos tipos de influencias, no siempre materiales, bajo el término de flujos. Los flujos pueden ser de materia, de energía, de información, de políticas, etc. Al conjunto de tales interacciones que ejercen influencia sobre un nivel dado, Rolando García lo designa como las condiciones de contorno o las condiciones límite (o "en los límites") de dicho nivel (físico, económico-social, entre otros.).

Los sistemas complejos se comportan como "totalidades" compuestas de subsistemas. Llamaremos funcionamiento del sistema al conjunto de actividades del sistema como un todo, y función a la contribución de cada elemento o subsistema al funcionamiento del sistema.

Aquí afirmo que, el estudio del diseño como sistema complejo exige distinguir distintos niveles de análisis, cada uno determinado por procesos de diferente nivel,

y en el diseño podemos identificar dichos niveles por medio del estudio del comportamiento y desenvolvimiento del mismo en el contexto latinoamericano.

Se generan problemas de definición del diseño, gracias a que los diversos conceptos planteados en nuestra área de estudios han sido generados a lo largo del tiempo, se parte desde la visión de la forma y la función como puente y base de estudio de la disciplina, como también la de una concepción progresista de mercado siempre enfocada en el usuario; posteriormente se abarca un espectro mucho más amplio como lo son los temas relacionados con la sustentabilidad y el medio ambiente y se habla actualmente sobre un diseño social, dirigido a las necesidades individuales y colectivas. Hoy en día se debe plantear soluciones individuales que concuerden con los limitantes de la sociedad. En la figura 3 podemos observar un resumen de su desarrollo a través del tiempo.

8. RESILIENCIA: Entre las propiedades sistémicas, la resiliencia corresponde a la capacidad que tiene el sistema de adaptarse (podríamos decir “absorber”) a las perturbaciones de una cierta magnitud, es decir, que no exceden el umbral característico del sistema en cada momento.

9. Cuando ese umbral es excedido, el sistema se desestabiliza (lo cual se expresa diciendo que el sistema es vulnerable a dichas perturbaciones). La desestabilización puede comenzar en cualquier punto del sistema y conduce a su desorganización. A partir de allí, si los flujos se estabilizan nuevamente, el sistema adquiere una nueva estructura por compensaciones internas. En eso consiste, en última instancia, lo que hemos llamado evolución por sucesivas reorganizaciones.

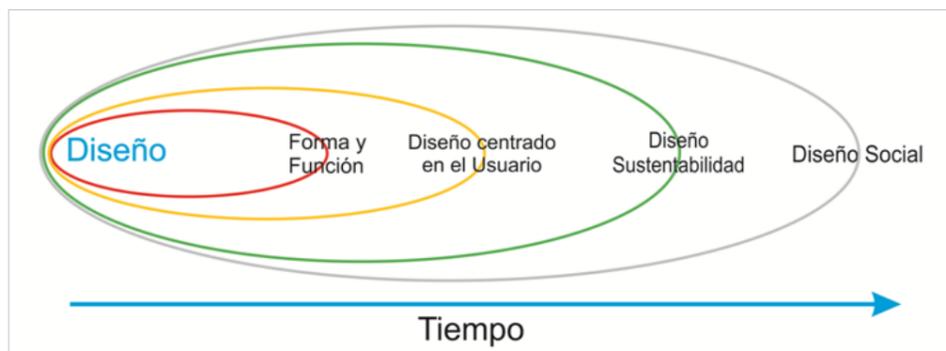


Figura No. 3: Desarrollo del concepto del diseño y sus discursos a través de tiempo. Elaboración propia.

Lo anterior indica que la nueva visión que el diseñador enfrenta, entre lo invisible, lo utópico y lo no determinado, sólo puede ser empleado de manera acertada en una realidad compleja si se entiende dicha determinación como una herramienta positiva en su quehacer cotidiano expansible a la posibilidad de afectar en buena medida tantos aspectos de la vida como le sea posible, lo cual presupone una buena formación y capacidad crítica, siendo la interdisciplina una herramienta que se convierte en un prerrequisito para el progreso de toda investigación.

Luego de la presentación del anterior análisis, es importante lanzar una definición de diseño relacionada con la temática.

Definir al diseño desde una perspectiva especializada sería erróneo y limitado, dado el hecho que desde una sola perspectiva no

se podría abarcar toda su importancia. Siendo así que el diseño, al ser comprendido como un sistema complejo “más que una disciplina es un fenómeno que se integra de manera directa en nuestra sociedad, que interviene en la mayoría de las actividades del ser humano; las disciplinas que hacen diseño se atreven a definirlo con frases que se quedan cortas al explorarlo de manera fragmentada, por lo tanto; en principio, se debe reconocer todos los factores y características que pueden intervenir en este fenómeno para que así, podamos comprender su comportamiento y su complejidad; y por esto, es adecuado que se analice desde un enfoque interdisciplinario.

A continuación, y para concluir realizaremos una descripción gráfica del diseño como un sistema complejo y sus interacciones (Figura 4):

Características del Diseño como un sistema complejo

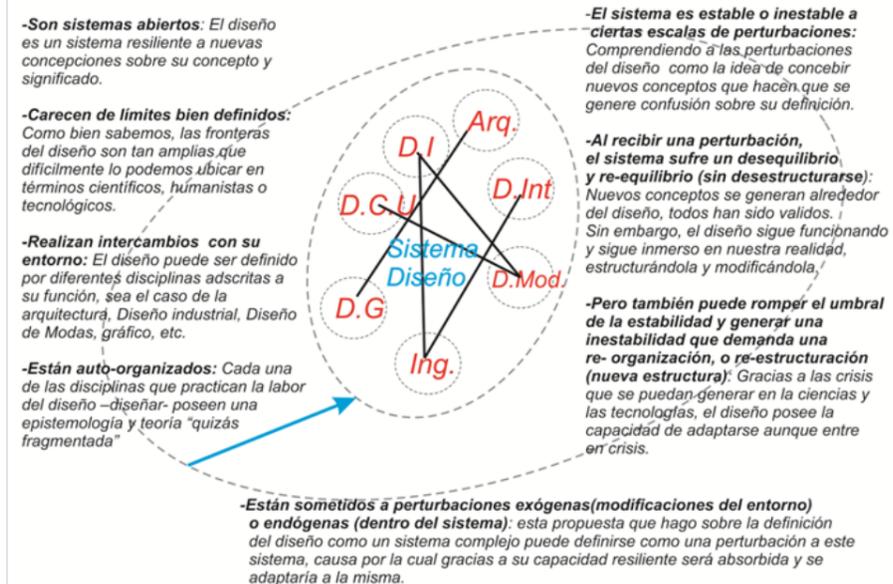


Figura No. 4: descripción gráfica del concepto del diseño y su comportamiento como un sistema complejo. Elaboración propia.

Conclusiones:

El planteamiento de esta perspectiva permite ver cómo se modifica una comprensión y entendimiento del desenvolvimiento del diseño como disciplina, acomodándose a la situación en la que nos encontramos; gracias a esto, podemos observar que el concepto del diseño es entendido más como un fenómeno ajeno a nuestras acciones, pues aparte de convivir con la parte humana del diseñador, también influye en el comportamiento del sistema en el cual nos encontramos inmersos. Es el diseñador quien genera en sí, nuevas concepciones que le permiten reestructurarse por medio de sus valores y niveles de análisis dejando que el mismo sistema se estructure a los cambios que a través del tiempo se han generado, independientemente de las necesidades de unos cuantos.

Para el diseñador a diferencia de otros profesionales, le es fácil dejar de identificar límites disciplinarios, es por eso su atrevimiento y curiosidad a la indagación y observación en otras “fronteras disciplinarias”, para posteriormente inspirarse en nuevas maneras para diseñar; y dada la creciente necesidad de aportar a la producción de nuevo conocimiento, desde esta perspectiva compleja, esto es un punto a su favor. Gracias a sus habilidades de

proponer, crear, inventar e imaginar, queda claro que no le será difícil adaptarse a los nuevos modelos de investigación pues lo único que debe hacer es interesarse y participar, todo lo demás dependerá del esfuerzo del diseñador tanto para compartir como también para aprender.

Por el contrario, para el pensamiento ‘de la complejidad’, “lo complejo” no es ya más sinónimo de “lo complicado”, “lo complejo” es sencillamente eso, “complejo”, y como tal debe ser asimilado. Pero para ello, la ciencia analítica no nos ha legado demasiados medios y herramientas cognitivas.

Según Gabriel Simón, en su libro (+ de cien definiciones de Diseño), podemos observar de manera clara la complejidad de nuestro objeto de estudio. Aquí identificamos algo que es trascendental para definir el diseño como sistema complejo; la capacidad de articular y estructura una disciplina como el diseño en disciplinas dependientes de este concepto.

Referencias

- Arnold, M. y Osorio, F. 1998. Introducción a los conceptos básicos de la teoría general de sistemas. *Cinta de Moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 3, 40-49.
- Bertalanffy, L. V. (1968). *Teoría general de sistemas, fundamentos, desarrollos y aplicaciones*. Fondo de cultura económica.
- Buchanan, R. (1989). *Declaración por diseño: retórica, argumento y demostración en la práctica del diseño*. En V. Margolin (Ed.). *Design Discourse*. University of Chicago Press.
- García, R. (2006). *Sistemas Complejos, conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- Miramontes, P. (1999). El estructuralismo dinámico. In S. Ramirez. (Coord.) *Perspectivas en las teorías de sistemas* (pp. 83-96). Siglo XXI.
- Piaget, J. (1979). La epistemología de las relaciones interdisciplinarias. In L. Apostel (Ed.). *Interdisciplinaria, problemas de la enseñanza y de la investigación en las universidades* (pp. 153-171). Anuiés.
- Rosalez González, R. (2007). Una visión sistémica del diseño en la sociedad de la información. *Diseño y Sociedad*, 12-17.
- Simon, G. (2009). + de 100 definiciones de diseño: principales conceptos sobre el diseño y la actividad de los diseñadores. Universidad Autónoma de México- Xochimilco y Universidad Tecnológica Metropolitana.
- Valdez León, G. (2010). *Tierra de nadie, Una molesta introducción al estudio del diseño*. Universidad de Palermo.
- Yantorno, A. (2005, Septiembre 28). Profesor... Qué es el diseño? Retrieved from Foroalfa.com: <http://foroalfa.org/articulos/profesor-que-es-el-diseño>





Editorial
Universidad de **Nariño**

Junio de 2022
San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

La Investigación en las Artes, es una publicación que como memoria del Seminario Facartes investiga, evento organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, surge en el marco del Acuerdo 227 emanado de la Vicerrectoría de Investigaciones Posgrados y Relaciones Internacionales (VIPRI), posibilitando un espacio de diálogo académico que desde ocho proyectos de investigación, recrean la permanente reflexión académica que en diferentes ámbitos como los semilleros de investigación o los grupos consolidados, animan una cultura de producción crítica de conocimientos.

La investigación creación, la intuición, los conocimientos ancestrales, así como los diálogos urbanos contemporáneos entre otros, constituyen eficaces dispositivos para la innovación teórica, metodológica, y en general para la producción de conocimientos de gran vigencia en las artes.

se mi ra rio

La investigación
en las artes



Universidad de Nariño
FUNDADA EN 1904



Universidad de Nariño
ACREDITADA DE ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 10567 - MAYO 23 DE 2017

Editorial
Universidad de Nariño