

La

investigación-creación en arte y diseño:

TEORÍA,
METODOLOGÍA,
ESCRITURA

Misael Moya Méndez



La

investigación-creación en arte y diseño:

TEORÍA,
METODOLOGÍA,
ESCRITURA

Misael Moya Méndez



Esta obra de la Editorial Universitaria Samuel Feijóo ha sido evaluada y aprobada para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores, mediante un proceso de arbitraje a ciegas.

© Misael Moya Méndez, 2021

© Sobre la presente edición: Editorial Feijóo, 2021

ISBN: 978-959-312-470-6

Colección: Monografías Científicas | Edición: Miriam Artilés | Editorial Feijóo: Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Carretera a Camajuaní, km 5 ½, Santa Clara, Cuba

ÍNDICE

Preámbulo	5
El complejo de la investigación-creación	9
La investigación mediante la creación	15
La investigación para la creación	17
Algunas observaciones metodológicas	18
Dos esquemas ilustrativos de informes	22
La crítica genética como posible método para la presentación razonada del proceso creativo	27
La documentación narrativa como tipología textual opcional para la socialización de la experiencia creativa	32
Del título y del problema, en función del trabajo de titulación en arte y diseño	38
A manera de conclusión	43
Bibliografía	45

PREÁMBULO

En las últimas décadas, la educación superior ha experimentado un proceso de perfeccionamiento en el marco de una competitividad cada vez más acusada, con severas implicaciones, como la inexcusable categorización institucional, la imprescindible homologabilidad de los títulos o la formación internacional sobre la base de principios equivalentes, entre los cuales la investigación constituye uno de los más significativos.

El desarrollo, más que acelerado, vertiginoso de las ciencias técnicas, naturales y exactas, ha influido de manera especial sobre el funcionamiento del aparato y de los mecanismos con que se evalúan procesos universitarios. Por tal motivo, áreas de formación académica representadas en menor porcentaje, como las artes, se someten muchas veces a evaluaciones y a comparaciones basadas en criterios no siempre compatibles con la realidad de su experiencia particular.

Comprometida con la formación cultural y la educación estética de la sociedad, la misión de cualquier facultad, colegio o escuela de formación artística, más allá del estudio sistemático de las corrientes teóricas y filosóficas culturales, o de las tendencias y estilos del arte pasado y presente (fácilmente compatibles con las metodologías de la investigación al uso), radica en la creación de nuevas propuestas artísticas, comprometidas con la conservación del legado patrimonial y con el continuo enriquecimiento del acervo cultural nacional y regional: área necesitada de la concienciación de sus propios problemas

metodológicos y de la formulación de sus presupuestos teóricos, que garanticen y obliguen a una legítima evaluación de sus procesos y resultados.

Hay que apuntar que la literatura especializada en el terreno artístico no desarrolla debidamente los conceptos de *propuesta artística* o de *creación* como modalidades para certificar un nivel profesional alcanzado; y aunque tales opciones se conciben para la graduación académica en distintos niveles, los textos de orientación metodológica resultan insuficientes en torno a los niveles mismos, la amplitud, el carácter, los alcances, objetivos, métodos o procedimientos; mucho menos ilustran situaciones específicas con interés didáctico para el investigador novel. Lo mismo ocurre con los manuales de escritura académica al uso, raras veces enfocados a praxis específicas, y, por tanto, insuficientes a la hora de proponer ejemplos y centrar situaciones recurrentes.

No es de extrañar, entonces, que acercamientos preliminares a la actividad científica y creativa en facultades y colegios de formación artística latinoamericanos revelen, a través de los propios informes de titulación públicos, una falta de solidez en la tradición investigativa, con potenciales repercusiones sobre los trabajos de graduación en pre- y posgrado. El contacto con trabajos de artes plásticas, música y diseño, por ejemplo, ha revelado situaciones de incoherencia metodológica, la no pertinencia de algunos procesos de análisis y casos de ambigüedad en la fundamentación teórica por impericia en el manejo de la escritura: limitaciones que constituyen tendencias tal vez demostrativas de especificidades a las que precisa atender la metodología en el campo artístico y creativo.¹

¹ De hecho, el vínculo entre investigación y escritura es tan estrecho, que las universidades deberían atender a la pertinencia de considerar las asignaturas de metodología y de escritura como un constructo en manos de un mismo docente.

No se han podido encontrar investigaciones previas dirigidas a satisfacer con la debida objetividad estas necesidades informativas científicas; de ahí que resultara conveniente un acercamiento preliminar para contribuir al perfeccionamiento de los informes que corresponden a trabajos de graduación por la modalidad de las propuestas artísticas y de creación, mediante el abordaje de un concepto y de un grupo de observaciones científicas y metodológicas complementarias, que van desde lo propiamente investigativo hasta el potencial manejo de una tipología de la escritura aplicada al terreno.

A tal efecto, se partió de una revisión bibliográfica que demostró que en los últimos años se ha reunido suficiente literatura especializada con vistas a respaldar la *investigación-creación* como tipología representativa de los procesos que propician el alumbramiento de las producciones e interpretaciones artísticas, y a destacar su importancia metodológica en los procesos de las academias, colegios y facultades comprometidas con la formación de artistas. Sin embargo, los respectivos discursos teóricos (derivados de esfuerzos aún inacabados, de acercamientos poco sistémicos y, por consiguiente, de resultados todavía parciales), revelan una amalgama o mixtura al definir la naturaleza de esta tipología, sobre todo al presentar como un *todo único* la ruta hacia la creación artística que constituye el destino final de un camino de arduos procesos.

En este momento, fruto de observaciones de procesos creativos diversos y de evaluaciones más profundas y particulares de la literatura teórica, se arroja luz al respecto, gracias a lo que fuera una investigación especialmente dirigida, cuyos resultados tributan al ámbito teórico y procedimental. Nuestro propósito ha sido identificar, definir y describir con interés didáctico-metodológico las modalidades que, como tendencias, se manifiestan en la práctica dialéctica de la investigación-creación en arte y diseño, como contribución al ámbito procedimental en el área.

Bajo el paradigma metodológico cualitativo, y con alcance descriptivo, nos planteamos un objeto de estudio de carácter metodológico como puerta hacia múltiples y muy ricos análisis: la finalidad del componente propiamente investigativo en diferentes casos de investigación-creación en arte y diseño. Se conformó una muestra representativa de informes (del tipo razonada e intencionada), fruto de la selección de casos bajo dos criterios fundamentales desde un punto de vista científico muy personal: la *representatividad* y la *atipicidad*. Se desarrolló la correspondiente revisión documental mediante el método del análisis de contenido en contexto de bibliografía especializada, y se produjo un inventario metodológico con la identificación, definición y descripción de los comportamientos en la práctica académica, al cual, finalmente, se aplicó la técnica comparativa del contraste teoría-práctica, con sus correspondientes interpretaciones, particulares y generales.

De los resultados se derivan los datos informativos, las reflexiones, análisis y recomendaciones que siguen, presentados desde lo teórico, lo procedimental y lo didáctico.

EL COMPLEJO DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

Fundamentar desde lo teórico-metodológico una propuesta de concierto para la graduación de un músico, una exposición de nuevas piezas cerámicas, un conjunto ilustrativo de maquetas con soluciones novedosas para el diseño del hábitat, o una coreografía que integre ancestrales tradiciones danzarias y lenguajes corporales a tono con los códigos más actuales de las culturas urbanas, requiere de muy particulares métodos, técnicas y procedimientos del mundo de la Academia, enriquecidos con la visión artística del creador, la cual constituye, sin duda alguna, una muy particular forma de abstracción productiva. Así, toma cuerpo una particular tipología que muchos suelen denominar de modo no siempre recomendable como *investigación artística*.

Un estudio de genética de la creación entre distintas versiones que prueban el proceso evolutivo que dio origen a una determinada pintura mural, una investigación en torno a la utilización actual de los recursos del expresionismo en la música compuesta para la banda sonora de una película reciente, o la demostración de una hipótesis sobre una “realización inconsciente” del grotesco en los relieves de monasterios románicos europeos del siglo XII, pueden y deben considerarse, en rigor, bajo el concepto de *investigación artística*; sin embargo, no aportan necesariamente, al término del proceso, una nueva versión de la pintura mural, un arreglo orquestal modificado de la

música originalmente compuesta, ni una realización escultórica basada en los mencionados relieves.

Se espera que esta (otra) “investigación artística” produzca tres tipos de resultados; a saber:

una *obra artística* destinada a su contemplación estética, un *escrito* académico o para-académico que se articule con la anterior y que rinda cuenta de los problemas de investigación, los procesos creativos, las reflexiones, las conclusiones, etcétera, y una *comparecencia o defensa oral* destinada a responder preguntas, describir lo que se hizo, debatir sobre las propuestas de la investigación. (López-Cano y San Cristóbal, 2014: 183)

Parecería que el método al que más se aproxima fuera el de la investigación-acción. Convenimos en que “quien realiza una investigación-acción lo hace para perfeccionar su trabajo, ya sea como educador, ya sea como promotor de una institución artístico-cultural”, pero su finalidad es la de “diseñar estrategias de transformación” o “conjuntos de acciones destinadas a transformar el proceso investigado”, como sostienen Álvarez y Barreto (2010: 422); valga decir que, aun en el ámbito artístico, sus resultados no incluyen la producción de una nueva obra de arte.

Hasta el presente y si bien avanza, resulta escaso el desarrollo teórico acerca de esta tipología y es lamentable la impropiedad léxica recurrente del concepto que se maneja. Ahora bien, la revisión bibliográfica y la praxis académica han permitido establecer la circunstancia de que en las facultades de formación artística, más que la *investigación científica sobre arte* (en la que caben estudios de estética, teoría, crítica o historia, convencionalmente denominados “investigación artística” por una muy larga tradición que no puede ignorarse), se potencian modalidades de lo que aceptamos como *investigación-creación*: tipología que, en lo teórico, ha de asumir la *interpretación* (en música, en

danza, en teatro) como un acto de indiscutible carácter transformador, revolucionario, igualmente creativo.

Al compilar y caracterizar un repertorio de cien trabajos de grado del proyecto curricular de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, los autores de la labor se propusieron, entre sus objetivos, “reconocer los trabajos de grado como resultado de la actividad investigativa” (Gómez, González y Ordóñez, 2011: 9), lo que confirma que en la realización de tales trabajos (esencialmente productivos o creativos) existe siempre un componente teórico investigativo significativo. Y aunque no realizan ninguna definición conceptual ni abordan la metodología interna de cada trabajo de grado, estos autores no hallaron mejor título para su empeño referativo que el de “Avatares de la investigación-creación”, lo que respalda el esfuerzo presente por establecer de una vez el mencionado concepto.²

En disquisiciones sobre el particular, se ha afirmado que “La preocupación por el trasfondo investigativo de la producción artística es reciente” (Calle, 2013: 68); sin embargo, en pleno Renacimiento ya Leonardo da Vinci abordaba la relación arte-ciencia en su *Tratado de la pintura* y sus cuadernos de notas, y al enfocar este arte como una forma apasionada de conocimiento, “crea un método”, y “presenta, mediante la pintura, una ley de anclaje, un camino de investigación” (Ramos, 2012: 25), ya bastante explicado, aunque pocas veces recordado o reconocido.³

² Estos autores, sin embargo, sostienen allí mismo que «la investigación formativa se da en la formación artística», lo que podría estar queriendo establecer una determinada modalidad investigativa dentro de la producción artística, pero no expresan ni desarrollan una clara voluntad al respecto. De cualquier modo, consideramos que *formativa* es toda investigación que tiene lugar a lo largo de los procesos de formación profesional en universidades, de ahí que no adoptemos el empleo de «investigación formativa» con carácter especificativo.

³ Por sus notables contribuciones al respecto, recomiendo la lectura del libro *La investigación según Leonardo da Vinci* (véase Ortiz Ocaña, 2016).

La explicación de Leonardo para el caso de la pintura es coincidente con otras visiones más actuales, como esta que ofrece el director del Departamento de Música de la Universidad Javeriana, Andrés Samper Arbeláez, en entrevista con César Alberto Moreno Vargas: “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” (Moreno, 2012: 1).

Ahora, en lo hasta aquí presentado podrán advertirse algunos matices que merecen aclaración. Desde un punto de vista metodológico, y en tanto tipología, la investigación-creación debe considerarse un complejo en el cual interactúan dos procesos no necesariamente solidarios: la investigación para la creación y la investigación mediante la creación. Leonardo se ubica en la perspectiva del primero de estos procesos; hoy día cobra mayor interés el segundo; pero en muchos de los discursos teóricos es perceptible la amalgama o mixtura.

Así, coincidimos con el criterio de que “En las ciencias y las humanidades el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto [...] pero en la creación artística parte de la materia prima para la creación viene del sujeto” (Daza, 2009: 91); sin embargo, no siempre serán “inseparables” sujeto y objeto de investigación-creación, como allí mismo se afirma, en virtud de los dos procesos con que antes matizamos el complejo de esta tipología. De hecho, y frente a numerosos esfuerzos por avanzar en el segundo camino (la investigación mediante la creación / el arte como creación / la creación como otra perspectiva para el conocimiento del mundo / la producción de novedosos saberes y el enriquecimiento espiritual humano), hay que admitir que en el ámbito académico el proceso más frecuente sigue siendo el de la investigación para la creación, donde no es discutible la existencia de objetos de estudio ajenos al sujeto, que requieren real

investigación (exploratoria, descriptiva...) para propiciar el proceso de nueva producción.

Sobre las variantes y especificidades resultan muy oportunas las reflexiones teóricas de Henk Borgdorff, quien desarrolla, según sus propias palabras, una “propuesta desafiante”, y al referirse a la práctica del “arte-como-investigación”, realiza la definición siguiente:

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio. (Borgdorff, 2005: 16)

Si aceptamos el complejo que constituye esta tipología, la *investigación-creación* se debería plantear la necesidad de crear y a la vez seleccionar inteligentemente medios y recursos procedentes de diversas disciplinas del conocimiento, para contribuir al paulatino fortalecimiento de metodologías adaptadas a las especificidades de una orientación artística especialmente productiva. Solo un ejercicio de investigación-creación y su correspondiente informe respaldan coherentemente el proceso seguido para presentar, en determinados contextos académicos, una propuesta artística determinada, desde una u otra de las perspectivas planteadas.

Ahora, la importancia de resaltar el concepto se sustenta en el hecho de que aun las mejores metodologías de la

investigación al uso no suelen considerarlo, presentarlo ni sistematizarlo, lo que crea una brecha de consecuencias lamentables cuando, con frecuencia, en el ámbito académico se trata de enjuiciar el mundo de la formación artística desde conceptos, filosofías y prácticas provenientes de otras áreas, como las ciencias técnicas, naturales y exactas, las ciencias sociales y las humanidades. La construcción teórica propia para el mundo del arte, y su validación, es fundamental en todo intento por fortalecer procedimentalmente el área.

Si convenimos en que la investigación-creación constituye un complejo en que interactúan dos procesos no necesariamente solidarios, encaminados en una misma dirección (que lleva, como destino, a la creación, producción o interpretación artística), habría que convenir igualmente en que estos procesos, identificados como tendencias, devienen modalidades en las que importa profundizar.

LA INVESTIGACIÓN MEDIANTE LA CREACIÓN

La *investigación mediante la creación* (IMC) corresponde al ideal teórico-metodológico afín con la aceptación del arte como vía (alternativa a la ciencia, e incluso complementaria) para el conocimiento del mundo. Se desarrolla a través de la experiencia estética del creador (primer “consumidor” de la obra) durante la producción. Es imposible desarrollarla sin ser el artista, pues toda *indagación-exploración-conocimiento* acontecen con el auxilio de —y en pleno ejercicio con— las herramientas propiamente creativas.

En esta modalidad, *sujeto* y *objeto* pueden ser difíciles de escindir, al igual que las fases de sus componentes (investigación y ejecución), que funcionan indisociables. En esa relación del ser individual con la naturaleza, la sociedad y su propia condición humana (operativamente consciente, pero nutrida de infinidad de influencias también subconscientes), se suman nociones y experiencias que conforman un *saber* más, conectado al entramado que es el acervus del artista.

La experiencia sensible enriquece el conocimiento racional y el universo informativo, afectivo, simbólico y procedimental del creador; y la función educativa del arte incluso puede revertirse sobre él mismo.

Se requiere de un ejercicio dilatado en el tiempo para reunir datos informativos y emocionales, y para realizar suficientes operaciones de indagación, improvisación, construcción,

ensayo, reflexión y discriminación, sin las cuales tampoco sería posible determinar variables al efecto de la cabal documentación del proceso y de la justa evaluación de sus contribuciones cognitivas, de alcance explicativo.

Es la modalidad por potenciar en las carreras de formación artística y la más necesitada de elaboración teórico-metodológica, imposible mientras no exista suficiente sistematización proveedora de los recursos al efecto.

LA INVESTIGACIÓN PARA LA CREACIÓN

La *investigación para la creación* (IPC) es la modalidad que se refleja como tendencia dominante en la práctica académica real. Valga decir que se le puede considerar el proceso actualmente representativo.

En la IPC no es discutible la existencia de objetos de estudio ajenos al sujeto: objetos que requieren real investigación (de alcances exploratorio y/o descriptivo) para conformar el conjunto argumental con vistas a la nueva producción o interpretación. No es descartable que el componente investigativo (desarrollable con antelación), pueda ser asumido por alguien ajeno al artista (de ahí las investigaciones cuyos resultados consisten en cuerpos de recomendaciones con finalidad creativa para la labor futura de otros artistas).

Conviene apuntar que esta modalidad supera a las metodologías proyectuales al uso, al identificar y priorizar la resolución de un problema (más procedimental que científico), por encima de la simple satisfacción de un encargo, habitual en tales metodologías; y este logro le otorga el nivel de verdadero ejercicio investigativo. Son claramente discernibles los componentes *investigación* y *ejecución*, al poderse producir en fases independientes; aunque pueden acontecer momentos simultáneos durante la ejecución, donde, al igual que en la IMC, se acuda a métodos experimentales (como el *ensayo con variaciones*, modo en que denomino al más recurrido método de experimentación en artes)

y a técnicas afines (como la *improvisación crítica*, manera también muy personal de entender yo este ejercicio).

Algunas observaciones metodológicas

El caso de la IPC supone una praxis particular donde, más que enfrentar un *problema científico*, se aborda un objeto de estudio desde una perspectiva teórico-metodológica, acorde a la naturaleza del problema que se desarrolla. Ese carácter, más procedimental que teórico-científico, es fácilmente comprobable al analizar un grupo de *problemas teórico-metodológicos*, tal como los hemos ayudado a definir, provenientes de trabajos ya concluidos o en desarrollo del área de las artes plásticas y musicales, sobre los cuales se ha tenido algún grado personal de asesoría:

- 1) ¿Cómo recuperar y actualizar la presencia de la cerámica prehispánica de la cultura Chorrera en nuevas propuestas de creación artística ecuatoriana con lenguajes contemporáneos?
- 2) ¿Cómo demostrar las habilidades interpretativas y el dominio técnico alcanzados en la ejecución del piano como instrumento musical?
- 3) ¿Cómo rediseñar el espacio interior y decorar un viejo edificio de viviendas multifamiliares de estilo historicista para su refuncionalización como clínica estomatológica de estilo moderno?
- 4) ¿Cómo superar limitaciones técnicas de la acuarela para una representación veraz del volumen y la tridimensionalidad en la producción de un conjunto de paisajes urbanos de la ciudad de Cuenca?
- 5) ¿Cómo demostrar competencias técnico-artísticas y metodológicas en la adaptación de obras originalmente concebidas para violín en versiones para guitarra actual?

En consonancia con dichos problemas, los *objetivos generales* respectivos se han formulado de la manera siguiente:

- 1) Recuperar y actualizar la presencia de la cerámica prehispánica de la cultura Chorrera en nuevas propuestas de creación artística ecuatoriana con lenguajes contemporáneos.
- 2) Demostrar las habilidades interpretativas y el dominio técnico alcanzados en la ejecución del piano como instrumento musical.
- 3) Rediseñar el espacio interior y decorar un viejo edificio de viviendas multifamiliares de estilo historicista para su refuncionalización como clínica estomatológica de estilo moderno.
- 4) Superar limitaciones técnicas de la acuarela para una representación veraz del volumen y la tridimensionalidad en la producción de un conjunto de paisajes urbanos de la ciudad de Cuenca.
- 5) Demostrar competencias técnico-artísticas y metodológicas en la adaptación de obras originalmente concebidas para violín en versiones para guitarra actual.

La relación tan particular advertida entre la sintaxis de la formulación de los problemas y la de sus correspondientes objetivos generales, no es un denominador común, pero sí algo recurrente en contextos tan procedimentales, donde el problema se halla frecuentemente en el cómo satisfacer el objetivo planteado. Por su parte, los *objetos de estudio* han resultado ser, en el mismo orden:

- 1) Elementos de tecnología, morfología y contenido estético en botellas de la cultura Chorrera, desde los presupuestos del arte contemporáneo, con finalidad creadora.
- 2) Obras y elementos técnicos demostrativos de estilos musicales diversos, estéticamente divergentes y

contentivos de pasajes de complejidad, para la demostración de habilidades interpretativas al piano.

- 3) Distribución de espacios y decoración en los estilos historicistas y moderno; funciones acordes al subsistema de atención médica y experimentación refuncionalista.
- 4) Experimentación técnica acuarelista para la superación de limitaciones en la representación veraz del volumen y la tridimensionalidad, típicas de la acuarela frente a otras técnicas pictóricas, y modos para la documentación del proceso en obras del género paisaje urbano.
- 5) Procesos de adaptación musical de violín a guitarra: problemas técnico-musicales y soluciones con carácter de aportes metodológicos.

Se ha corroborado que la determinación de los objetos de estudio no resulta frecuente en el ámbito artístico, lo que podría estar contribuyendo a la sistematicidad con que se pierde el rumbo de la disquisición en muchos informes. Un objeto de estudio bien definido resulta el punto de referencia para un control estable de la orientación de todo trabajo.

La IPC puede partir de fundamentos propios de la metodología general a la hora de enunciar las categorías para la formulación de lo que denominamos el *componente investigativo* del trabajo, y utilizar así conceptos y criterios establecidos por clásicos desde Umberto Eco (1977) hasta Hernández Sampieri (2014); pero particularizará sus aspectos artísticos por autores más específicos, entiéndase Álvarez y Ramos (2003), Grier (2008), Álvarez y Barreto (2010), López-Cano y San Cristóbal (2014), entre otros que permiten desarrollar tópicos como los diferentes acercamientos posibles al arte, la relación del arte con lo fenomenológico, los enfoques y métodos particulares o las distintas variantes de creación posibles.

El componente investigativo podrá adaptarse a la *modalidad* (básica, aplicada), al *tipo de diseño* (experimental y no experimental; en el segundo caso: transeccional / transversal o sincrónico /

longitudinal o diacrónico), a la *amplitud* (panorámica, monográfica), al *paradigma epistemológico* (cuantitativo, cualitativo, mixto), a la *dimensión* (disciplinar, multidisciplinar, interdisciplinar, transdisciplinar), al *alcance* (exploratorio, descriptivo, correlacional, explicativo), e incluso al *nivel* (licenciatura, maestría, doctorado). Su particularidad estará en la propuesta artística o *componente creativo*, centro de todos los esfuerzos de investigación.

Para arrojar luz a través de los mismos ejemplos antes manejados, digamos que en el caso de la música una propuesta artística podría ser tanto un concierto de graduación, como la presentación de un dossier con las partituras correspondientes a las transcripciones a guitarra de partes originalmente compuestas para violín. Ahora bien, la realización del concierto o de las adaptaciones, o incluso la presentación del dossier con las partituras de la segunda labor, no constituyen objetivos, sino acciones concretas. Los objetivos serían los antes propuestos, siempre dirigidos a la demostración de las habilidades artísticas, bien como instrumentista, bien como adaptador musical.

También conviene destacar que dos investigadores-creadores podrían proceder con el mismo repertorio para un concierto de piano (digamos, las mismas piezas que Bach dedicó a Ana Magdalena), y ordenar de igual forma su concierto, pero desarrollarlos con distintas perspectivas estéticas: para uno, lo fundamental puede ser el apego a las formas interpretativas y a las sonoridades más próximas a las originales del compositor en su época; para el otro, lo fundamental puede ser la demostración de que la obra de Bach puede ser interpretada bajo los principios de lo que, en consonancia con sus preferencias, denominaría una “estética romántica” o un “estilo romántico”. Así, cada uno de ellos enfrentaría diferentes problemas, y aplicaría distintas soluciones, de modo tal que sus fundamentaciones se diferenciarían precisamente por una cuestión teórico-metodológica.

Ubicados ya en este camino didáctico de ejemplificaciones, podrían ofrecerse algunas observaciones metodológicas complementarias, cuyo valor ilustrativo, se ubique en la manifestación en que se ubique, sería siempre extensible a las demás manifestaciones del arte o el diseño.

Dos esquemas ilustrativos de informes

Bajo el recomendable título de “Fundamentación teórico-metodológica para un concierto de graduación de Piano con repertorio variado”, no habría que ofrecer más que lo justo. En el esquema que sigue (Cuadro 1) se ofrece un posible camino a seguir (no necesariamente el único).

Cuadro 1. Esquema posible para investigación-creación en música
<p>1. INTRODUCCIÓN <i>(Se abordará, con un discurso preferentemente expositivo, la modalidad, actualidad y relevancia, la línea de investigación-creación a la que tributa, los objetivos, el problema teórico-metodológico, las tareas que se desarrollarán; el alcance y paradigma metodológico del componente investigativo, y los métodos y técnicas empleados en el componente investigativo.)</i></p> <p>2. DESARROLLO</p> <p>2.1 Revisión bibliográfica</p> <p>2.2 Criterios para la selección del repertorio</p> <p>2.3 Elementos históricos, estilísticos y/o estéticos de las obras originales, relevantes al efecto del concierto</p> <p>2.4 Criterios de ordenamiento de las obras en el concierto</p> <p>2.5 Criterios para el tratamiento e interpretación de las obras</p> <p>3. CONCLUSIONES Y/O RECOMENDACIONES</p> <p>BIBLIOGRAFÍA</p> <p>ANEXOS</p>

A este primer esquema quiero añadir observaciones complementarias en relación con el contenido de cada uno de los aspectos o apartados por desarrollar. Aun siendo de música el caso, la lógica de pensamiento es válida en general dentro del ámbito que nos ocupa.

a) En la Introducción

- Se indicará la modalidad de graduación a la que corresponde el informe; asimismo, el tipo de concierto (demostrativo, instructivo, didáctico o comentado, etcétera); el tipo de música o géneros que se tratarán, y las razones o motivaciones al respecto.
- Se realizará una defensa de la actualidad y relevancia: el posible aporte y/o importancia de dicho concierto para el área de conocimiento o de desarrollo cultural (o sea, para el campo de acción) y para el propio instrumentista.
- Se fundamentará la necesidad de un determinado tipo de presentación musical.
- Se presentarán de manera clara los objetivos del trabajo. Podrían ser solo uno o varios; pero no en todos los casos procederá el deslinde de un objetivo general y otros específicos, pues un informe de investigación-creación no tiene que ser forzosamente extenso.
- Se definirá el problema teórico-metodológico o problema de investigación-creación (ambas formas son válidas), tal como se ha presentado en los ejemplos antes expuestos; y se definirá también el objeto de estudio.
- Se enunciarán las tareas de investigación-creación en consonancia con los objetivos planteados y en el orden en que irán facilitando el enfrentamiento y solución del problema.
- Se definirán el alcance y el paradigma metodológico del componente investigativo; en estos casos, generalmente el alcance es descriptivo o exploratorio, pero podrían ser otros; y el paradigma metodológico debe al menos precisarse (cualitativo, cuantitativo,

cuantitativo), con los métodos y técnicas específicos empleados.

- Se mencionará la línea de investigación-creación a la que tributa dentro de la facultad o colegio (no hay que transcribir las caracterizaciones y orientaciones de los documentos institucionales: basta con indicar la línea).

b) En el Desarrollo

- Se abordarán los aspectos teóricos y metodológicos para la organización y ejecución del concierto. Siguiendo la estructura propuesta en el Cuadro 1, se tratarán ordenadamente los aspectos proyectados, tal como sigue.
- En el apartado 2.1 (Revisión bibliográfica) se ofrecerá el resultado de la revisión de la literatura especializada con información acerca de la organización de conciertos, y la exposición de los elementos aprovechables; se citarán autores y se manejará un buen aparato crítico; se elaborará, entonces, un marco teórico adecuado al proceso que se ha de seguir.
- En el apartado 2.2 (Criterios para la selección del repertorio) se ofrecerán todos los criterios tenidos en cuenta; por ejemplo: obras con determinados grados de dificultad técnica, con diversas soluciones armónicas; de un mismo período o autor, o de diversa procedencia (como en el caso propuesto), pero sobre la base de principios intencionados.
- En el apartado 2.3 (Elementos históricos, estilísticos y/o estéticos de las obras originales, relevantes al efecto del concierto), se considerará que no siempre procederán los mismos elementos, ni todos, puesto que ello depende del tipo de labor. Se abordarían aquellos que por su naturaleza determinen un modo

de interpretar, permitan satisfacer un propósito del instrumentista de crear una sonoridad determinada, etcétera; algunos de estos elementos quizás fueron tomados en cuenta para seleccionar las obras, pero ahora se abordarán en cada obra en cuestión, buscando satisfacer criterios que demuestren un pensamiento reflexivo por parte del instrumentista.

- En el apartado 2.4 (Criterios para el ordenamiento de las obras en el concierto) se considerará que no siempre el ordenamiento va a ser cronológico; a veces convendrá ordenar según estilos o sonoridades, tal vez para crear una particular manera de *fluir* el sonido; o se decidirá comenzar por la obra de mayor atractivo para el público, con la intención de ganar su atención desde el inicio; ahora bien, los criterios deben ser explicados de manera convincente.
- En el apartado 2.5 (Criterios para el tratamiento e interpretación de las obras) se tendrá en cuenta que el tratamiento seguirá una intención del instrumentista, pero este habrá podido identificar las mejores soluciones (consejos) para desarrollar un concepto de determinada naturaleza, y deberá expresarlos; si existiera un plan o guion con acotaciones, se podría utilizar en este apartado.

c) *En las Conclusiones*

- Se demostrará la satisfacción de los objetivos planteados y se hará explícito el aporte del trabajo. (En el ejemplo manejado, se deberían hallar claros aportes que sintetizar a partir de los cuatro últimos apartados del Desarrollo.)
- En caso necesario, se podrían formular recomendaciones (aparte o en el formato de *Conclusiones y Recomendaciones*).

Vale reiterar que las orientaciones ofrecidas en este ejemplo con la música resultan, de manera general, aplicables a otras situaciones.

Quizás convenga ilustrar también con uno de los casos del área de las artes plásticas (véase Cuadro 2).

Cuadro 2. Esquema posible para investigación-creación en pintura

1. INTRODUCCIÓN

(Se abordará, con un discurso preferentemente expositivo, la modalidad, actualidad y relevancia, la línea de investigación-creación a la que tributa, los objetivos, el problema teórico-metodológico, las tareas que se desarrollarán; el alcance y paradigma metodológico del componente investigativo, y los métodos y técnicas empleados en el componente investigativo.)

2. DESARROLLO

2.1 Limitaciones técnicas de la acuarela para una representación altamente fisioplástica

2.1.1 El fisioplasticismo en el arte de la pintura: concepto y técnicas

2.1.2 Limitaciones técnicas de la acuarela, a partir de una revisión bibliográfica de manuales e instructivos al uso

2.1.3 Limitaciones técnicas de la acuarela, a partir de la observación y análisis de una muestra de paisajes urbanos internacionales en la historia del arte

2.2 Propuesta de una metódica para una representación altamente fisioplástica de paisajes urbanos con la técnica de la acuarela

2.2.1 Descripción razonada de la metódica propuesta

2.2.2 Demostración de la metódica mediante la documentación del proceso de creación de un paisaje urbano

3. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

En concordancia con la orientación y objetivos del empeño anterior, sería recomendable el título siguiente: “Paisajes urbanos de Cuenca: documentación del proceso creativo para una representación altamente fisioplástica con acuarela”.

LA CRÍTICA GENÉTICA COMO POSIBLE MÉTODO PARA LA PRESENTACIÓN RAZONADA DEL PROCESO CREATIVO

La crítica genética constituye uno de los recursos metodológicos fundamentales en la práctica de la crítica textual o *textología* (concepto de Boris Tomashevski, manejado por Bêlič, 1983): disciplina filológica que, amparada en un conjunto de saberes teóricos y procedimentales denominado *ecdótica*, tiene por finalidad la edición crítica de textos (véanse Kayser, 1972; Blecua, 1983; Moya, 2011).

Tras un largo período de fundamentación teórica y construcción metodológica iniciado durante el Renacimiento y la Reforma (cuando se reconstruyó la herencia literaria grecolatina y se establecieron los textos bíblicos auténticos, con principios aún intuitivos e impresionistas), entre los siglos XIX y XX la textología dejó establecidas sus bases científicas (con autores como Karl Lachman, Gaston Paris y Henri Quentin), hoy enriquecidas con técnicas de la informática humanística. Sin embargo, pese a ser una sólida rama filológica, no todas sus herramientas han sido utilizadas al máximo de sus potencialidades. Es el caso de la crítica genética, método suyo aplicado no solo al objeto de reconstruir textos mediante estudios comparativos de ediciones en retrospectiva, sino también a la explicación de los procesos de creación o “gestación” de determinadas obras literarias, considerando sus transformaciones.

Dado el interés por dotar a los informes de investigación-creación, e incluso a la documentación narrativa de procesos creativos, de métodos científicos auxiliares, es conveniente resaltar que la crítica genética ofrecería un método científico capaz de permitir el alcance explicativo del proceso seguido para la producción de una obra específica, a partir del estudio comparativo de sus bocetos, registros y ensayos experimentales, establecidas sus relaciones genéticas mediante gráfico genealógico con similares regulaciones que en la textología; sobre la base de que el único hecho que ha cambiado es el entorno que constituye el objeto de estudio: de texto escrito a texto visual/gestual/sonoro...

A partir de la experiencia de la praxis literaria en que se clarifica el proceso definitivo de algunas obras, se propone una instrumentación del método para explicar los procesos (altamente subjetivos) de producción en las artes y el diseño, y socializar experiencias únicas, de elevado valor artístico y formativo, en una tipología textual que, incluso en el caso narrativo, su balanza entre la escritura creativa y la escritura académica se resuelve definitivamente a favor de esta última, al alcanzar el grado de objetividad necesario para su legitimización en el ámbito de la Academia y la Ciencia.

A tal efecto, sobre la base de los temas desarrollados hasta este punto, conviene partir de dos principios fundamentales:

PRIMER PRINCIPIO: Las producciones artísticas surgen al calor de dos ejercicios que conciernen a la investigación-creación: uno de ellos, la *investigación para la creación*; el otro, la *investigación mediante la creación*.

SEGUNDO PRINCIPIO: En este ámbito no podrá siempre considerarse el concepto de *error* (discutible desde argumentos teóricos e históricos), de manera que si se parte de la existencia de los métodos experimentales (no asociados por la tradición científica a la dinámica particular de la generación artística), el más representativo método de trabajo

experimental el ámbito del diseño y de las artes visuales, musicales y escénicas, debería considerarse bajo la denominación de *ensayo con variaciones*, y su técnica más socorrida como *improvisación crítica*.

El *proceso* implica una actividad creativo-productiva con un comienzo y un final cuyas líneas no resultan del todo puntuales. El esbozo de una idea puede acontecer en cuestión de un minuto o a lo largo de un lapso prolongado. Si se considera que la obra “concluye” en el proceso de recepción de un “consumidor”, el momento del montaje de una pintura, de la develación de una escultura o de la conclusión de una partitura no resultan el final sino el inicio de otra etapa significativa de lo creado. Si además se tiene en cuenta que la danza, el teatro o la música requieren de representación-ejecución con un componente temporal denominado *duración*, esta concepción se enriquece y complica. Por tal motivo, se hace imprescindible la capacidad de abstraerse y establecer, casuísticamente, un principio y final del proceso que se abordará como objeto de estudio. A partir de ese momento, se desarrollarán las tareas que siguen:

- *Primera tarea.* Rescate del material generado durante la producción (consistente en apuntes, esquemas, bocetos y ensayos) y discriminación (inclusión/exclusión sobre la base de la representatividad, la atipicidad y otros fundamentos).
- *Segunda tarea.* Clasificación de dichos materiales según constituyan *basis* (idea base o concepción primaria, identificable mediante la letra *A*), *bypass* (derivaciones de la idea base, identificables con las letras de la *B* a la *Y*) u *opus* (obra final, identificable con la letra *Z*).
- *Tercera tarea.* Organización (cronológica en primer grado y hasta donde sea posible; ideotemática y/o morfológica en segundo grado) de los materiales.

- *Cuarta tarea.* Representación gráfica de las relaciones genéticas entre los *bypass*, para establecer los avatares del tránsito de la *basis* al *opus*. A tal efecto se ha de producir el correspondiente gráfico genético.
- *Quinta tarea.* Elaboración escrita (exposición/narración) de las explicaciones sobre las relaciones que se determinaron. Esto se logra mediante la descripción de cada *bypass* y el abordaje de los elementos (ideas, motivaciones, asociaciones, variaciones aleatorias de ensayos, etcétera) que los fundamentaron, considerando que, en este tipo de conocimiento, lo subjetivo es un componente esencial y auténtico. Sin discusión, cuestiones relativas a la teoría de la creatividad, la teoría de los afectos, las teorías estéticas, y otras en estrecho vínculo con la creación, permitirán construir una base teórica sólida y rica. Sobre esta tarea, al estilo de la anotación de texto que se produce en la edición crítica literaria, se producirá anotación en torno a la *basis* y los *bypass* desde las tres dimensiones probadas en la literatura: genética, textual y hermenéutica (véanse en Zavala, 2013).
- *Sexta tarea.* Producción del informe final bajo la tipología de preferencia. En cualquier caso, debe considerarse que los elementos que se manejan son, indudablemente, subjetivos, mas no lo es el proceso de explicación y argumentación de un informe de investigación; ni siquiera el proceso narrativo e ilustrativo, donde el lenguaje aporta sus herramientas en función de un discurso finalmente argumentativo alrededor de un hecho: el tránsito de una idea base a una obra final; y el modo en que esto produjo, a la vez que descubrimientos no previstos, una nueva forma de conocimiento en torno al objeto de estudio. Resulta vital ilustrar con los materiales más

significativos al efecto; entiéndase lo mismo material gráfico, sonoro que audiovisual.

En vistas de que la documentación narrativa resulta particularmente aportadora en el ámbito de las artes, donde la alta subjetividad implicada en los procesos de producción aleja muchas veces la posibilidad y hasta la eficacia de un discurso científico, el texto resultante podría, más que exponerse, narrarse, lo que allanaría la comunicación en el caso específico del artista, más habituado, por ejemplo, a narrar lo que ha hecho en una obra determinada cuando se le entrevista u ofrece una clase. El método de la crítica genética aportaría incluso el material teórico que luego se podría narrar en forma de presentación de proceso en una documentación narrativa, aunque el método se ajusta más a la habitual presentación de un informe de investigación-creación. Por otro lado, la posibilidad de la mencionada narrativa para comunicar la experiencia no se verá disminuida frente a otras formas de comunicación académica, si es resultado de tareas propiamente investigativas en torno al proceso, desarrolladas con diligencia. Porque una cosa es que la producción artística acontezca en terreno marcadamente subjetivo, y otra que la explicación o la narración del proceso no puedan aspirar al más alto grado de objetividad posible.

Cuando la vieja concepción del arte como camino de investigación y conocimiento del mundo (defendida por Leonardo en pleno Renacimiento) se retoma con fuerza, bajo el empuje probable de un mundo en que priman las ciencias duras y la tecnología (y estas dictan las prácticas en las academias y universidades), el método de la crítica genética, suficientemente probado en el ámbito de los estudios literarios, podría resultar el mejor camino para legitimar esta praxis creativa en los más diversos contextos académicos.

LA DOCUMENTACIÓN NARRATIVA COMO TIPOLOGÍA TEXTUAL OPCIONAL PARA LA SOCIALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA CREATIVA

En el ámbito de las artes, no solo los informes y artículos resultados de investigaciones científicas (desde lo histórico, estético, musicológico, iconográfico, estilístico, pedagógico, etcétera) contribuyen a los procesos de formación y superación. Como en pocas praxis profesionales, en la artística, por su condición altamente subjetiva, resulta particularmente enriquecedor el intercambio de experiencias capaces de contribuir informativa o procedimentalmente al área.

Estas experiencias pueden hallar caminos de socialización diversos; si bien las que aquí interesan son las que, habiendo identificado un problema teórico-metodológico, son capaces de aportar un informe escrito o memoria que contiene un aporte cognoscitivo en el ámbito académico. Algunas son presentables con el estilo de un informe de titulación, con el de un artículo científico desarrollado con la tipología del estudio de caso, pero también es posible socializar la experiencia mediante una documentación narrativa, donde se comuniquen el proceso de elaboración de la propuesta artística como solución al problema enfrentado.

Por supuesto que el tipo de documentación narrativa que se pretende concierne a sucesos reales, de ahí que su aspecto ideotemático pueda establecer vínculos genéricos y discursivos con la relatoría, la crónica y el testimonio, mas no con la literatura de ficción.

Y no parece existir mejor lógica estructuradora para una documentación narrativa, que la concebida a partir de tres secciones claramente discernibles por sus propósitos y naturalezas: Contextualización, Narrativa y Crítica. Tal modelo define una tipología textual apta para su total legitimación en la Academia.

Con la finalidad de conducir y homogeneizar esta práctica en función de una real calidad, conviene atender a las orientaciones teóricas y metodológicas contenidas en esta propuesta estructural, organizada para su desarrollo en tres categorías textuales: paratextos, cuerpo del trabajo y aparato crítico.

Paratextos

- *Título*. Debe precisar qué aconteció; si procede, en qué espacio profesional o creativo tuvo lugar (véanse recomendaciones específicas en la sección final de este libro). El *qué* garantiza la relevancia de la narrativa: si no existe una razón (problema) capaz de justificar la pertinencia de difundir la experiencia, esta no sería válida, por irrelevante, pues todo nuevo texto debe propiciar un conocimiento o aporte. Ignorar que es necesaria una nueva contribución llevaría a numerosos autores a producir textos similares o parecidos, incluso a incumplir el propósito de esta práctica discursiva. Una documentación narrativa tampoco puede intentar suplir las funciones de tipologías textuales establecidas hace ya décadas, de modo que debe satisfacer las exigencias de su naturaleza textual, junto a las del aporte cognoscitivo.
- *Resumen*. Debe caracterizar el tipo de discurso literario (relatoría, narración de acciones, discurso dialogado, etcétera), el contexto en que se produjo, con qué método se desarrolla y la contribución teórica, informativa o metodológica de la experiencia a una praxis profesional específica, sin sobrepasar las 150 palabras.

- *Palabras clave.* Deben formularse en sintagmas de lo general a lo particular o en términos independientes que referían conceptos y procesos abordados. Conviene advertir su relación estrecha con el título.

Cuerpo del trabajo

- 1) **CONTEXTUALIZACIÓN.** Discurso marcadamente expositivo. Los elementos del título (qué, en qué contexto) deben desarrollarse. Presenta el problema teórico-metodológico que se enfrentó y los métodos implicados en lo que fuera el proceso creativo. Incluye los factores relevantes; entre ellos, la duración de la experiencia, que equivale no al tiempo en que se escribe la narración, sino al tiempo de la acción (duración de los eventos narrados). No realiza el debate de la contribución, pero anuncia a qué ámbito contribuye o tributa la experiencia. Precisa la modalidad de la documentación narrativa y/o sus vínculos genéricos (diálogo, relatoría, crónica, etcétera).
- 2) **NARRATIVA.** Discurso literario. Puede adoptar formas distintas, con elementos de la crónica y el testimonio, y puede incluir dramatizaciones, diálogos... Tiempo, personajes y acciones pueden manejarse con estrategias literarias (alterar el orden temporal de los hechos, presentarlos en retrospectiva, realizar historias en paralelo, historias cruzadas, siempre que el productor del texto tenga habilidades desarrolladas al efecto), pero apegándose a sucesos reales y siguiendo algún método que objetivice la presentación (por ejemplo, la crítica genética; si bien en este volumen se le propone más para un informe de investigación-creación en su habitual forma expositivo-argumentativa, con estructuras ejemplificadas en las secciones anteriores del libro). Los autores

con menor preparación literaria, pueden acudir a una re-
latoría cronológica sencilla, sin ambiciones literarias.
Esta parte estructural tendrá autonomía; valga decir que
funcionará de modo independiente sin referencias inter-
nas a los apartados de Contextualización ni de Crítica,
si bien puede remitir a anexos; entre ellos, tal vez un
gráfico genético si se siguió un camino en que el men-
cionado método resulte relevante pero el estilo adoptado
en algún caso no facilite su reproducción dentro del
cuerpo narrativo, lo que es comprensible. (Hay que en-
tender que Contextualización y Crítica constituyen
complementos científicos del texto narrado, cada uno de
ellos con unidad de sentido en sí mismos.)

- 3) CRÍTICA. Discurso reflexivo, argumentativo, explica-
tivo. Se procede con el concepto de crítica siguiente:
“Conjunto de opiniones o juicios que responden a un
análisis y que pueden resultar positivos o negativos”
(Dictionaries, 2017). Identifica el aporte (novedad o con-
tribución informativa, teórica o procedimental), lo de-
fiende con argumentos o razones coherentes (*por qué* es
un aporte) y, en caso procedente, lo valida al neutralizar
potenciales criterios en contra. Constituye una defensa
del aporte (solución al problema teórico-metodológico)
y completa el proceso de justificación de la relevancia de
la experiencia. Para satisfacer este objetivo, puede reali-
zar caracterizaciones, comparaciones y análisis diversos;
y puede desarrollarse a la manera clásica de la Discusión
en muchas clases de artículos. De ser necesario, puede
dividirse en subapartados.

Aparato crítico

- *Citas y referencias.* Las citas (fragmentos tomados a
partir de otros autores) se reproducirán entrecomilladas

dentro del texto o en bloque sangrado, según sean las exigencias concretas de la institución receptora de la documentación. Salvo excepciones, suelen realizarse con el sistema autor-fecha en alguna de sus variantes al uso. Tras el cierre de la cita, se consigna entre paréntesis la referencia (apellido, año y página donde se localiza el fragmento citado). Es lamentable que en pleno siglo XXI la comunidad editorial en lengua española no haya estandarizado la práctica en este terreno, cuando, en principio, cada estado hispanohablante debería respetar la norma ortotipográfica del español. Uno de los problemas, sin duda, es que muchos estados no poseen una norma editorial que obligue al respeto de estos y otros elementos de presentación textual. Los autores deberán adaptar estos particulares, entonces, según el destino final de su trabajo.

- *Bibliografía o Bibliografía citada.* Constituye el conjunto de asientos bibliográficos, ordenados alfabéticamente por autores, de los trabajos que han sido citados dentro del texto y, eventualmente, utilizados con carácter informativo. Siendo, como es, una bibliografía, no es conveniente encabezarla con los términos “Trabajos citados” y mucho menos con el de “Referencias”, del todo incorrecto dado que la referencia es el dato mínimo que se coloca a continuación de la cita, con autor, año y página de la fuente original para su verificación.
- *Notas.* Como en todo trabajo académico, son posibles las notas de índole explicativa al pie de página, sobre todo en la Contextualización y la Crítica. Se justificarían en la Narrativa cuando, por ejemplo, sean necesarias las definiciones de términos poco conocidos.

Sin lugar a dudas, el carácter y estilo de todo texto de presentación de productos artísticos y creativos estarán

determinados por el ya fundamentado carácter de investigación-creación, donde, desde una perspectiva más instrumental que científica, se habrá enfrentado un problema procedimental con una finalidad productiva, con independencia de la tipología textual elegida para su acompañamiento.

DEL TÍTULO Y DEL PROBLEMA, EN FUNCIÓN DEL TRABAJO DE TITULACIÓN EN ARTE Y DISEÑO

El título de un informe académico no debería sobrepasar las doce o quince palabras, si bien al respecto varía el criterio de metodólogos y filólogos (el mío propio no respalda del todo esta propuesta, pues podría testimoniar “excepciones” demasiado frecuentes como para serlo). Ahora bien, es cierto que un grupo de falsos axiomas lleva a extender perniciosamente los títulos de los informes de investigación y a privarlos de la posibilidad de centrar lo más relevante en su caso: el problema. El más frecuente es la sobrevaloración de los datos contextuales de algunos proyectos.

Salvo en un estudio de caso en que la identidad de una institución específica, por variables a ella ligadas, resulte determinante en relación con los resultados, deberán evitarse largos sintagmas como “en el Taller Creativo A del cantón B de la ciudad C, del país D” que ya vienen a consumir la extensión promedio de un título. Considerando que desde hace años los informes suelen publicarse y sus resultados se integran a repertorios temáticos multinacionales, muchas veces sí es relevante hacer saber el área cultural o el país en que se aplicó un determinado ejercicio y se llegaron a resultados específicos, por lo contextualizados que pueden llegar a ser (no es igual Colombia que Italia, Los Andes que el Sahara). Por otro lado, para quien realiza búsquedas por procedencia en el marco de estudios de

compilación y/o comparación de resultados, este dato será, más que relevante, vital. Pero no más allá.

Lo primero que debería evidenciar todo título de informe de investigación científica sobre artes o de investigación-creación, en cualquiera de sus formatos, es el problema enfrentado. Desde esta óptica, no sería tan conveniente un título como “Propuesta de diseño interior para la Clínica Estomatológica Zárata en la calle Cuauhtémoc de Guadalajara”, si es sabido que se enfrentan al problema real de la adaptación de un antiguo edificio de viviendas multifamiliares y han dejado fuera del título ese detalle, relevante en cualquier parte del mundo para un investigador o diseñador. El título mencionado sugiere apenas una renovación de la clínica, cuando no es eso lo que en verdad acontece. Por otro lado, habría que pensar a quién, en España, Argentina o Uruguay, le aportaría información destacada el dato de la calle o de la ciudad, si, como antes afirmaba, no es determinante en el caso de marras, al no representar una variable de trabajo. El dato del país puede ser útil por lo también ya explicado, así como por la circunstancia de que, en arquitectura, cuanto concierne a la geografía y al clima puede resultar determinante, al ofrecer problemas muy particulares en los procesos de diseño y construcción (haya sido, el del ejemplo, un caso con tal interés o no). Pero, de cualquier modo, el título podría haber sido: “Rediseño interior para la refuncionalización de edificio multifamiliar como clínica estomatológica en México”. La localización del entorno exacto, incluso las coordenadas geográficas si así fuera el caso, serían especificadas en la introducción del informe, que es precisamente para ofrecer, junto a las categorías habituales que le dan forma, los datos contextuales de rigor; y en ocasiones en el resumen, que acompañará al título en muchas bases de datos y resultará su mejor complemento.

Sobre el título y el nivel del informe, en el área del diseño de interiores —por ilustrar con esta praxis representativa, pero válido también en otras— la propia actividad productiva,

pragmática y funcionalista lleva a manejar de continuo metodologías proyectuales que engañan y hacen creer, a quienes las manejan, que todo terreno metodológico ha quedado cubierto y que el nivel científico está garantizado, cuando no siempre es así. Proyectar la refuncionalización de un edificio o la decoración de una residencia, redistribuir un espacio interior para una optimización de la luz o del aire, y similares, pueden presentarse como ejecuciones al amparo de lo proyectual. Ahora bien, satisfacer ese nivel elemental, incluso rutinario en la actividad de un diseñador de interiores, solo cubre los objetivos de una asignatura o curso académico: permite demostrar las habilidades alcanzadas y la capacidad técnica para asumir empresas de tal naturaleza. Pero no cubre los objetivos de un trabajo de titulación, donde, más allá de la demostración de tal pericia técnica (supuestamente ya demostrada en las asignaturas o cursos del programa académico que se aprobó), es preciso hacer evidente la capacidad científica para la determinación de un problema teórico-metodológico que enfrentar y que resolver en medio del encargo asumido. De esto se deduce que cualquier tarea no es adecuada para un ejercicio de titulación, si no ofrece un problema apto para satisfacer la exigencia con el énfasis en lo investigativo, más que en lo procedimental. Lo mismo ocurre cuando en diseño gráfico, artes visuales o musicales se acepta y satisface un encargo, de manera rutinaria, sin que el proceso de creación y/o producción implique el enfrentamiento a un problema que confiera alto nivel de ejecución al amparo de la investigación. Sirve a un propósito estrictamente laboral y a la conformación de una experiencia profesional, pero no al efecto de su presentación para la defensa de un grado académico. Y vale insistir en que el título mismo del informe deberá siempre evidenciar este particular.

Lo segundo que debería de alguna forma dejar en claro cualquier título, sobre todo en el ámbito del diseño y las artes, es la tipología. A tal efecto, debería bastar el empleo de una redacción que no

propicie ambigüedades. ¿Estudio teórico sobre arte o investigación-creación para la presentación de un producto artístico? Hay títulos que, siendo lo segundo, no dan cuenta de ello de ninguna manera y favorecen confusiones lamentables. Así, no resultó prudente haber titulado un trabajo “Los cánones clásicos de la figura humana en escultura, desde una reinterpretación crítica en el siglo XXI”, que sugiere un estudio interpretativo eminentemente teórico, cuando en verdad tenía una finalidad experimental productiva; de modo que podía haberse titulado de otras muchas maneras, por ejemplo: “Creación escultórica experimental sobre una reinterpretación crítica de los cánones clásicos de la figura humana”.

*Y lo tercero que podría evidenciar algunas veces un título, por su pertinencia en casos concretos, es la filiación textual. ¿Se trata de un ensayo, un artículo, una revisión bibliográfica, una documentación narrativa...? Porque esta última tipología textual, menos frecuente que el ensayo o el artículo, pero en ascenso en varios espacios, ofrece una perspectiva tan diferente que conviene de entrada dejar en claro que el informe se desarrolla bajo esa tipología, la cual en ocasiones deviene objeto de estudio para investigadores del ámbito de la escritura misma. Es por ello que, aunque no se aconseja el empleo de títulos con subtítulos (generalmente separados por dos puntos), en estos casos muchas veces será de ayuda que los trabajos se titulen: “Once bocetos para una creación mural en cerámica: documentación narrativa del proceso creativo”, “Del rojo al verde en un proceso de experimentación pictórico-didáctica: memoria narrativa ilustrada”, “Variables de diseño para un nuevo perfil editorial: documentación del proceso genético” y otros por el estilo, en los que también podrían emplearse los términos *narrativa*, *memoria*, *documentación* u otros afines al inicio del título, para evitar la construcción en la forma *título : subtítulo*. Entiéndase, en este caso, las construcciones siguientes: “Narrativa del proceso creativo de un mural en cerámica mediante el estudio de once bocetos”;*

“Memoria ilustrada de un proceso de experimentación pictórico-didáctica con tránsito del rojo al verde” o “Documentación del proceso para un nuevo perfil editorial a través de sus variables de diseño”. La elección dependerá ya del caso de que se trate y de lo que se considere más apropiado.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A diferencia de la investigación artística tradicional, donde caben enfoques teóricos, históricos, estilográficos, iconológicos y otros (pero siempre en carácter de investigación científica enfrentada a un problema igualmente científico), la presentación de productos artísticos y creativos se textualiza en virtud de una modalidad claramente discernible por su carácter de investigación-creación, que, desde una perspectiva más instrumental, suele enfrentar problemas de carácter teórico-metodológico con una finalidad productiva.

Los resultados demuestran la existencia de dos sendas que, simultáneas o no, pero inevitablemente paralelas, definen modalidades específicas que, en adelante, convendrá deslindar dentro del complejo de la investigación-creación. Paralelas las modalidades, es posible el desarrollo solidario de las fases de investigación y ejecución que a cada una concierne: de modo total en la investigación mediante la creación y de modo parcial en la investigación para la creación.

Ahora bien, resulta perceptible una brecha entre el ideal metodológico y la práctica real académica. Esta circunstancia (ideal insatisfecho) viene a demostrar la necesidad de sistematización en el ámbito, para el fortalecimiento y el manejo consciente del aparato teórico-procedimental en el contexto de la formación académica en arte y diseño.

Estudiar el método de la crítica genética (con larga tradición en los estudios textológicos literarios) enriquecería los

ejercicios académicos correspondientes, al constituir un recurso opcional para el ordenamiento informativo, la estructuración y la presentación razonada de los procesos seguidos para la producción de las obras visuales, escénicas, musicales..., a partir de la interpretación de las evidencias físicas e intelectuales acumuladas. Como colofón, este método podría ayudar a objetivar y legitimar prácticas de narrativa académica del más alto nivel y aporte en las facultades de artes de nuestras universidades: ámbito más adecuado para su aplicación.

La aceptación y establecimiento definitivo del complejo de la investigación-creación no ha de ser un avance sino un triunfo académico en el terreno de las artes. Por lo pronto, sirvan estos apuntes de apoyatura, seguramente transitoria, a numerosas situaciones en curso.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Álvarez, L. & Barreto Argilagos, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Álvarez Álvarez, L. & Ramos Rico, J. (2003). *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Bêlič, O. (1983). Nociones elementales de textología. En: *Introducción a la teoría literaria*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 185-195.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Castalia.
- Borgdorff, H. (2005): *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts. Enlace: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes-2.pdf
- Calle, M. (2013). La investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. Desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales. *Mediaciones Sociales*, (12). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Enlace: <https://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/45263>
- Choin, D. & Moya Méndez, M. (2018). Modelo estructural explicado y ejemplo para la documentación narrativa de

experiencias artísticas y artístico-pedagógicas. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (3). Cuenca: Universidad de Cuenca. Enlace: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1632>

Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, (11). Bogotá: Iberoamericana Corporación Universitaria. Enlace: <https://revistas.iberoamericana.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339>

Díaz Rodríguez, A. (2014): *Retórica de la escritura académica. Pensamiento crítico y argumentación discursiva*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Dictionaries, O. L. (2017). *Español*. [s. l.]: O. U. Press Editor. Enlace: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/critica>

Eco, U. (1977). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (2002 ed.). Barcelona: Editorial Gedisa.

Gómez Moreno, P. P.; González Vásquez, A. & Ordóñez Astaiza, P. A. (2011). *Avatares de la investigación creación: 100 trabajos de grado de artes plásticas y visuales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Grier, J. (2008). *La edición crítica en música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C. & Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la investigación*. México, D. F.: McGraw-Hill / Interamericana Editores, S. A. de C. V.

Kayser, W. (1972). Capítulo I: Supuestos filológicos. En: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (4ª ed.), pp. 33-66. Madrid: Gredos.

- López-Cano, R. & San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.
- Moreno, F.; Marthe, N. & Rebolledo, L. A. (2010): *Cómo escribir textos académicos según normas internacionales* (2013 ed.). Bogotá: Editorial Universidad del Norte.
- Moreno Vargas, C. A. (2012). El arte de la investigación-creación. *Pesquisa Javeriana* (jul.-ago.). Bogotá-Cali: Pontificia Universidad Javeriana. Enlace: https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/wp-content/uploads/pesquisa20_06.pdf
- Moya Méndez, M. (2011). *Edición y crítica textual*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Enlace (nueva edición): <http://feijoo.cdict.uclv.edu.cu/?libros=edicion-y-critica-textual>
- Moya Méndez, M. (2019). Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación. *Islas*, (192). Santa Clara: Universidad Central de Las Villas. Enlace: <http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1155>
- Moya Méndez, M. (2019). La crítica genética como metodología para la documentación narrativa de producciones artísticas, *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (7). Cuenca: Universidad de Cuenca. Enlace: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2914>
- Moya Méndez, M. (2019). La escritura académica en Ecuador: observaciones teóricas y estratégicas para un plan director, *Islas*, (194). Santa Clara: Universidad Central de Las Villas. Enlace: <http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1188>
- Ortiz Ocaña, A. (2016). *La investigación según Leonardo da Vinci*. Bogotá: Editorial Magisterio.

- Ramos, M. A. (2012): Introducción. En: Leonardo da Vinci: *Obras selectas: Cuaderno de notas y Tratado de la pintura*, Madrid: Edimat Libros, S. A.
- Raya Hernández, M. G. & Zulueta Blanco, M. E. (2011): *Textos científico-técnicos. ¿Cómo crearlos?* La Habana: Editorial Científico-Técnica.
- Zavala, L. (2013). *Lectura, escritura, investigación y edición. Experiencias en la Universidad*. La Habana: Editorial Félix Varela, Santa Clara: Editorial Feijóo.

Esta obra terminó de editarse
el 12 de abril de 2021.