

¿Qué tienen
de común un
rinoceronte, un
pavo real y un
camello bajo
un baobab?

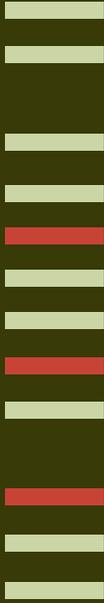
¿Qué tienen
de común un
rinoceronte, un pavo
real y un camello
bajo un baobab?

Trayectoria vivencial
de una ruta
académica en diseño

Jaime López Osorno

Docente Universidad Autónoma de Occidente - Cali
jlopez@uao.edu.co

RAD.crbqt.2024.1.314



Del tiempo y los baobabs

Palabras clave: decurso, diseño industrial, Industriosidad, entrevista.

Siempre oí de mis mayores que, al pasar el tiempo, los años van percibiéndose más cortos. He comprobado esa progresiva aceleración desde hace una década. Esa velocidad nos impulsa a ordenar los recuerdos, a la vez que experimentamos cierta tendencia revisionista sobre aquellas decisiones tomadas que han marcado como mojones la trayectoria de nuestra existencia.

A quienes hemos laborado en el medio académico por un largo periodo de la vida, suele acompañarnos la sensación de estar de tal manera embarcados en las instituciones universitarias que navegan a través del tiempo, que nuestro destino personal está irremediamente involucrado con el corporativo, tanto en sus avances como en sus retrocesos. Al

rememorar el viaje, pasan por nuestra mente personas, imágenes, ideas, teorías, métodos, discusiones, libros y demás instrumentos que llegan a ser un equipaje activo que conforma progresivamente ese entramado de relaciones múltiples llamado cultura organizacional.

La mirada atrás consolida la valoración del presente, no tanto como realidad resultante de azarosos avatares, sino en como consecuencia de elecciones individuales y colectivas. El caso del cual trata mi testimonio son las circunstancias que dieron origen al Programa de Pregrado de Diseño de la Universidad Autónoma de Occidente de Cali (Colombia), el cual inició labores en 1999 y que, con el tiempo, ha logrado consolidarse mediante su dinámica interna y externa, como una instancia de acción formadora para varias generaciones de diseñadores.

La ventana de tiempo que enmarca la mirada comprende los años previos al ingreso de sus primeros estudiantes, finales de la década de los noventa y comienzos de los años 2000, cuando se

da el primer reconocimiento oficial por parte del Consejo Nacional de Acreditación, certificando su calidad académica.

Dicho reconocimiento se alcanzó por el logro de los variados indicadores que dieron cuenta de los distintos aspectos que se mostraron como información verificable, pero no como reveladores del modo cómo se alcanzaron, es decir, como aquel proceso generador subyacente a todo cuanto se hizo y se deshizo, se dijo y se contradijo, se afirmó y se negó, se acertó y se desacertó en los años de fundación, que son distintos a los de su iniciación, entendiendo el sentido de fundar como el asentamiento de las bases conceptuales y formales entre las cuales se echaron las raíces que sustentaron la propuesta inicial.

La expresión de ostentar las raíces me evoca la configuración de aquellos extraños y centenarios árboles africanos llamados baobabs, elevados a figuras literarias por Antoine De Saint-Exupéry cuando pobló con ellos uno de los asteroides de El Principito. Se ha

dicho que su ramificación se asemeja al patrón estructural de un sistema radicular, como si su diseño obedeciera a una operación inversa de despliegue de raíces hacia lo alto. De manera análoga pretendo evidenciar las raíces de un baobab que brotó, tal vez extrañamente, en un asteroide llamado Facultad de Comunicación Social.

**Si un punto
hablara diría:
AQUÍ**

**Si una línea
hablara diría:
POR AQUÍ**

**Si un plano
hablara diría:
HASTA AQUÍ**

Tales eran las frases con las cuales mi profesor Harold García inauguraba su Curso de Expresión para estudiantes de primer semestre de Arquitectura, mientras encerraba las palabras "AQUÍ", "POR AQUÍ" y "HASTA AQUÍ" en globos de texto al estilo comic, apuntando con ellos hacia el dibujo de cada uno de esos tres elementos sobre el pizarrón. Era su abre bocas para motivar hacia la tradicional y obligatoria lectura del clásico libro Punto y línea sobre el plano, de Vasili Kandinski.

Se iniciaba la primera década de los ochenta, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Valle, en Cali. Yo había decidido empezar allí otros estudios, deseando explorar nuevos horizontes existenciales, luego de dar por terminada una etapa de mi temprana juventud marcada por un camino espiritual, como miembro de una comunidad religiosa dedicada a la educación, y por lo cual ya había cursado una licenciatura en Educación y Teología en la Universidad Bolivariana de Medellín. Allí estaba, en Univalle, a mis 25 años, en una búsqueda motivada por un instintivo impulso hacia la propia

expresión, mediante el diseño de realidades más concretas que la especulación sobre realidades metafísicas.

Aunque todavía faltaban varios años para que la Facultad de Arquitectura de Univalle se convirtiera en la actual Facultad de Artes Integradas, se iniciaba en ella una apertura multidisciplinar de su paradigma dominante para abarcar la diversidad de las manifestaciones de la expresión humana. De hecho, en la sección de teoría de la facultad en aquel entonces, se estudiaba al semiólogo Umberto Eco, en especial su obra *La Estructura Ausente*, en lo relativo a la interpretación de los códigos arquitectónicos, con sus planteamientos sobre la función comunicativa de la arquitectura que le valdrían, tiempo después, un doctorado honoris causa en arquitectura, otorgado por la Universidad Mediterránea di Reggio Calabria. De Eco aprendimos que no se necesitan instrucciones para subir una escalera, como sí lo pretendió con magistral sarcasmo el escritor Julio Cortázar en los sesentas, cuando publicó *Instrucciones para subir una escalera*, pues esta forma en sí misma es una invitación a subir, como auténtica metáfora de la montaña.

En particular, el profesor Harold García era representante de aquella corriente hermenéutica de los saberes interdisciplinarios que aportan a la arquitectura. Contaba en su hoja de vida con una especialización, entre otras, en Diseño Tipográfico de la Universidad de Maguncia, integrando a su ejercicio profesional como arquitecto algunas prácticas orientadas hacia lo gráfico, como el diseño de marca e

imagen corporativa de algunos negocios de la ciudad. Por su influencia, se ofrecían electivas como Tipografía, Fotografía y Señalética. Los estudiantes que tomábamos esas materias mostrábamos algunas habilidades para el dibujo, más allá de la representación arquitectónica, por lo cual fuimos desarrollando ciertas competencias desde la geometría descriptiva hasta la expresión gráfica en sus diversas manifestaciones. Las prácticas eran totalmente análogas, pues todavía no se contaba con las aplicaciones digitales que pronto llegarían para apoyar este tipo de producciones gráficas.

Para entonces y a nivel nacional, un destacado referente era el arquitecto Dicken Castro, eventual profesor invitado a nuestra escuela, y quien, en su oficina de diseño de la capital, ofrecía junto a sus diseños arquitectónicos el diseño de programas de identidad visual corporativa con las correspondientes marcas y logotipos. Incluso, en ocasiones, realizaba trabajos de diseño escenográfico y de vestuario para teatro. En su libro titulado *Forma Viva: el oficio del diseño*, Dicken mostraba la amplitud de su perfil profesional, cercano a aquel clásico paradigma integrador de la Bauhaus.

Una historieta en esta historia

Fue el mismo profesor Harold García quien, al ver un informe de mi autoría sobre una visita a una obra en construcción ilustrado a manera de un paso a paso por viñetas, me animó a la producción de historietas, indicándome que no necesariamente

tendrían que ser cómicas, sino que incluso, podrían ser tan trágicas como lo habría sido desde la antigüedad el Vía Crucis. Tan inusual calificación del camino al calvario me hizo atender dicha sugerencia y, así, inicié como una práctica de entretenimiento el desarrollo de una historieta con un contenido ecologista, que luego se convirtió en una alternativa ocupacional complementaria. La historieta Los Cuidapalos ponía en escena a un grupo de niños exploradores en un medio natural, con argumentos relacionados con conceptos ecologistas como erosión, contaminación y deforestación. Logré que fuese publicada inicialmente en el diario regional El País de Cali y, luego, a nivel nacional, en El Espectador, durante 6 años continuos, siendo esta producción un valor agregado en mi hoja de vida.

Fue así como, terminados mis estudios, alterné las primeras prácticas entre lo arquitectónico y lo gráfico. A la vez que continuaba con el desarrollo de la mencionada historieta, colaboraba con algunas caricaturas sobre temas cívicos para el tabloide local Calisur. Por añadidura y ocasionalmente, diseñaba carteles y algunos logosímbolos para diversas instituciones.

Un variado perfil profesional

Sucedió que uno de mis clientes era la naciente Corporación Universitaria Autónoma de Occidente (CUAO), para la cual desarrollé una serie de carteles conmemorativos de los 15 años de su fundación. Estaba en ello, cuando dicha institución iniciaba

un pregrado en Comunicación Social y, circunstancialmente, figuraba en su p \acute{e} nsum de estudios una asignatura denominada Expresi \acute{o} n Gr \acute{a} fica, lo que motiv \acute{o} a sus directivos para indagarme sobre cu \acute{a} l podr \acute{a} ser el contenido de dicha materia. Esboc \acute{e} un programa desde mi experiencia y fue aprobado para ser desarrollado formalmente. Tambi \acute{e} n me ofrecieron ser el docente de dicha asignatura, a lo cual respond \acute{i} afirmativamente.

Inici \acute{e} mi c \acute{a} tedra con el mismo recurso pedag \acute{o} gico de mi profesor Garc \acute{a} a, pero con la variante interrogativa, invitando a los estudiantes a imaginar lo que dir \acute{a} n el punto, la l \acute{i} nea y el plano, en caso de poder hablar. De momento, mi perfil profesional era, pues, una mezcla de pr \acute{a} cticas de dise $\acute{n$ o arquitect \acute{o} nico, dise $\acute{n$ o gr \acute{a} fico, dise $\acute{n$ o de historietas y caricaturas, junto a la docencia universitaria.

Esta universidad manten \acute{a} como pauta de actuaci \acute{o} n para orientar sus din \acute{a} micas de gesti \acute{o} n institucional, la elaboraci \acute{o} n de planes de desarrollo quinquenales, en los cuales se marcaban los principios, pol \acute{i} ticas, objetivos y proyectos que direccionaban sus actividades. Fue as \acute{i} como, a finales de la d \acute{e} cada de los noventa, en 1998, la Aut \acute{o} noma de Occidente comenz \acute{o} la gesti \acute{o} n del denominado "Plan de Desarrollo V \acute{i} a A \acute{n} o 2000", para el quinquenio que inaugurar \acute{a} el nuevo siglo.

Durante este proceso de planeaci \acute{o} n, se exigi \acute{o} a las divisiones acad \acute{e} micas o facultades la presentaci \acute{o} n sustentada de nuevos planes de estudio para ampliar la oferta acad \acute{e} mica institucional, en correspondencia a uno de los objetivos del plan.

En ese entonces, la Facultad de Comunicación Social solamente ofertaba un plan de estudios denominado Comunicación Social-Periodismo. Dentro del p nsum de esta carrera, además de la asignatura de Expresión Gráfica, figuraban otras dos que estaban a mi cargo, pues mi vinculación laboral ya era de tiempo completo. Esas asignaturas eran: Expresión Gráfica, Diseño de Medios Impresos y Producción de Medios Impresos.

Estos tres cursos se desarrollaban en estrecha relación con otras asignaturas denominadas como Talleres de Prensa Escrita, bajo la experta coordinación de un prestigioso periodista y educador local llamado Eduardo Figueroa Cabrera. La producción académica de dichos espacios curriculares estaba asociada con la producción en el sector real, de un periódico tabloide mensual de carácter cívico en una población vecina llamada Yumbo, conectada a Cali mediante una zona industrial. Dicha publicación estaba financiada por la Fundación Empresarial para el Desarrollo de Yumbo (FEDY), en la cual varias empresas ubicadas en el sector tenían participación. La producción de El Yumbe o, nombre del mencionado periódico, obedeci a a un convenio interinstitucional entre la Universidad y la FEDY.

Nueva propuesta para un nuevo siglo

Como coordinador de las tres asignaturas mencionadas, propuse a la Decanatura de la Facultad de Comunicación Social que se presentase para el "Plan de Desarrollo Vía Año 2000"

un nuevo programa académico de pregrado, similar a los programas que, en otras universidades del país, se ofrecía bajo la denominación de Diseño Gráfico o Diseño Visual. Como era de esperarse, la aceptación de la propuesta quedó condicionada al desarrollo de una base teórica que la sustentara, así como a su encuadre dentro del ámbito conceptual de la comunicación.

Esta labor fue encargada a comienzos de 1997, a una comisión mixta bajo mi coordinación, integrada por los profesores del área de Lenguaje, que debería trabajar en estrecha relación con el comité curricular de la Facultad, poblado de comunicólogos, liderados por el profesor Juan Manuel Pavía Calderón. Yo era consciente de que gestar el pregrado propuesto desde el paradigma comunicológico iba a parecer un tanto extraño, pues los programas existentes en el país eran derivaciones de facultades o escuelas de artes, o directamente de facultades de Diseño. Pero intuía que los nexos entre el diseño y la comunicación podrían ser conceptualmente sustentables.

Un asteroide con un suelo de tres estratos

El asteroide de la Facultad de Comunicación Social ofrecía un suelo con tres estratos correspondientes a los enfoques epistémicos que, en el momento, caracterizaban el campo de lo comunicacional. El primero, entendido como enfoque funcionalista, reducía el problema de la comunicación al típico modelo mecanicista de emisor, medio y receptor, siguiendo

el modelo básico de Shannon y Weaver rotulado como teoría matemática de la comunicación. El segundo se inspiraba en los análisis histórico-hermenéuticos de los semiólogos europeos, Ferdinand De Saussure, Roland Barthes, Algirdas Greimas, entre otros, para abordar el problema de la comunicación como procesos de significación determinados por los diversos contextos donde se desarrollan. A estos se añadían la teoría semiótica del estadounidense Charles Sanders Peirce y del semiólogo Umberto Eco. Y un tercer enfoque basado en aquella divergencia de la Escuela de Frankfurt, motivada por Jürgen Habermas con su teoría de la acción comunicativa, donde se plantea como objeto de estudio de la comunicación al conjunto interrelacionado de las acciones comunicativas que se realizan a partir de las múltiples interacciones entre los actores del proceso. La advertencia que se hacía respecto a este último enfoque era que no excluía los dos anteriores, sino que los asumía de manera crítica.

Un memorable rinoceronte como indicio

Mi preocupación conceptual del momento era la pertinencia de la propuesta del diseño proyectada para germinar en el movedizo suelo de la comunicación social. Al tiempo aparecía en mi mente el clásico rinoceronte de Durero que figura en la portada original de *La Estructura Ausente*, la obra de introducción a la semiótica de Umberto Eco, cuya lectura me asistía desde mi época de estudiante, y cuyas tesis yo consideraba como una alternativa de contacto con mis colegas semiólogos para conectar con los

comunicólogos. Con armadura semejante a la de los caballeros medievales, la singular bestia desafía a su propio referente real, para constituirse como imagen verídica ante la ignorancia sabia de un continente seducido por el inmenso crédito de su autor, quien solo contó con el retrato hablado emitido por un testigo presencial que lo había visto a la distancia y con su mirada cultural. Y me preguntaba: ¿Cómo emplazar para el diálogo a mis colegas de comisión hacia un terreno donde significación, forma y función confluyeran, sin que sintieran el temor de ser embestidos por mi rinoceronte? ¿Cómo organizar una argumentación interdisciplinaria en donde fuese posible establecer que la forma, a la vez que comunica, puede desempeñar sus funciones prácticas de uso sin comprometer su valor simbólico? ¿Acaso Ernst Cassirer no nos había definido ya con suficiencia como animales simbólicos? ¿Podríamos, finalmente, hacer despuntar de modo natural el brote de la idea del diseño en ese robusto tronco teórico que sustentaba la comprensión de los fenómenos comunicativos? Parecían interrogantes fáciles, pero sus respuestas se dificultaron.

Los comienzos para la concertación con comunicólogos, lingüistas y semiólogos se tornaron algo tediosos, tanto que, en cierta ocasión, un excéntrico docente algún día al ausentarse de una de las reuniones, advirtió: "un momento salgo a suicidarme, ya vuelvo". Tan graciosa situación refrescó el ambiente del grupo, permitiendo mayor fluidez en su desempeño. Me enteré, además, que, entre sesión y sesión, estos mismos colegas

docentes funcionaban como un grupo de estudio en torno a sus propios temas, por lo cual se hallaban profundizando en la lectura de la obra de Manuel Martín Serrano, eminente investigador de la Complutense de Madrid, sobre la fundamentación interdisciplinaria de una teoría de la comunicación.

El pavo real como clave de ingreso

Como estrategia de acercamiento empático, me sumé a ellos en ese estudio, en donde encontré dentro del fragmento de lectura que, por reparto, me correspondió, una pintoresca tesis que consideré con potencial para enganchar las voluntades de mis colegas comisionados. Martín Serrano destaca como ejemplo ilustrativo de una cierta equivalencia que hay entre el comportamiento expresivo del animal y del humano, la manera como el pavo real llegó a desarrollar su deslumbrante y pesada cola como patrón expresivo, menguando su competencia como ave voladora, contraviniendo esta necesaria ventaja evolutiva, arriesgando su supervivencia. Me atreví a sugerirles que la tendencia humana hacia el desarrollo de sus patrones expresivos más allá del lenguaje hablado y escrito, era quizá la piedra angular necesaria para apoyar una fundamentación desde la teoría de comunicación para el futuro programa de pregrado en Diseño. Tan animalista argumento, si bien no fue suficiente, sí motivó una distensión más del ambiente de trabajo, en tanto que las siguientes sesiones fueron bautizadas como “el pavoneo” del profesor López, ostentando su proyecto.

Así, entre broma y serio, la comisión avanzaba a un bajo ritmo. Mi liderazgo allí era por simple nominación y no por esa autoridad que otorga la experiencia académica en la cátedra y la investigación, por lo cual no me atrevía a forzar el avance. Con los comisionados representantes del área de Lenguaje, fue posible la ejecución de interesantes malabarismos conceptuales. Ellos aproximaron sus signos lingüísticos (textos) a mis signos paralingüísticos (gestos e imágenes). Supe que, en sus clases, aplicaban un modelo de análisis basado en un autor primordial, llamado Roman Jakobson. El modelo asigna una función por cada componente del proceso comunicativo. La función expresiva (el emisor), la función conativa (el receptor), la función referencial (el referente), la función metalingüística (el código), la función poética (el mensaje) y la función fática (el canal). Con estas pautas, indicaban a sus estudiantes la aplicación de tal modelo para analizar diversos tipos de productos comunicativos que, si bien casi siempre exhibían combinaciones de textos e imágenes, se sacrificaba un tanto la riqueza polisémica de estas. Fue entonces cuando los profesores semiólogos, con Ana Lucía Jiménez a la cabeza, pusieron sobre la mesa a Roland Barthes que en mucho ayudó a congeniar las posturas de los lingüistas, con los conceptos maestros de connotación y denotación.

Con los días, me fui dando cuenta de que las discusiones se radicaban en sus intenciones no explícitas, como la búsqueda de una posible justificación de la presencia en el nuevo pregrado, de unas asignaturas llamadas Comunicación I, II y III ofrecidas

por esas áreas, otras de Lenguaje I y II, más otros dos niveles de Semiótica. La pretensión era enriquecer el discurso del diseño con los elementos de estas otras vecindades disciplinarias, referidos sobre todo a la matriz cultural que engendra el lenguaje, en sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas. Por un momento, juzgué esta intención como afán colonizador de saberes sobre el nuevo territorio que estaba por abrirse, pero luego aprecié como positivos tales aportes, aunque sabía que, con un solo nivel de materias dedicadas a esos discursos, era suficiente para que nuestros futuros estudiantes los percibieran útiles y pertinentes, y no rellenos en el pênsum, tal como sucedió con las primeras cohortes, antes de la debida rectificación. Fue quizá un precio que se tuvo que pagar, debido al nicho académico en donde se alojaría el naciente programa dentro de la universidad, pero que, al final, significó generar un rasgo distintivo del pregrado.

Atisbando hacia el vecindario

Bastó con mirar hacia el sur del continente para que descubriésemos interesantes fuentes teóricas que aproximarían los discursos de la comunicación con el diseño, provenientes de los directos herederos de Tomás Maldonado y su particular visión bauhausiana de diseño, cultura, sociedad y comunicación, desplegada en la Universidad de Buenos Aires tras su regreso de la Escuela de Ulm. Desde esta, accedimos a la lectura de María Ledesma, Leonor Arfuch y Norberto Chaves, autores en

colaboración del libro *Diseño y comunicación* de 1997, y a la correspondiente obra de Jorge Frascara titulada *Diseño gráfico y comunicación*, de repetidas reediciones desde 1988.

En una mirada hacia el norte del continente, divisamos un destacado aporte en teoría e historia del diseño, en una síntesis del maestro peruano Juan Acha, profesor de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, titulada *Introducción a la teoría de los diseños*, y editada por tercera vez en 1995. Su exposición en paralelo de la naturaleza de las artesanías, las artes y los diseños, ayudó en sumo grado a definir sus diferencias y afinidades.

Nos llegó también una fuerte corriente trasatlántica llamada *Enciclopedia de Diseño*, coordinada por Joan Costa, principalmente en los tomos *Imagen Global* y *Grafismo Funcional*. Tuvimos, además, en nuestras manos la publicación *On Trademarks: de marcas y símbolos*, libro basado en la tesis presentada por David Consuegra para optar por el máster en la Universidad de Yale, quien, en 1967, había fundado el Programa de Diseño Gráfico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Un absoluto: el contexto como determinación relativista

Aprendí entre líneas durante el proceso de estudio con mis colegas comunicólogos, una ocurrente manera de presentar el concepto que encierra el término "contexto", cuando, de manera didáctica, descomponían la palabra con-texto, para significar que "es lo que va con el texto determinándolo".

Explicación desde la cual cuestionaron la obra de Donis Dondis titulada, editada en 1984, por quinta vez, por la Editorial Gustavo Gili, libro que propuse como fuente de primer orden para nuestra tarea, pues consideraba que tantas ediciones, en tan prestigiosa casa editora especializada, daba cuenta de su calidad y acogida. Sus críticas se radicaban en la tesis allí planteada acerca de la existencia de una cierta alfabetidad visual con pretensiones de universalidad, lo cual contravenía desde una perspectiva culturalista, la obsesiva idea de mis interlocutores acerca de la entera dependencia de los códigos de sus contextos generadores. Tampoco les valió mi argumentación de apoyo a Dondis calcada de la Escuela de la Gestalt, cuyas leyes o principios yo consideraba casi que irrefutables. Aducían la imposibilidad de generalizar en ciencias sociales, dada la variabilidad infinita de lo humano, máxime si de procesos de percepción se trata, pues, en ellos, los patrones y matrices culturales hacen la diferencia.

La gota que rebosó la copa, en uno de nuestros ágapes conceptuales, resultó ser la obra del arquitecto argentino Guillermo González Ruiz, editada por Emecé, en 1994, bajo el título de *Estudio de Diseño*. Allí el autor plantea el concepto del pensamiento proyectual como base epistemológica inherente al diseño en sus diversas modalidades: arquitectónico, objetual, comunicacional; y donde explica, en el capítulo segundo, *el diseño como ciencia proyectual*, lo que colmó la paciencia de mis colegas, para quienes dicha consideración

era mínimamente un atrevimiento, pues el estatus de ciencia ni siquiera lo tenía su muy ponderado discurso sobre la comunicación, al que situaban modestamente como campo de saberes. Ante esta actitud, solo acaté en recordarles que, en otras universidades, el diseño se posicionaba a tal nivel, que daba lugar a constituirse en unidades académicas o facultades, cobijando pregrados en arquitectura, diseño textil, diseño de indumentaria, diseño gráfico y otros. Igual les recalqué que, en nuestro caso, bien podrían extenderse los alambrados del campo de lo comunicacional, para acoger la propuesta del nuevo pregrado, movimiento preferible a un forzado salto del cerco, pues la propuesta estaba predestinada por la decisión institucional de ubicarla dentro de la Facultad de Comunicación.

Tal vez por el natural cansancio que se experimenta cuando se revisa tantas veces un tema que parece siempre insuficiente por los sucesivos horizontes divisados cada vez que se avanza, fue preciso ir cerrando el asunto para llegar a la concreción de los textos necesarios para presentar el documento básico del nuevo programa.

La emergencia de un camello

Acordamos asimilar al diseño como parte de un problema de comunicación, definiendo la *producción de formas* como resultado de procesos de producción de objetos portadores de significación con cierta previsión de sus efectos sobre su percepción y uso; siempre y cuando su configuración se adecúe para favorecer

las funciones para las cuales se proyectan. Desde este orden de ideas, *“el mensaje de la forma”* se planteó como resultado de un trabajo expresivo de codificación y de un correspondiente trabajo perceptivo de decodificación de sus propiedades físicas y conceptuales, por lo cual puede hablarse de *“el lenguaje de la forma”*, con sus dimensiones semánticas, sintácticas y pragmáticas y, por supuesto, considerando las determinaciones de los contextos culturales que todo lo relativizan.

Me pareció tan intrincado este discurso resultante, que era semejante al camello que, para algunos diseñadores, dada su forma algo contrahecha, debe su diseño al trabajo de una comisión, en donde a nadie se le dijo no. Pero, con el tiempo, los mismos estudiantes se encargarían, a su manera, de domesticar el discurso, tal como se manifestó en un detalle anecdótico, cuando las primeras generaciones se enfrentaron a los términos latinos utilizados por la teoría de la comunicación de Martín Serrano para designar al emisor y al receptor como *“ego”* y *“alter”*; traduciéndolos mediante un rústico ejercicio de transculturación, con los nombres de *“Diego”* y *“Walter”*; personajes invisibles que habitaron el entorno teórico del naciente pregrado. Ejemplo un tanto banal, pero representativo de las variadas maneras como nuestros planteamientos en torno a la comunicación gráfica fueron paulatinamente asumidos por parte de la comunidad de estudiantes. Con el tiempo y ante la necesidad de concretar estas ideas derivadas de la elaboración conjunta con mis pares académicos, escribí un

breve ensayo titulado *Siete claves para comprender el diseño de comunicación gráfica*, el cual, aunque inédito, ha circulado por años entre docentes y estudiantes en versión digital.

Por otro lado, se hizo necesario atisbar hacia “la vecindad” académica, por lo cual la comisión revisó algunos pregrados de diseño derivados del paradigma de las bellas artes y artes aplicadas, y otros emparentados vagamente con el paradigma de la Bauhaus. En unos y otros casos, tales filiaciones no eran evidentes, pero estaban implícitas en su trasfondo teórico, en su ubicación en el entramado académico de cada universidad y en los enunciados de sus asignaturas. Esta revisión de los programas pares, no fue tan fácil como lo puede ser hoy, pues no todas las universidades contaban con páginas web institucionales, por lo cual significó visitar las universidades de nuestro interés. Su análisis permitió detectar sus vertientes paradigmáticas, asunto que nos aportó importantes elementos para identificar y acotar nuestra propuesta.

El encuentro con el Hierofante

Caso especial resultó ser la visita a la Universidad del Cauca, a donde acudí en 1997 con el anteproyecto bajo el brazo, con motivo de la realización de un evento académico organizado por uno de sus docentes, el diseñador gráfico Mario Germán Caicedo Zapata y su despacho de diseño Uno Diez Global Communications, denominado como Congreso Nacional de Mentalidad Gráfica, certamen que congregó a destacados

profesionales del diseño a nivel nacional. Conocí allí al maestro David Consuegra, quien, en esa ocasión, ofreció una charla sobre las relaciones entre los conceptos de entorno, contexto, forma, estructura, apariencia, función y contenido. Tomando en sus manos una bacinilla y una cuchara, el maestro simulaba comer de ella, la golpeaba como tambor, se la llevaba a la cabeza como un casco y, finalmente, terminaba advirtiendo al público que no le daría el gusto de verlo sentado en ella, desatando la hilaridad general. Así, mientras explicaba con desenfado su tema, lanzaba las preguntas pertinentes de cuyas respuestas obtenía las pistas necesarias para avanzar en su disertación. Inolvidable lección sobre enseñanza del diseño, mediante la alegre conjunción entre contenido conceptual, ayuda didáctica y forma expositiva.

Antes de la clausura de Mentalidad Gráfica, y por intermediación del propio Mario Germán, conseguí una breve entrevista de cafetería con el maestro Consuegra para enseñarle el proyecto del pregrado. Luego de la protocolaria presentación, abordé al maestro agradeciéndole por la excelente charla ofrecida a los asistentes, y diciéndole que, además de destacado diseñador, era evidente su excelente capacidad de comunicador. Seguí con una breve introducción al proyecto de pregrado en Diseño Gráfico desde el discurso de la comunicación. Antes de emitir opinión alguna miró la rejilla provisional de semestres y asignaturas. Después de formularme algunas preguntas aclaratorias, y con cierto escepticismo, me advirtió que era necesario no perder de vista la naturaleza creativa y experimental del diseño por

encima de los discursos teóricos, los cuales han de surgir desde su misma práctica reflexionada, en conexión con múltiples disciplinas. Finalmente, ofreciendo sus disculpas por la brevedad del tiempo dedicado, me deseó suerte en el desarrollo del proyecto y diciéndome: “No olvide que fuimos *faber* antes que *sapiens*”. Aunque no fue propiamente una bendición, tomé esta entrevista como un encuentro con el Hierofante o Pontífice de la quinta carta del Tarot, proveedor de la armonización de los deseos, entre el sueño de lo posible y el ensueño de lo imposible.

Una denominación con fronteras abiertas

Antes de solicitar oficialmente la licencia de funcionamiento ante el Ministerio de Educación, una última disyuntiva por resolver fue la referida a la denominación del nuevo programa. La discusión se centró sobre cuál sería la expresión más apropiada entre diseño gráfico y diseño visual. Menos mal pudo resolverse desde el propio discurso de los comunicadores. Al considerarse desde la fase de la emisión, juzgamos pertinente atribuirle a un tipo de diseño, el término “gráfico” del *graphein* planteado por J. Costa como descripción. De otro modo, considerado el diseño desde la fase de la recepción, aceptamos como apropiado designarlo como “visual”. Lamentábamos la ausencia en el castellano de una palabra equivalente a la inglesa “*depiction*”, referida a la descripción mediante imágenes. Ahora sabemos que desde la perspectiva del “diseño para los sentidos” el campo de lo visual se amplía a lo multisensorial,

y lo gráfico se amplía a lo multimedial, cuando sonido y movimiento se incorporan al diseño. La opción final por el término *gráfico* obedeció al interés práctico de homologarnos a la tendencia generalizada en el ámbito académico y profesional, aunque yo era partidario de la utilización de un salomónico “slash” entre los dos términos: diseño gráfico/visual.

La concertación nos llevó al nombre para el nuevo programa de pregrado como *Programa de Diseño de Comunicación Gráfica*, en atención a las consideraciones anteriormente descritas. Para empezar, su pénsum integraba asignaturas comunes a su programa padrino de Comunicación Social Periodismo, como aquellas que se ocupaban de las teorías de la comunicación, y las que aportaban los principios de la semiótica para el análisis de la imagen. La expresión gráfica se tradujo finalmente en dos niveles de dibujo, y se completó con la teoría de la imagen. Se denominaron como Compugrafías (tres niveles) a aquellas asignaturas destinadas a la formación de destrezas instrumentales y conceptuales para el manejo de aquellos programas computacionales que ya se utilizaban en nuestro medio profesional, tanto para ilustración como para el diseño editorial.

El taller: más que un espacio físico, un ambiente formativo

Una importante decisión para el diseño curricular fue la adopción de la modalidad del taller (atelier) para las sesiones de clase de las asignaturas integradoras, para las cuales, bajo la denominación de *Talleres de Diseño*, se planteaba el aprendizaje por proyectos y que, a la vez, exigía un mobiliario

distinto a las sillas universitarias. Aunque dicha modalidad era tradicional en las escuelas de arquitectura y artes aplicadas, a la Autónoma de Occidente le pareció, en su momento, algo inusual, sobre todo por la alta exigencia de intensidad horaria (seis horas semanales), cantidad sin igual para el resto de los programas académicos. Hubo que sustentar ampliamente el espacio taller para las asignaturas de trabajo por proyecto, presentando los referentes históricos que le precedían. A pesar de la aprobación final de la propuesta del nuevo pregrado, y ya entrados en su implementación, de tiempo en tiempo ha reaparecido cierta presión institucional para reducir tal intensidad horaria.

Entre el envío de la documentación requerida por el Ministerio de Educación para obtener la licencia de funcionamiento y su respuesta afirmativa, pasaron varios meses. Siguió, entonces, un periodo de promoción del nuevo programa con el apoyo del Departamento de Mercadeo de la universidad; se divulgó la convocatoria por distintos medios de difusión y se visitaron colegios de secundaria.

En julio de 1999, recibimos la primera cohorte de 17 estudiantes del programa, bajo mi coordinación. El reto era doble: atender con eficiencia las expectativas de los jóvenes de quienes habíamos recibido su voto de confianza, y constituir, poco a poco, con el avance de los semestres, un cuerpo profesoral que aportara con propiedad a la ejecución del proyecto. En primera instancia, las asignaturas que ofrecían

contenidos de fundamentación teórica fueron atendidas por los profesores del área de Teoría de la Comunicación, previa aproximación de estos a la conceptualización y a la práctica del diseño en sus diversos perfiles y campos profesionales. Paso a paso, fuimos vinculando profesionales del diseño que, aunque no acreditaban amplia experiencia en docencia, sí presentaban en su portafolio un buen desempeño profesional, y habían salido adelante en el proceso de selección exigido por la UAO desde convocatoria previa. Además, replicamos la estrategia de los profesores comunicadores llamada Seminario Pedagógico Permanente (SPP), espacio semanal de socialización de saberes y experiencias en torno a la labor docente. Vinculándose al inicio por hora cátedra, y luego como docentes de planta, los primeros profesores en su mayoría egresados del Programa de Diseño Gráfico de Bellas Artes de Cali, se integraron al naciente proyecto, entre otros: Blanca Nive Flórez, con amplia experiencia en el medio profesional; Beatriz Eugenia Roa, con su rasgo distintivo por el estudio del color y sus aplicaciones; Diego Fernando Zúñiga, con un amplio perfil con preferencias hacia el dibujo en sus distintos géneros; Gustavo Ramos, enfocado hacia el diseño tipográfico y la producción editorial; Pablo Andrés Sánchez, con gran fortaleza en el diseño editorial; Andrés Lombana, con su versatilidad conceptual y técnica; y vinculado más tarde, Andrés Fabián Agredo, destacado en ilustración y animación. Con ellos fue posible ir constituyendo un sentido corporativo desde la misión profesoral, como

necesaria fortaleza para la completa concreción del proyecto educativo del programa, que pronto sería convocado a constituirse en red a nivel nacional.

De la sapiencia a la sabrosura

Saber y sabor son dos palabras que comparten la misma raíz etimológica, coincidencia que deja entrever la naturaleza sensible del conocimiento. Tal parentesco se manifestó en un suceso académico que, con el paso de los años, resultó especialmente significativo. A mediados de 1999, cuando llevábamos apenas unos meses de desarrollo de nuestro pregrado, recibimos una invitación por parte de algunos líderes académicos del diseño del momento en Colombia, a un primer encuentro exploratorio en torno a una posible asociación. La cita fue en la sede de la Colegiatura Colombiana, en Medellín. Fui enviado por el decano Álvaro Rojas Guzmán, quien figuraba como presidente de la Asociación de Facultades de Comunicación Social (AFACOM), entregándome una copia de los estatutos de dicha agrupación, para presentarlo como un posible referente, tarea que cumplí cuando lo juzgué oportuno, pero sin mayor acogida, pues, a juicio de los asistentes, la intención era iniciar con algo menos estructurado. A pesar de ello, dejé el documento en manos de quien coordinó la jornada. Pasarían cuatro años hasta la constitución formal de la Red Académica de Diseño (RAD).

En la noche de clausura del evento, fuimos invitados a

degustar una tesis de grado, pues un grupo de estudiantes del Programa de Gastronomía presentaban su trabajo final para optar por el título correspondiente. Nunca había disfrutado tanto de una sustentación de tesis. Aunque nos anunciaron antes de servir el postre que este vendría luego de que llenásemos unos formatos como parte de la evaluación de lo que habíamos ingerido, algunos sugerimos invertir el orden para incluir en la valoración el postre, bajo la promesa de no ausentarnos antes de resolver los cuestionarios. Siempre he considerado que no pudo ser mejor el aperitivo con el cual se marcó el origen de lo que sería después la RAD, dada la naturaleza de los saberes y sabores que esta entidad asocia, convocando el buen gusto que se cultiva en el variado campo del diseño e invocando –tal vez, remotamente– la antigua consigna *sapere aude*, del poeta romano Horacio.

Ampliando horizontes

Pasados dos semestres, y debido a que la normatividad de la universidad exigía que, para asumir en propiedad la dirección de un programa académico, debía acreditarse un título equivalente, sugerí para dicho cargo al profesor Mario Germán Caicedo, vinculado al Programa de Diseño de la Universidad del Cauca y a quien, tal como lo mencioné antes, había consultado desde la época del anteproyecto. Caicedo se desempeñaba, a su vez, en la práctica profesional, al frente de su propio despacho de diseño y, al momento, se había convertido en un promotor de la cultura

del diseño en nuestra región, conectándose con los personajes e instituciones de nuestro campo disciplinario a nivel nacional.

Mi sugerencia fue atendida por las directivas, y Mario Germán asumió en julio de 2000 la dirección del programa. Constituimos una buena llave de trabajo junto con el naciente grupo de docentes y estudiantes, ajustando el plan de estudios en algunos aspectos para adecuarlo mejor a los nuevos modos de desempeño profesional de los diseñadores. La asignatura de Teoría de la Imagen mutó a Diseño Básico, entronizando a Wucios Wong. El plan original de electivas que estaba orientado al desarrollo de competencias más cercanas a oficios artesanales que implicaban el diseño como condición plena, tales como vitralismo, cerámica, aerografía, narrativa gráfica, mutó hacia una oferta derivada del manejo de aplicaciones computacionales para la animación, la ilustración digital y el diseño 3D, que irrumpían con fuerza dentro del ámbito profesional como expectativas de innovación.

Pronto el nuevo director desplegó su portafolio de contactos a nivel nacional e internacional, con el fin de celebrar una serie de encuentros académicos en torno al diseño gráfico con el nombre de SUPERVISUAL, convocando a la comunidad académica y profesional. A la primera edición de marzo de 2004 concurrieron figuras como Rubén Fontana y Zalma Jalluf, de Argentina, Antonio Pérez y Félix Beltrán, de México, Carlos Palleiro, de Uruguay, junto a David Consuegra y Manuel Parga, de Colombia.

Los eventos de SUPERVISUAL marcaron toda una época,

pues cada dos años se desplegó esta estrategia de extensión del programa, en las sucesivas cinco ediciones hasta el 2012. Fue memorable el paso de personajes como Juan Velasco, de España, con su experiencia en diseño de infografías para la National Geographic; como el suizo Yves Zimmerman, con su axioma del diseño como comunicación de la identidad de las cosas; como el catalán Enric Satué, con su sapiencia sobre el desarrollo histórico del diseño; como el argentino Lorenzo Shakespear, con su actividad disruptiva en diseño; como el también argentino pero residenciado en Canadá Jorge Frascara y su enfoque social del diseño; como Norberto Chaves y sus sesudas precisiones en la conceptualización y práctica del diseño; más todo un largo etcétera de figuras cimeras de variados países y tendencias, y cuya relación completa desborda los límites de este relato.

De los frutos del baobab

Ese mismo año de 2004, recibían su graduación los estudiantes de nuestra primera cohorte, quienes, en su último semestre, habían vivido la experiencia llamada práctica profesional, consistente en su participación dentro de un campo real de desempeño, abiertos mediante convenios con algunas instituciones para garantizar la presencia de nuestros estudiantes en un medio que los acogiera como noveles profesionales. Esta estrategia de colaboración entre academia y medio profesional fue copiada del Programa de Comunicación

Social - Periodismo, donde la fórmula había resultado, por años, exitosa. Desde sus inicios, la eficacia de nuestro Programa de Prácticas ha radicado en la confianza mutua entre la universidad y las instituciones del convenio, asegurando en ambas partes un seguimiento académico y profesional, con un plan de práctica acordado entre las partes, asegurando que las labores del estudiante representen un cierto desafío que ponga a prueba sus competencias, evitando la mera entretención en tareas ajenas a su formación como diseñador.

Ante la creciente población estudiantil, el programa demandó una ampliación en su planta profesoral. Ya en el 2003, se había vinculado el docente Mario Fernando Uribe, quien relacionó nuestro programa con la rica tradición del Programa de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, de donde había egresado. Tal relación significó una interesante apertura hacia la producción multimedia y sistemas interactivos. Un tiempo después ingresaron, también egresados de esa misma universidad, los profesores Ricardo Castro y Jorge A. Marulanda.

En el 2003, recibimos con beneplácito la Resolución 3463 del Ministerio de Educación, por la cual se definieron las *"características de calidad para la oferta y desarrollo de los programas de formación profesional en diseños"*, sobre todo porque reglamentaba para estos planes de estudio, un componente proyectual como "eje central de la formación del diseñador, espacio académico para la síntesis de los demás componentes de saber y de práctica implicados en

su formación". A propósito, cuando tuve la oportunidad de estudiar, en el marco de un convenio interinstitucional entre la Universidad Autónoma y el ILCE de México, una Maestría en Comunicación e Innovación Tecnológica, abordé como tema/problema de tesis, la configuración comunicativa del taller como espacio pedagógico. Allí, destacué la razón histórica que sustenta esta modalidad de socialización de los saberes referidos a los diseños, tomando como referencia para el análisis crítico, la forma como dichos espacios pedagógicos se desarrollaban al interior de nuestro programa académico.

Ante la imagen del espejo: entre la credulidad y la credibilidad

La siguiente fase en este relato es un asunto especulativo, no en el sentido de la elucubración, sino en referencia a la magia reproductiva del espejo. La tragedia del mítico Narciso provocada por la insuficiente objetivación del reflejo sobre las aguas tranquilas, ha sido un llamado a la prudencia ante nuestra apariencia frente al espejo. Figura que puede ser una proyección de lo que vemos o una proyección de lo que miramos. Porque el ver es impulso natural, mientras que el mirar es intencional y cultural. Y cuando el espejo son los estándares de calidad fijados por el Ministerio de Educación para que cada programa de pregrado se autoevalúe, la mirada puede ser tan miope como puedan ser nuestras intenciones en el momento de la interpretación de las evidencias en él reflejadas.

A los diez años de nuestra naciente historia y con

seis promociones, decidimos emprender el proceso de autoevaluación con fines de acreditación de nuestra calidad ante los ojos escrutadores de los pares académicos que nos tocaran en suerte. La tarea se inició con la asesoría de la Vicerrectoría Académica de la Universidad. Poco a poco, descubrimos que el espejo era de múltiples caras, una por cada aspecto de los distintos factores que plantea el protocolo del Sistema Nacional de Acreditación. Pero la dificultad no fue precisamente la variedad de planos del espejo, sino las diferentes interpretaciones emitidas desde las particulares miradas de quienes valorábamos las evidencias recolectadas por los instrumentos de rastreo de datos. Las jornadas en las que se analizaron dichas evidencias fueron desnudando nuestra imagen como programa, dejando ver nuestras insuficiencias, deficiencias y eficiencias.

Al principio, el grupo de profesores que se dio a la tarea de interpretación tuvo una mirada tan exigente que, en casi todos los aspectos analizados, quedábamos no solo desnudos sino también rajados, tanto que, como lo advirtió nuestro asesor interno, difícilmente el informe final permitiría justificar la solicitud de acreditación. Así pues, al modular nuestro dispositivo de valoración, mejoró la autoimagen y, consecuentemente, nuestra autoestima. Pero también éramos conscientes del riesgo que corríamos si proyectábamos una imagen maquillada, tan sospechosamente perfecta que induciría al aguzamiento del juicio por parte de los delegados

del Consejo Nacional de Acreditación (CNA).

Enviados los informes respectivos, poco se tardó la visita de pares. La experiencia que la UAO llevaba, en este tipo de situaciones produjo de entrada tal sensación de acogida que la actitud de los académicos evaluadores fue positiva frente a estudiantes, profesores, directivos, egresados y comunidad profesional.

Integraba el equipo visitante una joven profesora que pronto, en esa agenda paralela que se maneja en voz baja durante este tipo de encuentros, la caracterizamos como “la par simpar”, pues, a diferencia de sus colegas, iniciaba de manera recurrente cada pregunta, con la expresión “cuál es el hilo conductor de”, para indagar sobre la lógica del plan de estudios, o la del perfil profesional propuesto, o la de las metodologías implementadas, etc. Como interesados en cuestiones de apariencia, notamos en la profesora un discreto tatuaje que, debido a su rubio cabello corto, se apreciaba como algo semejante a una serpenteante enredadera que, partiendo detrás de su oreja seguía por el cuello, parecía internarse hacia la espalda y, en una muy posterior mirada, notamos algo semejante reaparecía en su tobillo. Aunque ninguno de nosotros lo dijo, cada quien imaginó la posible trayectoria que tomaba el sugestivo detalle lineal, el cual bien podría ser el hilo conductor de sus inquietantes preguntas.

Fue precisamente ella quien manifestó, en su primera intervención, su extrañeza por la ausencia de imágenes de apoyo a las evidencias enviadas, siendo un informe de un programa de

Diseño. Debido al cuidadoso interés del profesor Mario Germán en exponer, en forma paralela a los SUPERVISUAL, trabajos destacados de los estudiantes, poseíamos esos registros fotográficos, los cuales no habíamos incluido pensando que la formalidad de los documentos no lo permitía. Por ello, al segundo día de la visita, abundamos en un extenso álbum fotográfico que dio para escoger entre las muestras de varias producciones de estudiantes y fotografías de locaciones o escenarios académicos. Habíamos descubierto que las evidencias de imagen serían el hilo conductor de la visita.

Resultó ser apreciada como favorable nuestra dependencia del paradigma comunicacional, reflejado en la presencia de los profesores comunicólogos, lingüistas y semiólogos; pero, sobre todo, tal dependencia se juzgó ventajosamente cuando mostramos nuestros formatos de evaluación de las producciones gráficas, incluyendo aspectos más allá de la apreciación formal, con ítems sobre la caracterización de públicos pretendidos o usuarios y sobre efectos perceptivos y de uso. De buena forma, estábamos dando cuenta de ser congruentes con el aforismo pedagógico de “dime cómo evalúas y te diré que tipo de docente eres”.

Finalmente, para fortuna nuestra, el informe provisional emitido al tercer día de la visita de pares académicos fue favorable. Meses después, llegó la resolución del CNA que nos concedía la acreditación de alta calidad por cuatro años.

Esa primera acreditación marcó, a la vez, un punto

de llegada y de partida. El periodo fundacional culminaba con ella, cosechando lo sembrado en años de búsquedas epistemológicas, mediando entre la doxa y la praxis. Se iniciaba un periodo de fortalecimiento de la investigación y la producción intelectual de los profesores, pautas sugeridas por los primeros pares evaluadores.

Al cierre: rememorando los comienzos y pautando el futuro

En octubre de 2019, la Universidad Autónoma de Occidente celebró los 20 años de fundación del Programa de Diseño de Comunicación Gráfica, con un evento académico en donde se repasó la memoria desde los tiempos iniciales, con las sucesivas acreditaciones de la calidad obtenidas por el desempeño eficiente en docencia, investigación y extensión. Estuvimos citados algunos de quienes, en estas dos décadas, hemos tenido la oportunidad de colaborar en el desarrollo de su historia: directivos, docentes, alumnos y exalumnos. Durante la celebración, tuve en mente la imagen de un robusto baobab con dos décadas de crecimiento.

Es pertinente notificar que, hace poco y en una reorganización interna, la Universidad Autónoma de Occidente constituyó una naciente Facultad de Arquitectura y Diseño, en donde se ha integrado el pregrado de Diseño de Comunicación Gráfica, abriéndose para este otro interesante periodo en su trayectoria académica.

Por último, considero afortunada la condición previa, según

la cual los textos propuestos para la convocatoria CHIRIBIQUETE deberían caracterizarse más por la expresión en primera persona, a partir de las experiencias de vida de los autores, que por la forma expositiva en tercera persona típica de los discursos académicos. Aunque confieso que, al principio, experimenté cierta dificultad en la producción de un relato casi autobiográfico, debido a que he estado más acostumbrado a la redacción de informes y documentos institucionales. Valoro sobremanera la oportunidad ofrecida por la RAD a los participantes, al preferir el rastreo de las vivencias como datos de conciencia, por encima de la recolección de aquellos datos que llamamos “objetivos”, propios de ciertos procesos investigativos que intentan inútilmente alejarse de la subjetividad. Quizá, por esta misma razón, el propio Umberto Eco, además de otros géneros, recurrió de forma magistral al discurso novelado para exponer ciertas realidades, solo perceptibles en la profundidad y sensibilidad de la naturaleza humana de sus personajes, con sus fortalezas y debilidades.

Agradezco particularmente a mi colega y amigo Mario Fernando Uribe, quien me animó a participar de CHIRIBIQUETE, intuyendo que un relato de las vivencias que, en buena parte, hemos compartido con nuestros compañeros de ruta en la docencia, podría ser parte del panorama del diseño que la RAD desea mostrar.

