

# PROGRESIVO

INVESTIGACIÓN/CREACIÓN

Edición 33/ mayo de 2023

ISSN: 2619-5631 /En línea)

ISSN: 2256-4160 (Impreso).



Fundación Universitaria  
Bellas Artes

# ÍNDICE

6



11



19



23



23

36



52



63



87



**Rectora:**  
Paula Andrea Botero Bermúdez

**Vicerrectora:**  
María del Rosario Álvarez De Moya

**Decana de Facultad de Artes Visuales:**  
Gladys Lucia Ramírez Madrid

**Decano de Facultad de Música:**  
Harry Astwood Campo

**Jefe de Departamento de Investigación y Posgrados:**  
María Isabel Giraldo Vásquez

**Jefe de Departamento de Proyección Social:**  
Catalina María Peláez Cano

**Dirección de Progresivo:**  
Wilson Stiven Bohórquez Barrera

PROGRESIVO Edición 33, Investigación - Creación.  
Revista de la Fundación Universitaria Bellas Artes  
para la divulgación de la investigación y la creación.  
Publicación Anual.

Medellín, Colombia. Mayo 2023.

**Los artículos aquí publicados son responsabilidad  
de los autores.**



SOCIEDAD DE MEJORAS  
PÚBLICAS DE MEDELLÍN  
Beneestar | Sostenibilidad

## ¡BIENVENIDO PROGRESIVO!

En noviembre de 2003 el Instituto de Bellas Artes (IBA) publicó la primera edición del Periódico Progresivo el cual contaba con tres ejemplares por semestre, un formato tabloide y un cuerpo de 8 páginas. Desde los primeros números se evidenció el interés de brindar a los lectores un medio escrito que permitiera la comunicación colectiva, compartiendo reflexiones sobre arte, música y diseño, sin olvidar temas como poesía, arquitectura, fotografía, entre otros.

Hasta el número 12 el Periódico Progresivo estuvo a cargo del IBA, pero en el año 2007, coincidiendo con la apertura de la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA), la publicación se convirtió en el órgano de difusión de la naciente institución. Desde su origen, el Progresivo fue entendido como una plataforma de divulgación cultural interna, bajo la dirección de comunicaciones universitarias, sin embargo, paulatinamente fue direccionándose como un espacio de divulgación de los avances de las funciones sustantivas: académicas, de investigación, de extensión y de proyección social.

Como parte de la mejora continua, el periódico cambió su formato para dar paso a la Revista Progresivo, que proporcionó

Editorial  
Editorial  
Editorial  
Editorial  
Editorial  
Editorial

la plataforma creativa necesaria para la participación de los diseñadores e ilustradores FUBA en la concepción de cada edición. A partir del número 24 la publicación también creció el volumen de sus páginas, adquiriendo una doble portada que daba acceso a una separata dossier para dar a conocer resultados de investigación-creación (formativa y aplicada). Esta versión del Progresivo alcanzó un tiraje de 500 ejemplares y de dos versiones anuales.

A la fecha la publicación cuenta con 32 ediciones, 25 en versión impresa, y en versión digital de la edición 26 a la 32. Hoy a 16 años de la Fundación de la FUBA, la Revista Progresivo continua su labor como plataforma de divulgación cultural, académica e investigativa interna, y como escenario de creación para los estudiantes en formación, egresados, profesores e invitados externos, que han aportado para cada edición diversidad de ideas y estéticas.

Por todo esto, y tras un breve receso, nos alegra presentar a la comunidad académica FUBA la edición 33 de la Revista Progresivo, que retorna en formato digital expandiéndose a través de diversas plataformas, para seguir acompañando la vida universitaria, aportando reflexiones sobre el arte y la cultura contemporánea y divulgando, ante todo, nuestro ADN institucional.

¡Bienvenida a esta nueva etapa de la Revista Progresivo!

**GLADYS LUCIA RAMIREZ**  
Decana Facultad de Artes Visuales  
Fundación Universitaria Bellas Artes

# Aprendizaje basado en problemas, para proyectos

*“La creatividad emerge sólo cuando el conocimiento del problema es superior al conocimiento existente” / Jorge Frascara. 2018*

Catalina Arenas Uribe.  
Titular cátedra de Diseño Industrial Universidad de Palermo  
Buenos Aires, Argentina

---

El diseño requiere de nuevas estrategias para lograr progresos en el ciclo proyectual; los problemas que emergen pueden determinar una técnica didáctica para llevar a cabo un proyecto en un tiempo determinado, con ausencia de saberes previos por el alumno.

Se suele exponer la información y posteriormente se busca su aplicación en la resolución de un problema, es más didáctico presentar el problema, identificar las necesidades de aprendizaje, buscar la información necesaria y finalmente regresar al problema. Esta conexión metodológica diferente con la problemática promovería que el alumno salga de la zona de confort del conocimiento previo. Permitiendo una relación diferente con el aprendizaje y del aprendizaje con la formalidad educativa lineal, para que los estudiantes aprendan cómo aprender y solucionar sin herramientas a la mano.

El diseño como tal incluye planificación ya que es una actividad que integra las ciencias sociales, el arte y la tecnología. El proceso de aprendizaje en el alumno no es

solo a nivel teórico o tecnológico, su aprendizaje también es una selección de herramientas personales para solucionar necesidades.

La educación tradicional, desde los primeros años hasta el nivel superior, se ha encargado de que los alumnos estén poco motivados con su forma de aprender, Debido a que la metodología está basada en memorizar información, la cual se vuelve irrelevante en el actuar real, comenzando a prolongarse en el olvido de lo aprendido y lo que logran recordar no puede ser aplicado porque sus conocimientos están fragmentados.

La consecuencia de un aprendizaje pasivo y centrado solo en la memoria es que genera la dificultad a razonar de manera creativa frente a la solución de una necesidad. Cada alumno trae al aula información única y personal, independientemente de si se clasifica como positiva o negativa. Son infinitas sinergias que acontecen en el aula, por lo que no se debe tratar al conocimiento

como una línea de producción estandarizada, esperando que sea absorbido de la misma manera por cada alumno que habita el aula.

La responsabilidad que tiene el docente en términos de transmisión y mantenimiento del conocimiento es reflejada en el desempeño creativo y resolutivo de un proyecto a realizar por cada alumno, ya que la estabilidad y la satisfacción de todos los procesos de aprendizaje recibidos permiten que el proceso de diseño, desde la idea, se desarrolle de manera creativa. Cada alumno es un sistema integrado de sistemas y esos sistemas existen en un contexto y esos contextos son partes de ellos. Es decir, no existe un alumno como ente aislado y es importante que ellos adquieran conciencia de qué necesitan saber o emprender para resolver la problemática que se les plantea, en qué grado están para saber que hacen con la información que disponen, cómo usar el buen sentido y cómo proceder en caso de no disponer de todo lo que se requiere, puesto que lo más generoso es lo que pasa en el

proceso y no en la elaboración final.

La enseñanza del diseño debería ser estructurada como un aprendizaje basado en problemas y esquicios aislados, probablemente esta enseñanza se ha reducido solo a crear elementos sin un sentido emocional, pero si el diseño se desarrolla mediante problemáticas reales permitiría adquirir diversos tipos de conocimiento.

Esto sería posible en cuanto las problemáticas logren converger en objetivos, requisitos, recursos, limitaciones, posibilidades, personalidades, intereses, materiales y contextos. Por lo cual, las situaciones reales permiten que el alumno entienda y aplique lo que aprende, logrando mostrarse más motivado y empoderado de la capacidad de su proyecto. En relación con cómo los contextos influyen en el conocimiento propio que lleva el alumno al aula, Bruner (1987) reflexiona:

*El alcance del intelecto humano, dada su facultad de acrecentarse con ayuda*

*externa, no puede estimarse en toda su extensión sin considerar los medios que ofrece la cultura para su capacitación. El intelecto del hombre no le pertenece a él simplemente, sino a la comunidad, en el sentido de que su apertura o capacitación depende de que su cultura tenga éxito para desarrollar medios con ese fin. (p.21)*

Impulsar en el alumno una actitud positiva hacia el aprendizaje basado en problemas bajo construcciones sociales, es una de las problemáticas que atraviesa la educación contemporánea. Es importante respetar la autonomía del alumno, porque es él quien aprende sobre los contenidos que transcurren en el diario vivir de su educación permeable, forjando su sentido tácito y emocional de las necesidades de los multi contextos que habita. Por lo que, sería óptimo para el futuro diseñador que el aula taller sea un medio de expresión de todas esas problemáticas que trascienden en el mundo, y como ente transformador, pueda aplicar esas capacidades investigativas o de trabajo de campo en proponer proyectos significativos, para autoevaluar sus capacidades

como diseñador y contemplar grupalmente que otro par a él sigue su mismo lineamiento, y puedan llevar a cabo un proyecto de desarrollo conceptual y físico bajo esa problemática similar, para enriquecerla y convertir esa necesidad en un objeto, campaña o experiencia de usuario transformadora.

Las problemáticas pocas veces son comprendidas como agentes transformadores y mucho menos aprobadas como elementos donde participe el conocimiento implícito. Está mejor dispuesta la educación a convivir con quienes se acostumbran, pero el conocimiento de los alumnos y sus vastas costumbres, son los que les permiten enfrentarse a una gran diversidad de conocimiento. Entonces, la antinomia que expresa Bruner enuncia que el docente en su contexto generador de aprendizaje debe ayudar al alumno a encontrarse con su propia corriente cultural. A partir de la cual, él podrá percibir la esencia que antes estaba implícita y que ahora en el nuevo ámbito le permitirán abordar conflictos

formados por diferentes saberes propios. Necesita respetar la costumbre individual y brindar herramientas que permitan crear un aprendizaje crítico, ya que cada cultura comprende las problemáticas de diferente manera y las soluciona con herramientas diferentes.

El diseño, como una herramienta creativa que transforma, debería acompañar e integrar el particularismo existente con el nuevo contexto del alumno para formar un pensamiento crítico.

*Aprender no es un deporte en el que se puede ser espectador. Los alumnos no aprenden por sentarse en clase y escuchar a los profesores, memorizar los contenidos, escribir sobre ellos y responder a las preguntas. Deben hablar sobre lo que están aprendiendo, relacionarlo con experiencias previas, aplicarlo a sus vidas cotidianas. Deben hacer de lo que aprenden una parte de sí mismos (Chickering y Gamson, 1987, p. 3)*

El aprendizaje debería ser activo y no pasivo, es decir, donde los alumnos se implican activamente, al tener oportunidades de aprendizaje en diversos contextos, que les permite construir su

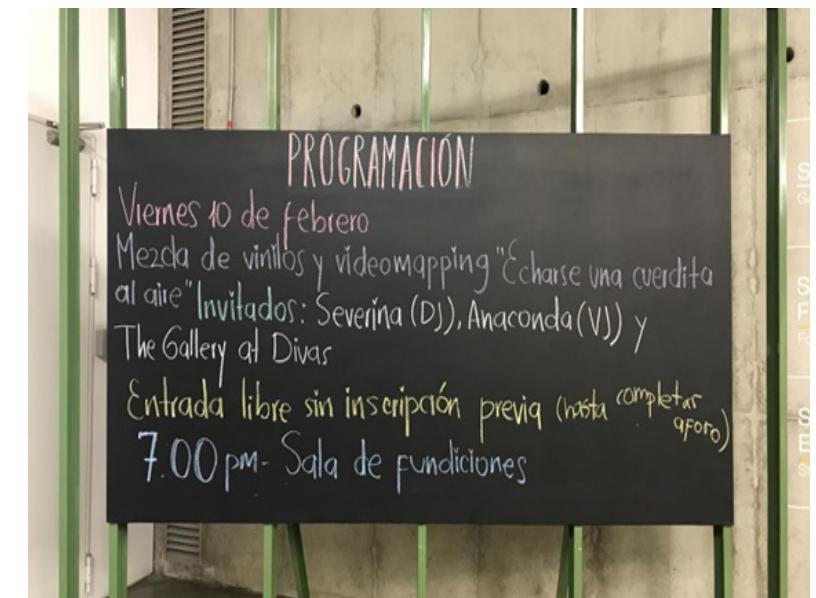
propio conocimiento a través del aprender haciendo, y no sentados pasivamente escuchando.

De esta manera se contribuye a que el conocimiento no sea un saber aburrido, llevando a los alumnos a no atender y distraerse de la problemática de aprendizaje significativo. Además, conviene plantear a los alumnos situaciones que les permitan cierto movimiento en su formación, utilizar las necesidades u otros soportes como las prácticas en otros espacios fuera del aula. Permitir que el alumno tome iniciativa de ciertos roles en su proceso de aprendizaje y se pregunte ¿Para qué requiero aprender cierta información?, ¿Cómo me relaciono con lo que hago y pasa con la realidad?, posibilita que desarrolle habilidades propias para enfrentarse a problemas de manera analítica y resolutiva, que lo lleven hacia un pensamiento crítico y creativo, puesto que los alumnos también pueden y deben evaluar su aprendizaje, y generar sus propias estrategias para definir el problema, recaudar información, analizar datos, construir hipótesis

y crear un proyecto. La integración de problemáticas en el diseño lleva diseño, no es una disciplina de memoria sino una disciplina del hacer y de comprensión en torno a lo real; dicho de otra manera, el aprendizaje del diseñador no se puede limitar a ser fraccionado sino a ser integral, creativo y dinámico. Por lo tanto, estimular habilidades de estudio con autonomía creativa, genera que estos mejoren su capacidad para resolver tanto a nivel teórico como práctico a lo largo de su vida profesional. Los diseñadores aprenden resolviendo o analizando problemas del mundo real, a aplicar los conocimientos adquiridos en problemas reales, puesto que un diseñador soluciona necesidades y las necesidades devienen de problemáticas. Asumen la responsabilidad de resolver seleccionando recursos y habilidades que circunda en su entorno, incrementando sus niveles de comprensión y permitiendo utilizar su conocimiento para ser la mejor versión de el mismo, ya que el alumno es un inmigrante que llega al aula y hay que motivarlo con todo lo nuevo y significativo que lo rodea.

## **Musicalidad y visualidad en cortocircuito como experiencia sensible para la manifestación identitaria.**

Mg. Andrea Carolina Cuenca Botero. Docente Investigadora del Departamento de Investigación y posgrados de la Fundación Universitaria Bellas Artes. <https://orcid.org/0000-0003-0314-1362>



Panel de programación de la Sala Fundiciones Museo de Arte Moderno de Medellín.  
Fotografía de Teresita Rivera Ceballos, 2023.

Esta entrevista presenta una mirada polifacética sobre la obra Echarse una cuerdita al aire con Severina y Anaconda, el texto plantea tres preguntas que invitan a entender la propuesta de las artistas, que consistió en contrastar las músicas de los años 80's y 90's que sonaban en los bares de Barbacoas en el centro de Medellín, con los registros en video de las expresiones contraculturales contemporáneas para

dar lugar a un cortocircuito audiovisual. La primera, aborda una descripción de la obra en un lenguaje informal, en un esfuerzo por definirla cotidianamente. En el segundo momento se propone entender la obra a través de la reflexión sobre su nombre; por último, se presenta una breve reseña de los autores que viene a complementar la propuesta, en tanto sus identidades y roles creativos son parte integral de la práctica creativa presentada. Al cierre se pregunta por la comprensión formal y académica de la obra, esperando con este cuestionamiento dar cierre a la definición de la obra.

*Palabras clave:*  
*investigación creación, conocimiento sensible, creación audiovisual.*

## ¿Qué es Echarse una cuerdita al aire, en términos parroquiales?

Es una expresión de Óscar Tamayo a.k.a. Severina, venida de las complicidades creativas para amarrar eróticamente con cuerdas

a otra persona, lo que llaman el bondage. Pero también son las sensibilidades compartidas en las músicas Afro Caribeñas para disfrutar el ritmo de un danzón, lo mismo que el beat de una champeta, es una experiencia que invita a la cadencia incorregible,



Performancia de Severina y Anaconda. Museo de Arte Moderno de Medellín. Fotografía de Teresita Rivera Ceballos, 2023.

la decadencia de la discriminación y la desobediencia visual, en una performance que muestra las cosas patas pa' arriba.

Esas complicidades se le presentan a un público curioso; a lo mejor ávido de novedades, o desocupados sin nada que hacer un viernes 10 de febrero del 2023, a las 7:00 p.m., en el sector de Ciudad del Río en Medellín. Esta Obra fue posible mediante el visto bueno institucional de entidades como el MAMM, Minciencias,



Mezcla de vinilos de Severina. Museo de Arte Moderno de Medellín. Fotografía de Teresita Rivera Ceballos, 2023.

la FUBA, el proyecto Barbacoas Pulsiones Interacciones; la gestión cultural de Teresita Rivera Ceballos y con el guiño de comunidades como La Galería Divas, La Licuadora Medellín, la Jal del Centro, El festival Aefest y unos artistas que participaron con sus obras como Flor María Bohout, Alejandra Cárdenas y Jorge Zapata.

## ¿Cómo entender esta obra por su nombre, según Severina?

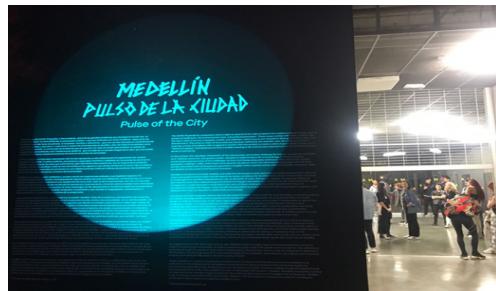
Echarse una “cuerdita” al aire para no echarse a perder. Memoriosos, Severiana y Anaconda, les traen una experiencia audiovisual de sonidos en vivo, entre experimento sónico, DJ set en discos de vinilo, videomapping y lo que nuestra seducción pueda provocar entre músicas e imágenes impresentables para homenajear una zona de la ciudad que, en nuestra memoria de artistas decadentes, navega entre bajos fondos y espacio privilegiado para la expresión íntima y

personal. Ataremos memorias de identidad y resistencia en Barbacoas parte baja, con énfasis en nuestra experiencia en la Galería Divas. Amarraremos ritmos e imágenes con la idea de que nos desatemos, aunque sea el espacio de algunos minutos para medirle el pulso a la ciudad... y ojalá que este quede bien agitado.

## ¿Cómo entender esta obra por su nombre, según Anaconda?

Echarse una cuerdita al aire, con Severina y Anaconda es una experiencia audiovisual donde se mezclan en vivo sonidos esquizo guapachozos en formato de vinilo, que se conjugan junto al video mapping de las columnas de la Sala de Fundiciones, para explorar el archivo visual de la exposición Medellín pulso de ciudad y las memorias de las identidades y resistencia en Barbacoas parte baja, amarrando ritmos e imágenes en cada surco.

Esta obra es posible por el improbable cruce de caminos



Mezcla de vinilos de Severina.  
Museo de Arte Moderno de Medellín.  
Fotografía de Teresita Rivera Ceballos, 2023.

y tacones entre el proyecto de investigación creación Prácticas de resistencia y valores identitarios. Realidades estéticas y sociales como factores de apropiación del territorio del sector Barbacoas, en el centro de Medellín, apoyado y financiado por el Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación, junto con la presencia artística que pervive de la Galería Divas (The Gallery at Divas) y una exposición del Museo de Arte Moderno de Medellín titulada Medellín, Pulso de Ciudad, que termina de amalgamar estas complicidades necesarias para echarse una cuerdita al aire.

## ¿Cómo entender a los creadores de la obra por sus nombres?

Oscar David Tamayo Gómez a.k.a. Severina Gestor cultural, investigador, coleccionista, selector musical, promotor de festivales y presentador radial con estudios en artes plásticas y en estética. Entre otras cosas tiene Master en Estética y Master en Artes Plásticas de la Universidad de París 1, Sorbona. La investigación, difusión y apreciación musical ha sido uno de los ejes fundamentales de su trabajo.

En el marco específicamente musical, hace radio de investigación y difusión musical. Es cofundador del programa “Afronautas” en Latina Stereo que durante 10 temporadas abordó la temática de la hibridación y mutación en las músicas Afro Caribeñas, además, es cofundador de “La Nalgada” que durante 3 temporadas ha trabajado sobre música, opinión y diversidad sexual. Actualmente produce



Mezcla de visuales de Anaconda. Museo de Arte Moderno de Medellín. Fotografía de Teresita Rivera Ceballos, 2023.

el podcast video “La Chalupa Intergaláctica” donde se exploran las músicas Afro en un contexto global.

A su vez, ha trabajado en varios proyectos audiovisuales que oscilan entre el documental y las notas de opinión, entre ellos el documental “Medellín en su salsa”, el proyecto “Así empezó la cosa” y numerosas notas y conversatorios orientados al mundo de la música, su historia, difusión, producción, comercialización, etc. Durante tres años fue programador y productor de la actividad “Sonidos Locales en Pequeño formato” que ponía

en valor agrupaciones musicales emergentes en Medellín.

También es el creador de LA VINILADA, el mercadillo trimestral de discos de Vinilo de referencia en Medellín establecida en 2016 y donde se fomenta el intercambio y circulación de discos y de experiencias ligadas al mundo del colecciónismo y la música en general.

### **¿Cómo entender a los creadores de la obra por sus nombres?**

Andrea Cuenca Botero, la profe a.k.a. Anaconda Andrea Cuenca la profe, es investigadora y creativa graduada como magíster en Diseño y Creación Interactiva, asociada a Facultades de Artes, Ingenierías, y de Comunicación en reconocidas Universidades de Medellín. Orienta Talleres de Diseño Interactivo y UX, Cursos en Narrativas Transmedia, y lidera Semilleros en Investigación Creación. La profe mantiene colaboraciones con museos y empresas de la ciudad como el

Museo de Arte Moderno y EPM. Participa en espacios culturales alternativos a través del video mapping y los performances, junto a colectivos de artes.

Su trayectoria académica y profesional inició en 2007 con la participación en la fundación del Medialab Bogotá, junto al profe y artista Alejandro Tamayo. Desde entonces se hace preguntas sobre la interrelación arte, ciencia, diseño, tecnología y la cultura contemporánea.

De Anaconda tiene el nombre y el gusto por apretar con las cuerdas, que usa para desatar uno que otro suspiro, y un ocasional iay! Con proyectores hace mezclas de visuales con registros de manifestaciones contraculturales contemporáneas para las músicas que los disc-jockey toquen y se baila la música impresentable que Severina, con su tornamesa logra cortocircuitear, para desactivarlas en la medida que se han cargado de prejuicios que esconden expresiones de homofobia, misoginia, racismo, clasismo, transfobia y otras formas

de violencia simbólica, directa y estructural, al sobreponerlas a las imágenes contemporáneas desdobladas en su linealidad con efectos de edición en vivo, y en este contraste plástico, darle otras posibilidades de apropiación identitaria.

### **¿Cómo entender la performance de manera formal y académica?**

Los artistas Óscar David Tamayo Gómez y Andrea Carolina Cuenca Botero proponen una acción performática de 120 minutos, con tres personajes, a saber, Severina, Anaconda y un Visual Disc-jockey, Cristian Betancur, quienes mezclaron en vivo video y música en long play, usando técnicas de video arte y composición musical en tornamesa.

Esta se enmarca en los procesos de investigación creación del modelo de Ciencia, Tecnología e Innovación, vigente en las políticas colombianas, específicamente se puede identificar dentro de la tipología

de Obra de Arte Efímera. Su formalización ocurrió gracias al proceso de validación realizado mediante comité de selección especializado por el Museo de Arte Moderno de Medellín, en específico, por sus curadores, bajo el criterio de invitación directa. La performance fue ejecutada dentro de la curaduría y exposición Medellín, pulso de la ciudad, durante el transcurso de la noche del 10 de febrero de 2023 y contó con un aforo de 60 personas en la Sala Fundiciones del Museo.

La performance hace parte de los hallazgos y contribuciones del proyecto de investigación creación Prácticas de resistencia y valores identitarios. Realidades estéticas y sociales como factores de apropiación del territorio del sector Barbacoas, en el centro de Medellín, que se encuentra apoyado y financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Tecnología. Este proyecto fue ganador de la convocatoria Investigarte 2.0. y espera retribuir a la comunidad de Barbacoas parte baja en sus cotidianidades.

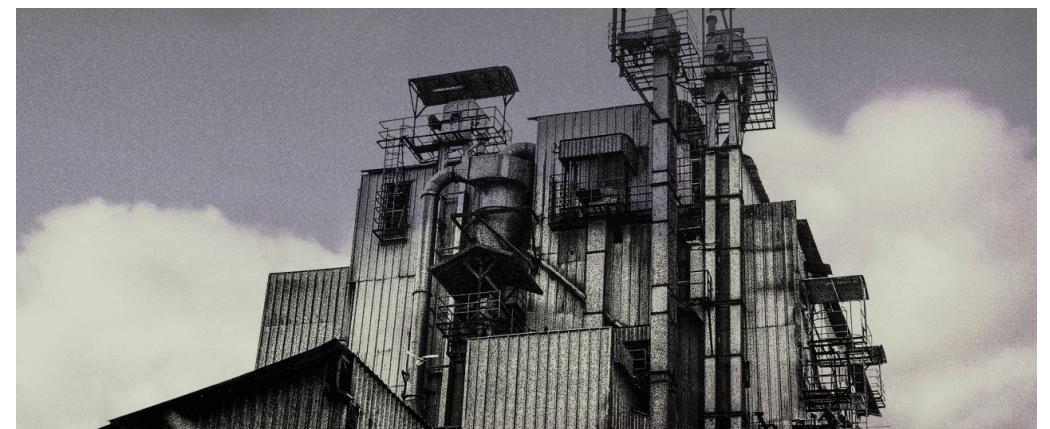
# Factory Ghost

Lisa Vásquez



Zona de mezcla en vivo. Museo de Arte Moderno de Medellín.  
Fotografía de Teresita Rivera Ceballos, 2023.

El paisaje industrial fantasma como eje central de la obra. Partiendo desde un proyecto investigativo acerca de espacios fabriles, por medio de una serie fotográfica análoga y digital de paisajes deshabitados a simple vista, dinámicos, caóticos y vivientes; convertidos en artificios de la realidad. Generando reflexiones de mundos efímeros en el Área Metropolitana que posibiliten, tal vez, una mirada



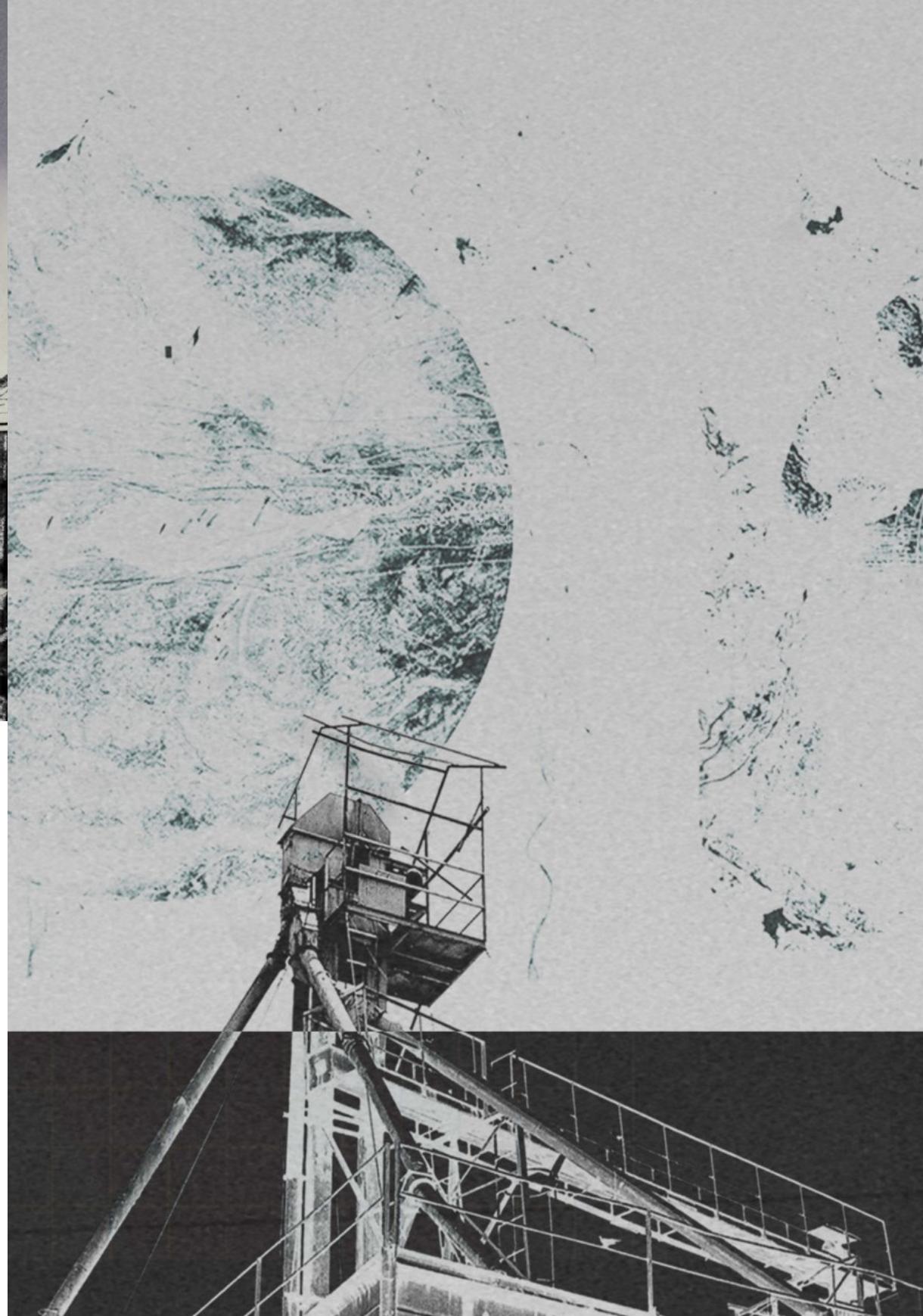
fotografía por Lisa Vásquez



fotografía por Lisa Vásquez

diferente de estos No lugares  
Imágenes en blanco y negro  
de estructuras que hablan de  
ausencias, explorando múltiples  
técnicas como artes visuales,  
planimetrías, esquemas 3D  
y maquetas arquitectónicas,  
enlazando elementos donde se  
propone una vivencia espacial  
y artística como experiencia  
estética. Obteniendo diferentes  
percepciones, para redefinir ideas  
preconcebidas, abriendo campo

a la experimentación de nuevos  
diálogos relacionados con el  
paisaje industrial y arquitectónico,  
que nos lleva a traducir estos  
panoramas en la mirada cotidiana,  
reconstruyendo el concepto  
fabril en los espectadores como  
elemento en la búsqueda de una  
nueva estética.





fotografía por Lisa Vásquez

Se pretende captar lo efímero de los lugares que se mezclan con mundos incompatibles de la cotidianidad de la ciudad; informar y señalar situaciones especiales de espacios catalogados como perturbadores. El objetivo de la investigación y las fotografías es generar conciencia en los temas inherentes a estructuras fabriles en abandono, creando crítica y generando debates.

## LA MÚSICA PARA FAGOT DE OSVALDO LACERDA



Juliana Mesa Jaramillo, DMA<sup>1</sup>  
Fagotista; Doctora en Artes Musicales - Universidad de Wisconsin-Madison;  
Docente Investigadora Música -Fundación Universitaria Bellas Artes

Osvaldo Lacerda (1927-2011), es considerado uno de los compositores nacionalistas más importantes de la música brasileña (Audi, 2006, p. 4), con un acervo compositivo de más de trescientas obras, entre las cuales se destacan dieciocho que incluyen el fagot como instrumento solista o como parte de un ensamble de cámara (Peixoto, 2013).

Lacerda estudió derecho en la Universidad de São Paulo obteniendo su título como abogado en 1961. En el campo de la composición musical, su formación había sido mayormente autodidacta hasta 1952 cuando decide pedir a Camargo Guarnieri que lo aceptara como su estudiante, decisión motivada por las opiniones controversiales de Guarnieri acerca de la música moderna y por ser este un creador comprometido con el nacionalismo musical además de un destacado pedagogo (Audi, 2006, p. 5). Esta

relación de una década como profesor y alumno fue tornándose cercana al punto de ser Guarnieri quien catapultara la carrera de Lacerda como su principal discípulo. Tal fue su cercanía que en ocasiones Guarnieri solicitaba a Lacerda que guiara a algunos de sus estudiantes (Lacerda, 2001, p. 145).

Osvaldo Lacerda nació en el auge del nacionalismo musical de su país. Un periodo en el cual el intercambio cultural propiciado por la migración tanto de europeos a Brasil como de brasileños a Europa, dio paso a un estilo musical que combinaba elementos de la música popular y tradicional brasileña con la música occidental europea, primordialmente proveniente de Francia, Italia y Portugal (Audi, 2006, p. 21) Influenciado por este fenómeno, Lacerda compuso gran parte de su música para fagot incorporando elementos tradicionales de su cultura con armonías modernas y desarrollos contrapuntísticos foráneos. Podemos entonces evidenciar una similitud en el desarrollo

de un lenguaje nacionalista entre el trabajo de Lacerda y el de compositores como Bartók y Dvorak, quienes optaron por la misma estrategia para crear sus respectivos lenguajes nacionales al mezclar músicas de sus países con elementos de la tradición académica musical de su tiempo (Audi, 2006, p. 19).

Cabe destacar que en la década de los 60's Lacerda ya era un compositor con amplio conocimiento en armonía moderna y música popular brasileña, experticia que desarrollaría ampliamente entre los 70's y los 80's (Béhague, 2001). De manera más específica, en el caso de la música para fagot observamos la aplicación y desarrollo de técnicas composicionales, estructuras y formas; tales como la fuga, la suite, la sonata y el tema con variaciones (Lacerda, 2001, p. 58).

El siguiente es un catálogo de obras para fagot con una breve reseña informativa y algunos enlaces para acceder a sus respectivas grabaciones (Mesa



Foto archivo familiar de Eudoxia de Barros viuda de Lacerda

Jaramillo, 2019, p. 30). La música de Osvaldo Lacerda es aún poco conocida fuera de Brasil, sin embargo, gracias al trabajo de la Academia de Música Brasilera y Eudoxia de Barros, viuda del compositor, su obra alcanza cada vez más una notoria visibilidad a nivel internacional.

## CATÁLOGO BREVE

### Fagot solo



Lacerda compuso dos obras para fagot solo. En la primera de éstas se pueden apreciar claramente

sus influencias folclóricas, al realizar cuatro variaciones sobre la melodía infantil Terezinha de Jesus, utilizando de manera contrapuntística los registros del fagot creando la ilusión de dos voces que interactúan (melodía y acompañamiento) en un instrumento melódico (Mesa Jaramillo, 2019, p. 22).

Por el contrario, Queixas e reclamações para fagote solo, es la única de sus composiciones para fagot que no utiliza de manera directa elementos nacionalistas.

### Quatro variações e fugueta sobre um tema infantil

• Título: Cuatro Variaciones y

#### Fuga sobre un Tema Infantil

• Fecha de composición: Mayo de 1974 (revisado en 1980)

• Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 1981); Ediciones Novas Metas, 1981

• Catálogo: Trevco Music

• Grabaciones: Juliana Mesa (fagot), Osvaldo Lacerda's Music for Bassoon, CD, (Mesa, 2019)

• Duración: 4'18"

### Queixas e reclamações para fagote solo

• Título: Quejas y Reclamaciones

• Fecha de composición: Noviembre de 1985

• Premier: Gustavo Busch, Mayo 3 de 1986, en Jundiaí, São Paulo, Brasil.

• Publicación:



Trevco Music Publishing (EV, 2007); Ponteio, 2005

• Catálogo: Trevco Music

• Grabaciones: : Juliana Mesa (fagot), 2021 Virtual Recital for Resonante - International Woodwind Festival – Iberacademy (Mesa, 2021)

• Duración: 3'00"

### Dúos

Entre las obras para dúo con fagot compuestas por Lacerda encontramos las siguientes combinaciones: fagot y piano, fagot y clarinete, fagot y flauta y un dúo para fagotes.

Lacerda compuso seis dúos en formato fagot y piano, destacamos en este escrito

2 Esta obra está basada en una melodía cantada en candomblé-de-caboclo, recopilada por Camargo Guarnieri en 1977 en Salvador, Bahía, Brasil (Schmidt & Engler, 2016, p. 154). Este tema se encuentra en el libro Melodias registradas por meios não-mecânicos (Alvarenga, 1946).

la Sonata pra fagote e piano como su obra más compleja en términos estructurales; en

ella el compositor demuestra un conocimiento amplio de las características tímbricas y la escritura para ambos instrumentos. En el catálogo del compositor esta sonata se ubica después de sus sonatas para flauta y piano y viola y piano respectivamente. Sobre la Sonata para Flauta y Piano Lacerda nos cuenta que además de ser su primera sonata escrita, fue una de las obras más difíciles de realizar durante su carrera (Lacerda, 2001, p. 58).

En el Duo pra clarineta e fagote es importante señalar el segundo movimiento Magoadó de carácter expresivo cantábil, pieza que posteriormente sería reinstrumentada por el compositor e integrada como el tema de sus Cinco Invenções a Duas Vozes para piano solo (Lacerda, 2017). Además, encontramos el primer y tercer movimiento con notable ímpetu rítmico y articulaciones variadas, dando origen a un discurso musical rico en gestos melódicos y patrones típicos brasileños que a su vez generan una obra amena e

interesante para la audiencia.

Para terminar esta breve descripción sobre los dúos escritos por Lacerda, hablaremos inicialmente de su *Invenção pra flauta e fagote*, obra que posiblemente se planteó como un ejercicio de contrapunto, dada la sencillez de su planteamiento estructural. Finalmente, como última obra de cámara escrita por el compositor utilizando el fagot, encontramos Cinco variações e fuga sobre “Dona Sancha” pra dois fagotes, una pieza contrapuntística basada en la melodía de la canción infantil con el mismo nombre.

### ***Invenção pra flauta e fagote***

- Título: Invención para flauta y fagot
- Fecha de composición: Diciembre de 1953
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 2007)
- Catálogo: Trevco Music
- Duración: 3'30"

### ***Invenção pra oboé e clarineta baixo en B<sub>b</sub> (clarone) (ou oboé e fagote)<sub>2</sub>***

- Título: Invención para oboe y clarinete bajo en Bb (o para oboe y fagot)
- Fecha de composición: Mayo 1954 (revisado Noviembre de 1988)
- Ubicación holografía: University of Akron, Ohio
- Duración: 1'00"

### ***Duo pra clarineta e fagote***

- Título: Dúo para clarinete y fagot
- Fecha de composición: 1957 (revisado en 1972)
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV243, 2008)
- Catálogo: Trevco Music
- Grabaciones: Paolo Nardi (clarinete) y Noel Devos (fagot), Duo Clarineta e Fagote, LP,

vol. 16, Documentos Da Musica Brasileira (Lacerda, 1982); Cristiano Alves (clarinete) y Elione Alves de Medeiros (fagot), A Música de Osvaldo Lacerda Para Clarineta, CD, vol. 1 (Alves & Alves de Medeiros, 2016); Jose García Taborda (clarinete) and Juliana Mesa (fagot), Osvaldo Lacerda's Music for Bassoon, CD, (Mesa & Garcia-Taborda, 2019)

• Duración: 7'30"

### ***Toccatina e fuga para clarineta e fagote***

- Título: Toccatina y fuga para clarinete y fagot
- Fecha de composición: Octubre de 1957 (revisado en abril de 1989)
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 2008)
- Catálogo: Trevco Music
- Ubicación holografía: Universidad de Indiana; Universidad de Akron, Ohio
- Grabaciones: Cristiano Alves

(clarinete) and Elione Alves de Medeiros (fagot), A Música de Osvaldo Lacerda Para Clarineta, CD, vol. 1 (Alves & Alves de Medeiros, 2016)

• Duración: 4'45"

### ***Três melodias***

- Título: Tres Melodías
- Instrumentación: Fagot y Piano
- Fecha de composición: 1984
- Premier: Julio 21, 1987, Santos, SP, Brasil. Peter Heider (fagot) and Sueli Bispo (piano)
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 2007)
- Catálogo: Trevco Music
- Duración: 3'25"

### ***Três peças breves***

- Título: Tres Piezas Breves
- Instrumentación: Fagot y Piano

- Fecha de composición: 1984
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 2007)
- Catálogo: Trevco Music
- Grabaciones: Andréa Merenzon (fagot) and Maria Inês Guimarães (piano), Fronteras Latinas, CD 1997
- Duración: 4'30"

### ***Sonata pra fagote e piano***

- Fecha de composición: Septiembre 1984
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 1985); Editora Novas Metas, 1984.
- Catálogo: Trevco Music
- Grabaciones: Juliana Mesa (fagot) and Satoko Hayami (piano), Osvaldo Lacerda's Music for Bassoon, CD, (Mesa & Hayami, 2019a)
- Duración: 7'25"

### ***Suite pra fagote e piano***

- Título: Suite para fagot y piano
- Fecha de composición: Septiembre de 1984
- Premier: May 31, 1985, en Rio de Janeiro, Brasil. Eliane Medeiros (fagot) and Maria Teresa Madeira (piano).
- Publicación: Editora Novas Metas, 1984; Trevco Music Publishing (EV, 1985).
- Catálogo: Trevco Music.
- Grabaciones: Juliana Mesa (fagot) and Satoko Hayami (piano), Osvaldo Lacerda's Music for Bassoon, CD, (Mesa & Hayami, 2019b)
- Duración: 7'25"

### ***Marcha de rancho e fuga***

3 El Catálogo de la Academia Brasileña de Música indica que el estreno fue en 1977, aunque la fecha de composición figura como 1996. No está claro si la versión de 1996 es una revisión de una versión anterior o si el año "1977" debería ser "1997".

- Título: Marcha de rancho y fuga

- Instrumentación: flauta y Fagot

- Fecha de composición: 1996

- Premier: Noviembre de 1977, en São Paulo, Brasil. Clarissa Bomfim Andrade (flauta) y Paulo Andrade (fagot).<sup>3</sup>

- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 2001)

- Catálogo: Trevco Music

- Duración: 6'30"

### ***Chôro na clave de dó pra fagote e piano***

- Título: Choro en clave de Do para fagot y piano (original para trombón y piano)
- Fecha de composición: 1999
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 2007)
- Catálogo: Trevco Music
- Duración: 3'00"

### ***Fagote cantador***

- Instrumentation: Fagot y Piano
- Composition date: Octubre 5 de 2007
- Publicación: Trevco Music Publishing (EV, 2008)
- Catálogo: Trevco Music
- Duración: 2'10"

### ***Cinco variações e fuga sobre “Dona Sancha” pra dois fagotes***

- Título: Cinco variaciones y fuga sobre “Dona Sancha” para dos fagotes
- Fecha de composición: Noviembre de 2007
- Publicación: Trevco Music Publishing, 2008 (EV 245)
- Catálogo: Trevco Music
- Grabaciones: Midori Samson (fagot) and Juliana Mesa (fagot), Osvaldo Lacerda's Music for Bassoon, CD, (Mesa & Samson,

2019)

- Duración: 4'15"

## Tríos

El trio Invenção pra flauta, trompa e fagote es precisamente la primera obra en formato de cámara compuesta por Lacerda en la que incluyó el fagot, fue escrita dos años después de haber empezado a estudiar composición con Guarnieri. Esta compleja pieza fue parte de una colección de invenciones para vientos que el compositor empezó a escribir en 1953, como recurso didáctico para la enseñanza de la fuga. La melodía en la que se basó Lacerda para construir su invención fue escogida por el propio Guarnieri, tomada por éste del libro de compilación de melodías creado por Mario de Andrade y Oneyda Alvarenga (Mesa Jaramillo, 2019, p. 14).

### ***Invenção pra flauta, trompa e fagote***

- Fecha de composición: Julio

1954 (revisado, abril de 1989)

- Ubicación holografía:  
Universidad de Akron, Ohio

• Grabaciones Anna Fischer-Roberts (flauta), Patrick Hines (corno francés), and Juliana Mesa (fagot), Osvaldo Lacerda's Music for Bassoon (Mesa, Fisher-Roberts, et al., 2019)

- Duración: 2'10"

## Quintetos

Lacerda escribió tres quintetos de maderas (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno francés), de los cuales al momento de este artículo solo dos han sido grabados. Estos quintetos brillan por su notable desarrollo melódico y contrapuntístico, además de su elevada complejidad rítmica. A pesar de la escasa información con la que contamos sobre estas obras, la primera de ellas Variações e fuga para quinteto de sopro basada en la melodía infantil *A canoa virou*, se encuentra reseñada como parte del programa de mano del Festival

de Tanglewood en 1963, (Boston Symphony Orchestra, 1963, p. 3)

### ***Variações e fuga para quinteto de sopro***

- Título: Variaciones y fuga para quinteto de vientos

- Fecha de composición: 1962 (revisado en 1994)

• Premier: June 30, 1962, in São Paulo, Brasil. Salvador Cortese (flauta), Walter Bianchi (oboe), Leonardo Rigghi (clarinete), Silvio Oliani (corno francés), and Gustav Busch (fagot)

- Publicación: Peer Music, 1965

• Ubicación holografía:  
Universidad de Wisconsin-Madison, Mills Music Library (score)

- Catálogo: Trevco Music

### ***Quinteto de sopros***

- Título: Quinteto de Vientos

• Fecha de composición: 1988  
• Premiere: Edmundo Raas (flute), Gilson Barbosa (oboe), Otimilo Pacheco (clarinet), Michael K. Alpert (French horn), and Gustav Bush (bassoon). Sin fecha especificada.

- Publicación: Trevco Music Publishing (EV 2006)

- Catálogo: Trevco Music

- Grabaciones: Luiz Fernando Sieciechowicz (flauta), Alex Klein

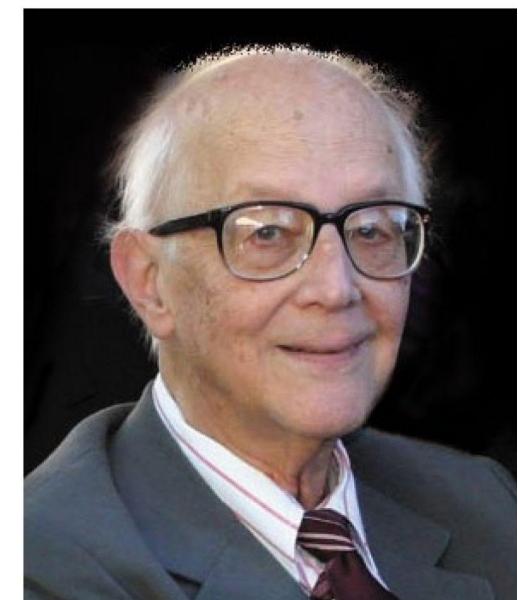


Foto archivo familiar de Eudóxia de Barros viuda de Lacerna

(oboe), Ovani Luiz Buosi Jr. (clarinete), Jamil Mamedio Bark (fagot), and José Costa Filho (corno francés), Quinteto de Sopros de Curitiba, CD (Elysium, Curitiba, 2004); Anna Fischer-Roberts (flauta), Zachary Pulse (oboe), Brian Gnojek (clarinete), Patrick Hines (corno francés), and Juliana Mesa (fagot), Osvaldo Lacerda's Music for Bassoon, CD, (Mesa, Gnojek, et al., 2019)

• Duración: 15'00"

### **Suite pra cinco: Quinteto de sopro**

- Título: Suite para cinco: Quinteto de vientos
- Fecha de composición: Agosto 19, 1997



• Ubicación de la holografía: Universidad de Akron, Ohio

• Duración: 9'15"

### **BIBLIOGRAFÍA**

Alvarenga, O. (1946). *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura.

Alves, C., & Alves de Medeiros, E. (2016). A música de Osvaldo Lacerda para Clarineta (Vol. I) [CD]. A Casa Discos.

Béhague, G. (2001, enero 20). Lacerda, Osvaldo. Oxford Music Online. <https://doi.org.ezproxy.library.wisc.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.I5771>

Boston Symphony Orchestra. (1963). Tanglewood Music Center yearbook, 1963. Lenox, Mass.: Boston Symphony Orchestra. <http://archive.org/details/tanglewoodmusic1963bost>

Lacerda, O. (1982). Duo Clarineta e Fagote (Vol. 16) [LP recorded by P. Nardi & N. Devos]. Fundação Nacional de Artes

Lacerda, O. (2001). *Meu professor Camargo Guarnieri. En Camargo Guarnieri—O tempo e a música* (pp. 57–67). Fundação Nacional de Artes.

Lacerda, O. (2017). Cinco Invenções a Duas Vozes: I. Magoadô (Vol. 2) [Digital recorded by R. Figueiredo]. <https://open.spotify.com/track/77JwEqqWFkBkdPlvhFOGvs?si=439b4d-0da5744184>

Mesa, J. (2019). Quatro Variações e Fugueta Sobre um Tema Infantil [Digital]. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/quatro-varia-es-e-fugueta-sobre-um-tema-infantil>

Mesa, J. (2021). Queixas e reclamações [Video]. Audio for the Arts. <https://youtu.be/qqAn2GWTJps?t=45>

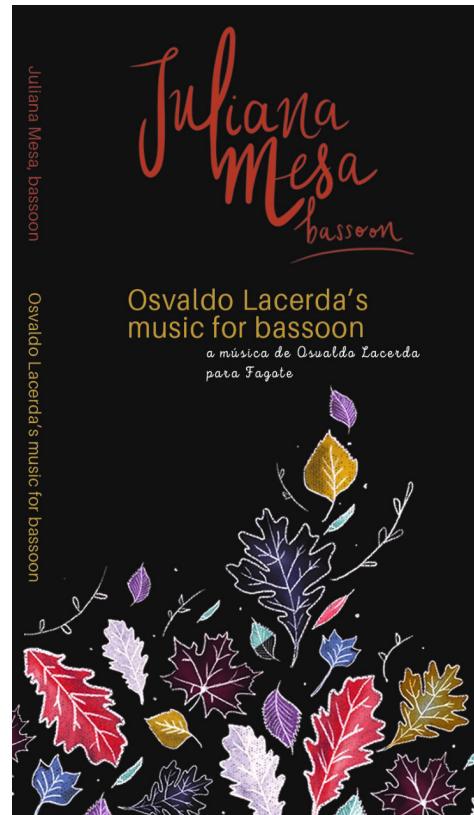
Mesa, J., Fisher-Roberts, A., & Hines, P. (2019). Invenção pra Flauta, Trompa e Fagote. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/inven-ao-pra-flauta-trompa-e-fagote>

Mesa, J., & Garcia-Taborda, J. (2019). Duo pra Clarineta e Fagote [Digital]. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/duo-pra-clarineta-e-fagote-i-tempo-de-marcha>

Mesa, J., Gnojek, B., Hines, P., Fisher-Roberts, A., & Pulse, Z. (2019). Quinteto de Sopros—I. Moderadamente movido. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/quinteto-de-sopros-i-moderadamente-movido>

Mesa, J., & Hayami, S. (2019a). Sonata pra Fagote e Piano—I. Moderato [Digital]. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/sonata-pra-fagote-e-piano-i-moderato>

Mesa, J., & Hayami, S. (2019b). Suite pra Fagote e Piano I. Cotraponto. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/suite-pra-fagote-e-piano-i-cotraponto>



Mesa, J., & Samson, M. (2019). Cinco Variações e Fuga Sobre "Dona Sancha" pra dois Fagotes. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/cinco-varia-es-e-fuga-sobre-dona-sancha-pra-dois-fagotes>

Mesa Jaramillo, J. (2019). The Music for Bassoon of Osvaldo Lacerda: A Recording of Selected Works [University of Wisconsin - Madison]. <https://depot.library.wisc.edu/repository/fedora/1711.dl:KDL5ITA5G6P768T/datastreams/REF/content>

Peixoto, V. (Ed.). (2013). Osvaldo Lacerda: Catálogo de obras. ABM.

Schmidt, B., & Engler, S. (Eds.). (2016). Handbook of Contemporary Religions in Brazil (Vol. 13). Brill.



Juliana Mesa

# NOMBRAR EL CUERPO: APUNTES PARA UNA EPISTEMOLOGÍA CORPORAL EN EL LENGUAJE

Leifer Hoyos Madrid  
Maestro en Artes Plásticas  
Fundación Universitaria Bellas Artes  
Historiador, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.  
Docente de cátedra  
Fundación Universitaria Bellas Artes

## Resumen:

Nombrar el cuerpo, requiere pensar siempre la condición propia y el modo de existencia en general, sobre el que se omite cotidianamente una reflexión en torno al lenguaje como articulador del mundo. De manera que esta reflexión se encamina a crear conciencia sobre los usos de la palabra “cuerpo” al tomar como pretexto los pronombres indefinidos anglosajones (Nobody, Somebody, Everybody) que hacen de dicha palabra en esta lengua, constitución central no sólo de la gramática y la semántica, sino también de las teorías contemporáneas sobre el cuerpo como estructura epistémica, analizando para esto obras de artistas plásticos y filósofos postmodernos, que posibilitan nuevas miradas y lecturas comparadas para enriquecer con ello el estado del arte sobre el que se enuncia el cuerpo como objeto de estudio de las ciencias humanas y sociales.

*Palabras clave:* Cuerpo, Lenguaje, Epistemología, Filosofía del Arte.

## Abstract:

Naming the body always requires thinking about one's own condition and the mode of existence in general, on which a reflection on language as an articulator of the world is omitted on a daily basis. So this reflection is aimed at creating awareness about the uses of the word “body” by taking as a pretext the Anglo-Saxon indefinite pronouns (Nobody, Somebody, Everybody) that make this word in this language, a central constitution not only of the grammar and semantics, but also of contemporary theories about the body as an epistemic structure, analyzing for this works of plastic artists and postmodern philosophers that allow new views and comparative readings to enrich with it the state of art on which the body is enunciated as object of study of the human and social sciences.

*Key Words:* Body, Language, Epistemology, Philosophy of Art

## Introducción:

Este texto parte de un relato anecdótico que pone en cuestión el cuerpo como asunto del lenguaje. Al nombrarse y ser nombrado el cuerpo atraviesa el mundo circundante. Darle característica de notas a este escrito lo hace esquivo a los grandes relatos de la narrativa científica y lo sitúa en un límite entre lo poético y lo filosófico, puesto que se adentra en la ontología y la fenomenología corporales, estableciendo usos comparativos con obras de arte del mundo contemporáneo y de la realidad latinoamericana, que ejemplifican lo que el texto a veces no puede dar cuenta, visibilizando lo que las palabras no alcanzan a cobijar. El cuerpo no es visto en la contemporaneidad como objeto al cual la modernidad desripó y segmentó, tampoco es una subjetividad demiúrgica omnisciente. Su papel está en la mitad de estos dos mundos epistémicos.

Estos apuntes buscan consolidar una nueva mirada frente a la importancia del cuerpo como dispositivo epistemológico y como eje central de la existencia y el relacionamiento con el todo. Tomar tres de los pronombres indefinidos en inglés para repensar la condición corporal desde la nada, el todo, lo alguno y la encarnación, como palabras que en dicha lengua se articulan desde la palabra cuerpo (body), se vuelve el mayor aporte de este texto a los estudios sobre el cuerpo en el panorama actual.

## Materiales y Métodos

Este texto se articuló gracias a una relación interdisciplinaria entre artes visuales lingüística, filosofía y antropología. Una vez seleccionados los pronombres indefinidos y desglosados a la luz de diccionarios como el Oxford, se procedió a revisar la bibliografía sobre autores de la filosofía posmoderna como Deleuze, Guattari, Merleau Ponty, David Lebreton, Vanessa Larios, (se cita también a Martin Heidegger como un parteaguas de estos

anteriores pensadores que ven en el cuerpo un lugar central de la existencia y un objetivo claro para la epistemología y su sujeto-objeto de estudio).

Al tiempo que se hilan los entramados filosóficos, se elabora un rastreo de obras, artistas locales y extranjeros que se acercan a las definiciones semánticas y a los usos posibles de las palabras, tanto en inglés como en castellano. Sin embargo, no puede inferirse que las fotografías de las obras aquí reunidas son meros adornos de la narrativa, todo lo contrario, son encarnaciones visuales que acentúan los conceptos discutidos a lo largo de este texto.

## Resultados y discusión

Nombrar el cuerpo y pensarlo requiere mirarse a uno mismo, discutir sobre su propia condición, asumir que la existencia es algo netamente corporal como lo sugiere el filósofo francés Maurice Merleau Ponty a cerca de la fenomenología del cuerpo. Esta reflexión, un tanto lingüística,

pero sumamente antropológica, partió hace más o menos cinco años en una conversación cotidiana entre un amigo y su amigo canadiense, los tres estábamos intentando deshilvanar esos significados que esconden las palabras y las cosas como lo sugiere el texto homónimo del pensador francés Michel Foucault.

[...] *El lenguaje real no es un conjunto de signos independientes, uniforme y liso en el que las cosas vendrían a reflejarse como en un espejo a fin de enunciar, una a una, su verdad singular. Es más bien una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con las figuras del mundo y se enreda en ellas: tanto y tan bien que, todas juntas, forman una red de marcas en la que cada una puede desempeñar, y desempeña en efecto, en relación con todas las demás, el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio* (Foucault, 1968, pág. 42).

Siguiendo a Foucault, las palabras son vistas como espejismos que tejen, retejen y destejen el mundo de una y mil maneras. Ahora bien, retomando la anécdota sobre la cual deriva

este escrito, la conversación a medio camino entre castellano, inglés y espanglish terminó por llevarnos a pensar en las palabras (pronombres indefinidos) que se emplean en inglés para nombrar la nada (Nobody = nadie) y el todo (Everybody = todos, todas). En el ir y venir del juego de palabras se concluyó que lo nadie (Nobody) sinónimo de la nada es “No cuerpo”. Hubo un momento de silencio, risas y miradas conjuntas para asentir con la cabeza, que se concluía sobre algo evidente, sobre lo que tal vez no se habría hecho un análisis relevante. Se camina el mundo, se nombran las cosas, la vida, el cuerpo, pero pocas veces se discute sobre el sentido común de estas cosas.

Es potente y extraño a la vez, pensar que el significado para la no existencia de la condición humana desde el mundo anglosajón se refiere a esa ausencia del cuerpo, de los cuerpos al que no podría acudirse a englobar allí los cuerpos de los objetos inanimados como los de las máquinas u objetos no vivos, a

los cuales llamamos vulgarmente “cosas”, puesto que para ello estaría mejor empleado el término Nothing=Nada, lo cual traducido literalmente al castellano sería (No-cosa). La no existencia de las cosas/objetos, dueños de una naturaleza inorgánica se diferencian así, de la ausencia de los cuerpos vivos/orgánicos contenidos en nobody. Para lo cual el filósofo y científico Michel Serres tiene una posible respuesta a esta afirmación:

*En Atlas (1994) Serres sostiene que “el verbo vivir quiere decir residir”. El ser vivo es una topología, una membrana sin la cual no habría vida. El animal es un modelo de vida errante envuelto en su tejido, cubierto entre sus pliegues” (Cangi, 2011, pág. 13).*

A esos cuerpos envueltos en pieles, máquinas deseantes, como lo llaman los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, los autores los definen como:

*Máquinas binarias, de regla binaria o de régimen asociativo; una máquina siempre va acoplada a otra. La síntesis productiva, la producción de producción, posee una forma conectiva: «y», «y*

*además» ... Siempre hay, además de una máquina productora de un flujo, otra conectada a ella y que realiza un corte, una extracción de flujo (el seno – la boca). Y como la primera a su vez está conectada a otra con respecto a la cual se comporta como corte o extracción, la serie binaria es lineal en todas las direcciones. El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados, el deseo hace fluir, fluye y corta (Deleuze Gilles, 1973).*

Son esas corporalidades plenas de sensaciones, que describe Serres, es a eso por lo que responde la palabra body que difiere de thing=cosa. Sobre este concepto se han generado diversas reflexiones como las que hace el filósofo alemán Martin Heidegger en su texto: “La pregunta por la cosa”. Otra perspectiva expandida y contraria a lo que se busca sostener aquí en esta reflexión lingüística y epistemológica es entender el cuerpo como cosa, al cual le vendría entonces el uso de “thing”. Esto pensado en términos de una traducción al castellano, puesto que el inglés marca radicalmente los usos y empleos de los vocablos nobody y nothing,

quienes complejizan la reflexión en tanto dicen o determinan qué elementos pueden ser cuerpos y cuáles pueden ser cosas.

Un estudio comparativo entre Nobody y Nadie en lengua castellana, es que la palabra nadie tiene su origen en el castellano

antiguo, donde se refiere al acto mismo del nacimiento.

*Proviene con influencia por quien del anticuado nadi, influido por qui, y este del español antiguo nado, elipsis de la expresión omne nado, nadie en todos, literalmente «hombre nacido», y nado proviene a su vez del latín nātu, nacido. Por lo tanto, decía «(ningún) hombre*



Figura 1. Dan Flavin, Espacio y luz, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2019

*nacido» para significar «absolutamente nadie» (Penny, 2002, pág. 147)*

Aquí el hecho determinante para existir es nacer, no devenir un cuerpo como lo evidencia el inglés. Aunque nacer signifique por autonomía la existencia de un cuerpo, puesto que no se nace espíritu. Se nace materia, fluidos, miasmas, quiasmos. Lo nadie es la negación del parto y nacer es la entrada al mundo carnal.

Si se mira con detenimiento esta imagen (Ver Figura 1) con luz azul fluorescente que presentó el MAMM (Museo de Arte Moderno de Medellín) sobre el artista norteamericano Dan Flavin, quien hace de la luz su lenguaje de creación plástico, enmarcado en el movimiento minimalista, tal vez sea la mejor definición artística de “Nobody” sin cuerpos, sin mujeres, sin hombres, sin niños, ni adolescentes, tampoco ancianos...

Allí no hay más que la nulidad del cuerpo, la negación de este, no hay más que espacio vacío iluminado al que no podría insertarse el

pronombre “nothing” en tanto hay luz, paredes, lámparas... Este espacio desea ser ocupado, recorrido, olfateado, habitado y es eso a lo que invita tanto la obra como la exposición del artista.

El final del siglo XX y principios del XXI se caracterizaron por un escrutinio de la palabra “cuerpo” lo que ha llevado a que distintos pensadores se pregunten por la ontología propia de la misma. Generando una nueva epistemología corporal producida por estudios serios en diversos campos de las ciencias humanas y sociales. Comenta el pensador David Le Breton que:

*La sociología del cuerpo es una parte de la sociología que se interesa por la corporalidad humana como fenómeno social y cultural, como materia simbólica, como objeto de representación y de imaginación. Nos recuerda, así, que las acciones que tejen la trama de la vida cotidiana —incluyendo desde las más inútiles o inaprensibles hasta las que se desarrollan por entero en el escenario público— implican la participación de lo corporal, aunque solo sea por la mera actividad de percepción que el hombre despliega*

*en cada momento y que le permite ver, oír, saborear, oler, tocar... y, por lo tanto, atribuir significados específicos al mundo que le rodea (Le Breton, 2018, pág. 9).*

El cuerpo es entendido como dispositivo simbólico, material y cultural, de sumo interés para la antropología contemporánea y las ciencias sociales, incluido con ello el arte y el diseño que desde los años 70 vienen generando variada literatura al respecto. Tanto así, que el interrogante concentra ahora obras brillantes del pensamiento socio-humanístico francés, de la mano de autores como: David Le Breton<sup>1</sup>, Alain Corbin<sup>2</sup>, Joan-Carles Mèlich y Lluís Duch<sup>3</sup>, entre otros. También las performances artísticas de Orlan, Ana Mendieta, Gina Paine y la obra gráfica de Barbara Kruger, incluso anteriores y paralelas a los textos de la antropología, la historia, la filosofía y la sociología pusieron el cuerpo en el centro de la reflexión epistemológica occidental.

Una de las imágenes con mayor contundencia y capacidad de masificación en la web y en su

momento en la publicidad y los círculos del arte ochenteros, fue la imagen del rostro dividido de una mujer a blanco y negro con un texto realizado en tipografía Bold Oblique (favorita de la artista) en tono blanco, sobre franjas rojas que dice: “Your body is a battleground” (Tu cuerpo es un campo de batalla). Esta pieza se asemeja a las vallas publicitarias de la época, que anuncian cosméticos y productos del bienestar corporal femenino, aludiendo con ello al cuerpo de las mujeres como trofeo patriarcal del sistema (ver imagen Figura 2) deja en claro algo que ya el filósofo y pensador italiano Giorgio Agamben comentaba al referenciar la obra de Michel Foucault, sobre lo que puede ser un dispositivo:

*Un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilidades arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo*



Figura 2. Barba Kruger, "Your body is a battleground" (Tu cuerpo es un campo de batalla), 1989

*mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo*

*tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal*

*o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento, pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos (Foucault A. G., 2011, pág. 250).*

Esto que definen los pensadores es lo manifestado en la obra de Barbara Kruger sobre el cuerpo “body”, allí se insertan sumatorias de discursos y prácticas que lo intervienen constantemente.

Si bien la crítica feminista de la artista sigue más vigente que nunca, el campo de batalla se ha expandido a otras subjetividades como las de los cuerpos de la población LGBTIQ+, quienes también han sido campos de guerra simbólica y física de diferentes actores. No obstante, ningún cuerpo escapa a las construcciones discursivas que el sistema construye y edifica y sobre el cual se ciñen tensiones entre opresores y oprimidos.

Opuesto a la ausencia (Nobody) el todo parece englobado en la amalgama y la juntanza de los cuerpos, en este conglomerado de subjetividades que conforman aquello llamado humanidad, que en inglés recibe la nominación de: Everybody, dicha palabra recoge la carne y el mundo... Es la masa de la que habla Elías Canetti en su obra “Masa y poder”.

En esa mixtura de cuerpos es justamente donde todo tiene cabida y asidero: (Everybody)

*Es esta densa masa la que se necesita para ello, cuando un cuerpo se estrecha contra otro cuerpo, densa también en su constitución anímica, es decir, cuando no se presta atención a quién es el que le «estrecha» a uno. Así, una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto. En este caso ideal todos son iguales entre sí. Ninguna diferencia cuenta, ni siquiera la de los sexos. Quienquiera que sea el que se opriime contra uno, se le encuentra idéntico a uno mismo. Se le percibe de la misma manera en que uno se percibe a sí mismo (Canetti, 1981, pág. 4).*

Ese “todo totalizador” corporal al que reúne multiplicidades

de corporalidades, pleno en sensibilidades es el que le interesa a la epistemología corporal y a las Artes del cuerpo, propias del mundo contemporáneo,

artístico El Cuerpo Habla llamada Cargamontón, la cual visualiza dicha amalgama de carne sobre una carreta de madera en la que reposan desnudos, silenciosos



Figura 3. Colectivo Artístico El Cuerpo Habla. Performance Cargamontón, Art Nexus, 2018.

también llamadas Artes vivas. Un carnaval de cuerpos, cuerpos mundanos, in-mundos y para el mundo. No cuerpos idealizados y platonizados. Muestra de ello es la performance del colectivo

y palpitantes dieciocho cuerpos de hombres y mujeres, mientras son paseados por las calles del centro de la ciudad (Medellín, Colombia). Pareciera que en dicho acto se materializara eso que el

inglés nombra y articula como “Everybody”. Cargamontón es la mejor forma de estetizar dicha palabra traducida, ya ni siquiera al castellano como lengua, sino al arte como lenguaje no verbal (Ver figura 3).

Pero entre el todo y la nada se cierne un intersticio difícil de precisar incluso a veces numéricamente: Somebody (algunos, algunas). Eran unos pocos, era alguien, y vuelve y surge la palabra body, para señalar que esos que no son todos, que pueden ser dos o tres, quince o diez, pero que faltan más para la completitud del everybody, aun así, tampoco son nada, porque están allí, ocupan un lugar en el espacio, en el territorio, en medio de lo humano y lo sensible. Son parte del mundo como lo evidencia la Figura 4, donde una fotografía de la obra Cortinas de baño del artista caleño Óscar Muñoz, evidencia un espacio minimal, sobre cortinas de plástico transparente que se metamorfosean con el fondo, dejando aparecer las siluetas

no definidas en su totalidad de “algunos” cuerpos desnudos en diferentes posiciones. Indeterminados, no nombrados, desconocidos... Pero están. Otro término que relaciona dentro de su composición semántica la palabra inglesa body es “Embodiment” cuyo significado puede entenderse como “personificación” o “encarnación”, un término con amplio uso en el mundo de las artes del cuerpo,



Figura 4. Óscar Muñoz, Cortinas de baño, 1985-1989

propriamente en el mundo del teatro, donde el actor o la actriz encarna o personifica un personaje, como coloquialmente se habla en lengua castellana: “le da cuerpo al personaje” o bien le da forma y digámoslo así: existencia. Como si el discurso fuera una entidad indeterminada y abstracta sobre la cual el cuerpo del actor/actriz terminan de moldear y “dar cuerpo” mediante su propia corporeidad, casi siempre vestida y ornamentada a eso escrito en el papel (texto). La figura 5 pertenece a una propuesta teatral colombiana llamada Desvanecer lo femenino estereotipado, donde una joven mujer encarna y deshace a la vez los cánones imperantes en el universo de belleza que la sociedad ha construido alrededor del cuerpo femenino: su cuerpo; para luego espicharlos sobre sí misma y vomitarlos al público, deconstruyendo así las estructuras cosméticas dominantes.

Incluso si se toma la antigua frase del Evangelio de San Juan en su primer capítulo, versículo 14, el autor dice: “El verbo se hizo car-



Figura 5. Desvanecer lo femenino estereotipado,  
Carla Vanessa Aguirre, 2016

ne y habitó entre nosotros” (San Juan, 2005, pág. 1065). El teatro, pagano en su naturaleza parece seguir a puntillas dicha máxima bíblica: corporeizar el texto. Si tuviésemos como paralelo de Embodiment “La palabra “envolvente”, Michel Serres diría que “está contenida en el germen de aquello que la vida puede y remite al lugar inmanente del cuerpo”

(Cangi, 2011, pág. 15) No obstante, la palabra Embodiment puede traducirse también como encarnación, lo cual puede comprenderse como: “entrar en la carne”, la carne que es un concepto anterior al cuerpo abordado actualmente por la filosofía, y en palabras de la antropóloga Vanessa Larios

*Decir que nuestro cuerpo es carne es darle el verdadero estatuto mundanal que debe tener. Ser carnal es ser terrenal y mirar solo las cosas del mundo, es también cebarse en el dolor. Cuerpo que sufre cuando su carne está herida. Dejo de ser masa de órganos y maquinaria ósea, soy superficie que envuelve la piel, rojo vivo que duele (Larios Robles, 2005).*

Nombrar el cuerpo como cualquier otro acto del lenguaje implica múltiples consecuencias lingüísticas y semánticas, más allá de una perspectiva de traducción como esta, sobre la que se busca, si bien no dar solución, sí sembrar interrogantes sobre cómo y porqué nombramos las cosas. A las que el cuerpo no puede escapar, puesto que ese cuerpo es el de un Hommo Loquitur<sup>4</sup>. Bien lo anticipó el filósofo alemán Martin Heidegger al

decir que el cuerpo del hombre al que puede referirse como (Dasein) *Expresión alemana que significa “ser ahí”, “aquí”, “allí”, Heidegger la expresa para comprender la existencia humana, ser en el mundo, ser uno mismo, es la conciencia que determina al ser a través de la continuidad en el tiempo y en el espacio, es la existencia de sí, es estar ahí (Ramírez-Pérez & Cárdenas-Jiménez, 2015)*

Esto es aquello donde el ente tiene su mayor fuerza de experimentación del mundo. También Michel Serres y la filosofía francesa lo explicitan:

*De este modo, el cuerpo escapa a cualquier representación estable y a cualquier identidad. Sin embargo, persevera e insiste, y toda composición u organización culmina por hacer cuerpo, por hacer “un” cuerpo. Al decir “hay”, “he aquí” o “esto es”, el cuerpo es evocado, al mismo tiempo, como el nombre de lo real y del objeto singular. Conviven en estos enunciados la presencia secreta de lo no totalizado y la diferencia singular de un modo de expresión. Coexisten en ellos lo que escapa y lo que fabrica, el modo de lo impenetrable y el de la aprehensión (Cangi, 2011, pág. 12)*

## Conclusiones

Este trabajo se apertura a desentrañar la magia del lenguaje y las posibilidades constructivas/deconstructivas, que este puede tener a través de los cuerpos parlantes que son quienes tejen el diálogo de significados y la praxis de una lengua. Contrastar a mayor profundidad los pronombres indefinidos anglosajones con otro tipo de lenguas romances y germánicas, es una deuda que dejan estas notas, pero que puede servir como un sustrato epistemológico que ahonde en la manera en que los pueblos occidentales establecen las nominaciones del todo, la nada y lo alguno, y si en estos vocablos tiene cabida el cuerpo como eje central de la conformación gramatical y epistémica. Para muchas personas estas anotaciones son meras hipótesis, carentes de cualquier pragmatismo, pero lo evidente salta a la vista. Body-Cuerpo se ha instaurado como el lexema articulador de las otras palabras que existen en el inglés para nominar eso indeterminado, pero profundamente filosófico. Entrevé que sin el cuerpo no hay existencia, que la totalidad existe a través de la sumatoria de los cuerpos, que lo alguno se posibilita en tanto haya cuerpos.

Y que al igual que Thing, lexema de otros pronombres para los cuales están destinados los objetos para los que el cuerpo se excluye, precisamente porque está vivo, puede afectar y ser afectado.

Estas conjetas tienen que servir como antesala para otros estudios que inviten a nuevos investigadores e investigadoras a aventurarse desde distintos campos: el arte, la filología, la semiología, la filosofía del lenguaje y la epistemología son llamadas a reflexionar sobre tales asuntos. Si el conocimiento situado, o start point, gran aporte del feminismo a la construcción de saber enfatiza en nombrar las cosas y los fenómenos para que existan, estas notas ponen la lupa sobre lo ya existente para hacerlo evidente. No hay mundo, ni vida más allá del cuerpo.

## Referencias

- Canetti, E. (1981). *Masa y poder*. Barcelona, España: Muknich, Editores.
- Cangi, A. (2011). *Escribir el cuerpo: indicios, querellas y variaciones*. En S. Michel, *Variaciones sobre el cuerpo* (pág. 12). Buenos Aires, Argentina: Fondo de la Cultura Económica.
- Deleuze GIlles, G. F. (1973). *Antiedipo, capitalismo y esquizofrenia*. (Capítulo I). Barcelona, España: Barral Editores.
- Eyssartier, C., & Lozada, M. (2014). [...] Estudio de caso de acuerdo con la perspectiva de la cognición corporizada (embodiment). [...] Estudio de caso de acuerdo con la perspectiva de la cognición corporizada (embodiment). Tandil.
- Foucault, A. G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, Mayo-agosto, pp. 249-264.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores .
- Larios Robles, V. I. (2005). *Carne: quiasmo, cuerpo, mundo. A parte Rei. Revista de Filosofía*.
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Siruela.
- Penny, R. (2002). *A History of the Spanish Language*, 2<sup>a</sup> ed. Cambridge. Cambrigde, Inglaterra: Cambridge University .
- Ramírez-Pérez, M., & Cárdenas-Jiménez, M. y.-J. (2015). *El Dasein de los cuidados desde la fenomenología hermenéutica de Martín Heidegger*. Enfermería universitaria, 144-151.
- San Juan, E. (2005). *Evangelio de San Juan*. En E. San Juan, *La Biblia* (pág. 1065). Colombia: Zamora Editores Ltda.

## **Reconstrucción de imaginarios y memorias colectivas a partir de la correspondencia familiar**

Maria Isabel Giraldo Vasquez - FUBA  
Juan Fernando García Castro - UPB

---

La correspondencia no era una actividad más del día a día de los ciudadanos [...]; fue, y seguirá siendo durante buena parte del siglo siguiente, la actividad por excelencia de una sociedad que, como los hombres y mujeres que la constituyan, era fundamentalmente epistolar. A través de las letras y gracias a las letras, el mundo se movía entonces, como se mueve hoy a través y a pesar de las redes digitales (Blas, 2015, p. 99).

Este texto hace un acercamiento teórico, desde la historia y la cultura material, al análisis de una práctica abandonada, que fue determinante en los procesos comunicativos hasta mediados del siglo XX en Colombia: la comunicación epistolar. En tiempos en los que la tecnología y los teclados han sustituido a la escritura “manuscrita”, y en los que cuestiones tan simples como informar problemas de la vida cotidiana a través de cartas, han sido borradas de las preocupaciones del mundo contemporáneo, es necesario rastrear el pasado a través de diversos objetos que constituyen la cultura material de la práctica epistolar, y que permitan comprender los modos de ser, estar y vivir

la cotidianidad en el pasado, los imaginarios y consecuentes construcciones de memorias colectivas.

La comunicación epistolar funciona como conversación diferida y desde la escritura como soporte. El diálogo se instala en la base de la práctica epistolar, en la escritura queda la huella de una voz que habla desde otras latitudes temporales y espaciales, de ahí que podamos señalar en esta práctica instancias de enunciación que revelan un “aquí” y un “ahora”, un “yo” y un “usted” (Benveniste), y que indican circunstancias de comunicación que nos permiten identificar un yo y un usted de carne y hueso, ubicados en determinadas coordenadas espacio-temporales.

Hoy asistimos a otras dinámicas de la comunicación mediática y del ciberentorno que configuran los “lugares de la memoria” de nuestro tiempo, muy diferentes a los tradicionales (Duch y Chillón, 2012, p. 399).

Los objetos adquieren valor como elementos que condensan

la memoria colectiva, nos dan estabilidad y permiten que las relaciones sociales adquieran sentido.

Además, se convierten en conectores entre un presente vivo y un pasado evocado y recordado.

En este sentido, los objetos revelan que el ser humano nunca dejará de luchar entre la memoria y el olvido, y en estas tensiones los objetos se instituyen como auténticos símbolos: erigen el mundo, el “nosotros” y el “yo”, y se actualizan cada “aquí” y “ahora” como una historia personal. Respecto a la memoria, Duch y Chillón afirman que “es un agente decisivo de configuración de sentido, capaz de articular cualquier intervalo en un presente permanentemente contextualizado y operativo” (Duch y Chillón, p. 403). También diferencian tres dimensiones de la memoria que vale la pena mencionar: biográfica, comunicativa y cultural:

*“La memoria biográfica consiste en lo que un determinado sujeto experimenta y recuerda. La comunicativa, en la que*

*un determinado grupo que comparte un sustrato de experiencia es capaz de recordar. Y la noción de memoria cultural, a su vez, alude al conjunto de expresiones de la tradición; Tiene una cierta objetividad que va más allá de cualquier idiosincrasia; no es exclusivo de ninguna generación o individuo; y actúa como una segunda naturaleza que deben ‘encarnar’”* (Duch y Chillon, p. 400).

Comunicarse a través de la escritura a mano manifestada en correspondencia y en cartas o epístolas es una de las formas de expresar y comunicar nuestras vivencias, pensamientos y sentimientos, y con el paso del tiempo adquieren valores como objetos culturales y patrimoniales, que se heredan y transmiten de generación en generación. Hablamos entonces de bienes culturales y patrimoniales en el sentido que lo expresa Martínez Juez, para quien “...las cosas (quienes las crearon o descubrieron o dondequiera que estén) son reconocidas como patrimonio de la humanidad, y permiten su evolución -biológica e individual, más allá de la comunidad o clase social a la que pertenece”, y que en algún momento tuvo una presencia marcadamente local y, por tanto, condicionada por las

*prácticas tradicionales de su comunidad* (Martínez Juez, F., 2003, p. 45).

Para Candau, en cambio, la concepción moderna del patrimonio se entiende como: “*un vínculo electivo con ciertos vestigios del pasado o ciertos legados que se relacionan tanto con lo material como con lo ideal, tanto con lo natural como con lo cultural*” (Candau , 2002, p.88). La comunicación epistolar y el intercambio de correspondencia constituyen un fenómeno sociocultural que tiene una temporalidad específica, una objetividad, usos y costumbres, así como efectos culturales que pueden ser analizados. En el centro de esta práctica comunicativa se encuentra la carta como objeto, como pieza de cultura material sobre la que se desarrolla el acto comunicativo. La carta es un objeto, un papel escrito con historias personales, envuelto en un sobre cerrado, sellado e insertado en todo el sistema postal que garantiza la circulación de la información. Como medio, la carta intercede infaliblemente entre la distancia en el tiempo y en el espacio del

remitente y del destinatario, y como fin, la carta hace posible la circulación de relatos, noticias, intimidades, saberes: narrativas del tiempo al que pertenecen.

Por lo tanto, la pregunta que rodea este artículo está relacionada con la práctica de la escritura epistolar como un fenómeno complejo, con una dimensión material, comunicacional y simbólica. Ahora bien, para comprender la complejidad del fenómeno epistolar, se propone abordar a través del estudio las dimensiones mencionadas, pero sobre todo la simbólica, de la práctica social, de modo que la evidencia material de la práctica epistolar permita comprender la complejidad de una práctica social comunicacional a través del rol social que adquiere un objeto en un contexto, además de los usos y narrativas que contiene este fenómeno.

## **Correspondencia familiar**

La correspondencia familiar se convierte en un objeto multifacético que involucra

no solo una narrativa familiar, sino todo un entramado social y cultural que permite comprender aspectos económicos, sociales, religiosos y políticos, tradiciones, costumbres, formas de ser y de pensar, así como las relaciones de poder y género, desde el punto de vista de una persona “común” que los vive y los escribe. A través de las cartas es posible el estudio de la vida cotidiana a partir de la sencillez y coloquialidad con que se escribió esta correspondencia.

La correspondencia entre parientes se inserta en la cultura material de una sociedad, siempre que con ella sea posible una comunicación más sencilla, directa, coloquial y sentimental. Antes del auge que tiene hoy en día el correo electrónico o el chat, la gente escribía cartas para compartir sus experiencias, para satisfacer la necesidad de comunicarse, de contar y narrar hechos; cartas manuscritas, luego mecanografiadas, y el género epistolar cumplió, durante años, las funciones comunicativas y mediadoras de la radio, la televisión y el teléfono.

La correspondencia se convirtió en el mejor medio de comunicación y expresión de momentos, sentimientos, recuerdos para que estos también no se perdieran con el tiempo. El género epistolar está en la base de disciplinas como la literatura y la filosofía. En esto último, Séneca es un claro ejemplo, ya que optó por este medio de expresión para asegurarse una mejor influencia sobre su interlocutor, como se ve en los escritos consoladores. En el campo literario son referentes las cartas de Abelardo y Eloísa, las de Kafka dirigidas a Milena, o las de Poe y Goethe. La correspondencia puede ser analizada como fuente historiográfica, las cartas permiten el estudio de la historia cotidiana, posibilitando nuevas apreciaciones para el estudio de la historia cultural y de las costumbres: en ellas se mencionan algunos hechos históricos importantes que pueden ser estudiados a partir de ellas y a la luz de los relatos de la vida cotidiana. Se han evidenciado vestigios existentes y compilaciones de correspondencia entre personajes ilustres, políticos, empresarios, artistas, escritores,

que dan cuenta de la situación política y económica del país, pero también es necesario, desde la historia cultural, reconstruir estos momentos, trabajar con la microhistoria para comprender también cómo los grandes acontecimientos son retratados y comentados por el ciudadano común.

La correspondencia familiar se utilizaba entonces como único medio de comunicación entre los miembros de esta; allí relataron vivencias, cotidianidades y algunas ideas de diversa índole (políticas, sociales, económicas, morales), por tanto, se convirtieron en el objeto que mantenía las relaciones familiares cuando reinaba la distancia; eran un objeto nómada que suavizaba la sensación de lejanía. A través de esta correspondencia es posible rastrear informaciones sobre el contexto familiar, las relaciones domésticas y parentales, la transmisión y construcción de memorias e imaginarios colectivos. Desde el punto de vista de la historia cultural, la correspondencia y las cartas

constituyen un patrimonio tangible (Martínez Juez, 2003 y Candau, 2002), y el soporte material de la memoria de un determinado grupo social que conlleva un carácter simbólico y cultural.

El objeto, entendido aquí como una carta, una foto o cualquier otro elemento inserto en la correspondencia, es tratado para responder a preguntas como: ¿cómo se construye la memoria a partir de la correspondencia? ¿Cómo se evidencian las relaciones sociales en estos elementos? ¿Cómo se construye una historia de la vida cotidiana a través de la correspondencia y la escritura epistolar? Preguntas que tienen como trasfondo la idea que han tenido los especialistas sobre la oralidad y la escritura (L. Bohannan, WJ Ong, EA Havelock y J. Goody) según la cual, la memoria se organiza de forma diferente cuando se dispone de memorias y modelos de memoria por escrito. Estas preguntas también permiten trabajar desde metodologías de las ciencias

humanas y sociales, y apuntan a profundizar aspectos relacionados con manifestaciones culturales y simbólicas, que se revelan en las narrativas y objetos contenidos en la correspondencia familiar.

Estas inquietudes responden a la necesidad de explicar la práctica epistolar a través de la condición material del objeto que se vincula a un fenómeno comunicativo y cultural más complejo, del mismo modo, establecer vínculos y realizar interpretaciones desde aspectos como la antropología, la cultura material o la filosofía para estimular la apropiación colectiva de lo simbólico, donde se permita la comprensión de los procesos sociales de multiculturalidad, diversidad y transdisciplinariedad.

## Soportes conceptuales

La correspondencia como objeto documental que permite construcciones de historia y memoria colectiva se entiende desde los planteamientos de Maurice Halbwachs (2004) y Jacques LeGoff (2003), también

bajo las concepciones y relaciones de los objetos hacia y en la cultura, y la reconstrucción de vida social y familiar cotidiana.

Todo ello teniendo en cuenta la naturaleza de las fuentes utilizadas, que, en este caso, son testimonios directos de vidas narradas y contadas en cartas. Se hace pertinente, entonces, realizar una aproximación conceptual desde aspectos generales en relación a la escritura de cartas y correspondencia, entendiéndolas como objetos que actúan como puente y medio de comunicación, generalmente por escrito, sobre un sustrato (papel), entre dos o más personas distantes en el espacio y también en el tiempo (porque se lee en el futuro, una carta escrita en pasado sobre un tema presente). En este sentido, la correspondencia familiar como objeto documental forma parte de lo que Diez Carrera (1998) llama “materiales especiales” y donde se conjugan con la definición de un objeto cultural que puede ser analizado no solo desde su componente textual, sino también

desde sus cargas simbólicas, donde es posible repensar la carta y la correspondencia como un bien cultural, como un objeto portador de un valor enmarcado en la historia cultural de un grupo social.

Los conceptos teóricos abordados por Jaques Le Goff (2003) también son importantes en lo que respecta a la construcción de la historia y la memoria colectiva. Aquí es necesario entender y tratar las cartas y la correspondencia como soporte material de la memoria, pero también de la historia, en ese sentido, son tratadas como documento y como monumento. Los materiales de la historia y la memoria se presentan como monumentos, herederos del pasado, que permanecen en el espacio-tiempo, y documentos, por otro lado, que son “elegidos” por el historiador.

La correspondencia, en este caso, permite realizar trabajos de reconstrucción de relatos de la vida familiar cotidiana, pero también de memorias e

imaginarios colectivos: el interés por el sujeto “común” conduce a la comprensión de la importancia otorgada a los documentos, donde los hechos y la linealidad de los acontecimientos no es tan importante como lo son los datos que conducen a una memoria, que a su vez conduce a una historia múltiple y discontinua, sino también la importancia del monumento, que tiene la capacidad de documentar e ilustrar esta “simple vida” de pequeñas historias que construyen una memoria colectiva y una historia no lineal.

De manera similar, el sociólogo Maurice Halbwachs (2004) nos ofrece un apoyo conceptual cuando se trata de objetos y cultura material. Cada letra tiene una relación con la sociedad donde fue realizada, se convierte en un patrimonio tangible, donde es posible verificar las ideas del momento y revelar, de manera oculta, una imagen del tiempo vivido. En los objetos se depositan cosas cotidianas que están llenas de recuerdos y oportunidades para la memoria de un grupo (familia).

Según Halbwachs, estos objetos no solo reflejan la cultura de una sociedad, sino que también son capaces de explicar los lazos que unen al grupo, así, un mueble, un vestido, un utensilio o un producto (una carta) evoca la memoria de vida social que allí se manifestaba: “las cosas traen recuerdos” como se dice coloquialmente. Es aquí donde surge el apego de un determinado grupo a un lugar u objeto como mecanismo para mantener viva esa memoria colectiva. Así, es posible pensar los objetos y, más específicamente, la correspondencia como elementos que forman parte de los “lugares de la memoria” de Pierre Nora (2008), elementos que forman parte de la vida cotidiana y que en conjunto evocan una serie de valores sociales que construyen memorias, imaginarios y relaciones sociales.

La correspondencia también representa para los lectores fuera del tiempo y espacio originales, una evidencia de unos hechos públicos y privados que empiezan a convertirse en fuente primaria para la reconstrucción de una

historia de la vida social y cotidiana, y una historia familiar. En este sentido, la obra de la historiadora mexicana Pilar Gonzalgo Aizpuri (2006) se convierte en soporte teórico y conceptual. Gonzalgo se vincula con la antropología al buscar testimonios históricos desde su punto de vista para plantear cuestiones pertinentes, que permitan reconocer y comprender el modo de vida y las concepciones sociales de los autores de esta correspondencia: lo que ella llama antropología cultural.

De esta forma, es posible pensar en trabajar la historia cultural de una familia o de un determinado grupo social, incluyendo actividades cotidianas, como el acto de escribir y leer cartas, así como lo que en ellas se refleja: El ejercicio de observar costumbres, aparentemente simples, espontáneas o banales, es donde se pueden analizar las estructuras y relaciones culturales, sociales y familiares.

## Consideraciones finales

El estudio de la correspondencia familiar, bajo el marco de análisis de las ciencias sociales, permite conocer la historia de la vida social y de la vida menuda, ya que a través de esta correspondencia se evidencian elementos culturales, simbólicos y sociales que permiten la construcción de una historia de la cultura material y la vida cotidiana. El valor de las cartas y la correspondencia como colectores de relatos y tradiciones, puede ser abordado a la luz de la comunicación, la historia, la antropología y la filosofía, pues permite pensar en su valor patrimonial para estudiar fenómenos culturales de identificación y representación de memorias e imaginarios colectivos. La escritura de cartas es una práctica cultural compleja, es un acto de memoria comunicativo y expresivo que genera una materialidad con una carga simbólica individual, pero que, como hábito, genera memoria colectiva. La carta como pieza se encuentra inmersa entre otros

dispositivos técnicos específicos, diseñados al efecto que configuran un sistema más amplio de objetos: papeles, bolígrafos, tintas, sobres, sellos, abrecartas, mesas con iluminación específica, etc. La connotación íntima de la producción epistolar, además del mencionado sistema de objetos, hace de la carta un objeto de culto para quien interviene en el acto comunicativo, donde el objeto representa el encuentro entre lo “lejano”, pues al ser escrito a mano, conserva las líneas, la memoria y el gesto de quienes la escriben. Así, la producción epistolar asume una dimensión afectiva, que hace significativo el objeto a medida que aumenta su carga subjetiva: manuscrito a mano, con errores, tachuelas, dibujos, signos que dan mayor veracidad e intimidad al escrito, de modo que su materialidad trasciende a un dimensión sensitiva, sensible y simbólica más compleja. La carta, por tanto, además de ser un objeto que empaqueta recuerdos íntimos, es un dispositivo de construcción y circulación de la memoria colectiva.

## Referencias bibliográficas

- BLAS, V. S. 2015. *Cartas para todos: Discursos, prácticas y representaciones de la escritura epistolar en la Época Contemporánea*. In Castillo Gómez, A. (Ed.), *Culturas del escrito en el mundo occidental: Del Renacimiento a la contemporaneidad*. Casa de Velázquez. Recuperado de <http://books.openedition.org/cvz/1332>
- CANDAU, Joel. 2002. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DIEZ, C. (1998). *Los materiales especiales en las bibliotecas*. Gijon, España: Trea
- DUCH, Iluís y CHILLÓN, Albert. (2012). *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*, Vol I. Barcelon: Herder.

GONZALBO, P. (2006) *Introducción a la Historia de la vida cotidiana*. Ciudad de México, México: Colegio de México.

HALBWACHS, M. (2004). *La memoria Colectiva*. Zaragoza, España: Editorial Presas Universitarias de Zaragoza.

LE GOFF, J. (2003). *Historia e memória*. Campinas, Brasil: Editora Unicamp.

MARTÍNEZ, J. F. (2003). *Patrimonio*. México (edición mecanografiada).

NORA, P. (2008). *Los Lugares de la Memoria*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce.

SERRANO, P. A. (2012). *Historias de Familia*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

# Rostro y Música

*Implementación del estudio cefalométrico como principal herramienta metodológica para la exploración y experimentación dentro de la composición musical*

Autor:

Maria Camila Ortiz Martínez

Maestra en música, énfasis en guitarra eléctrica.

Egresada del programa de música de la Fundación Universitaria Bellas Artes.

## Resumen

¿Qué relación puede existir entre el rostro y la música? Bajo este planteamiento se da paso a la realización de un proyecto el cual se centra en la investigación y creación de posibles sonoridades que se pueden generar a partir del análisis cefalométrico de un rostro. Tras dos años de investigación, este artículo recoge toda la información recopilada en lo que respecta al relacionamiento entre el estudio antropométrico y las técnicas de composición, en donde se expondrán los procedimientos que se emplearon durante el desarrollo de la premisa inicial, dando cuenta de los diferentes mecanismos que se efectuaron durante el análisis, procesamiento y traducción de la información.

Como resultado, se presentará la composición musical Rostro – Tríptico, una pieza escrita para guitarra eléctrica la cual nace de esta exploración interdisciplinar y la cual estará estructurada bajo los alcances que este proyecto permitió abordar.

*Palabras clave: música, composición, antropometría, cefalometría, guitarra.*  
Investigación creación /63

## Face and Music

Implementation of the cephalometric study as the main methodological tool for exploration and experimentation in musical composition.

### Abstract

¿What kind of relationship can exist between the face and music? This premise leads to the realization of a project which focuses on the research and creation of possible sonorities that can be generated from the cephalometric analysis of a face. After two years of research, this article collects all the information gathered regarding the relationship between the anthropometric study and compositional techniques, where the procedures that were used during the development of the initial idea will be exposed, giving account of the different mechanisms that were carried out during the analysis, processing and translation of the information. As a result, the musical

composition Rostro - Tríptico will be presented, a piece written for electric guitar which comes from this interdisciplinary exploration and which will be structured under the scopes that this project allowed to approach.

*Keywords:* music, composition, anthropometry, cephalometry, guitar.

### Introducción

¿Cómo puede escucharse un rostro? Bajo este cuestionamiento se abre paso a la consolidación de un proyecto investigativo cuyo principal objetivo se centra en la hibridación entre el estudio de la antropometría del rostro humano y la composición musical. En donde se expone el ejercicio de la experimentación sonora como un medio transicional entre el uso de información numérica adquirida de un estudio cefalométrico, y la creación musical. En tal sentido, el enfoque principal del proyecto se adhiere a la reinterpretación y apropiación de datos que parten del método científico, hacia el

ámbito de las disciplinas creativas (Minciencias, 2021); de manera que, las metodologías aquí empleadas, más los resultados obtenidos durante el desarrollo del proyecto, distancian esta exploración de las estructuras convencionales de la música para así adentrarse al particular plano sonoro que se engendra a partir del diálogo propuesto entre la medición del rostro y la creación musical.

Así que, cuestionamientos como ¿Cuáles son los puntos en común en donde pueden encontrarse las dos disciplinas propuestas? ¿Qué metodologías conllevan al desarrollo compositivo de esta propuesta? ¿Qué tipo de resultados se pueden esperar de estas experimentaciones metodológicas? ¿Qué clase de interpretación musical requiere este planteamiento? ¿Existe finalmente algún tipo de sonoridad específica que retrate los rostros?; fueron cuestionamientos imprescindibles y reiterativos al momento de abrir el camino práctico para moldear

y perfeccionar las metodologías implementadas.

De esta forma, uno de los conceptos que fueron necesarios articular para esta exploración se enfocan en el cuerpo y su integración con el arte. Si bien, “El interés por la corporalidad empezó a ser creciente a partir de los años 70 del siglo XX, en particular en el ámbito de la antropología” (Cascudo, 2015: xiii), su asociación dentro de la música. (xiii) música propone la participación de diversas disciplinas las cuales enriquecen este ámbito creativo. Tal y como lo plantea Teresa Cascudo (2015):

“(...) hemos asistido a un notable aumento del grado de interés y aceptación de la corporalidad como herramienta conceptual en el ámbito de los estudios sobre música, tanto en la musicología histórica, como en la etnomusicología (...), así como en la investigación de carácter filosófico, sociológico, artístico y neurocientífico sobre música. (xiii)

En tal sentido, centrando el objetivo de esta investigación, lo elaborado en la exploración

de Rostro y música abarca la conceptualización del cuerpo humano, y en específico el rostro, como modelo funcional para un tipo de análisis reflexivo estructurado; queriendo exponer que, más allá de hibridar el estudio cefalométrico con la composición musical, esta investigación-creación permitió abordar el tema desde un plano subjetivo, el cual plantea en primer lugar, un cuestionamiento sobre la reinterpretación del rostro dentro el arte. Y, en segundo lugar, se acerca a la pregunta sobre cómo esta premisa amalgama con una metodología de carácter organicista, la cual se entiende como un modelo musical práctico en donde la metáfora orgánica y su conjunción con algún elemento biológico se estimulan dentro del ejercicio compositivo para la generación de una obra (Besada, 2017).

Bajo este preámbulo, uno de los principales referentes se centra en el trabajo realizado por el compositor chipriota Yannis Kyriakides, “Face” (YouTube,

2020). Su propuesta, la cual logra hibridar justamente los conceptos anteriormente planteados, propone la exploración artística entorno al análisis topográfico del rostro y su conjunción con la creación sonora; empleando metodologías y tecnologías de alta complejidad (como procesamiento de datos tipo Open Sound Control (OSC)<sup>1</sup>), y abordando la composición y ejecución musical desde un formato de voz, grabación, violín, piano, electrónica y video. Si bien esta obra hace parte, hasta el momento, del reducido repertorio existente el cual toma en cuenta esta específica exploración interdisciplinar, su referencia para esta investigación se considera más propiamente desde la posibilidad misma *asumir la medición del rostro como detonante para la creación. Así, su influencia desde las texturas, instrumentación, estilo compositivo, y demás características específicas de la obra de Kyriakides, no son tomadas en cuenta en su totalidad porque el desarrollo de Rostro y*

*música no involucra intervención tecnológica. Por el contrario, son algunas técnicas de composición del siglo XX las que coadyuvaron al desarrollo de esta propuesta, las cuales se precisarán a lo largo de este artículo.*

En resumen, el propósito con este artículo es poder dar a conocer los resultados obtenidos durante esta exploración. Dando a conocer la formulación de las técnicas de composición empleadas, los resultados sonoros obtenidos y presentando su aplicación hacia la guitarra eléctrica dentro del estilo interpretativo del Solo Guitar<sup>2</sup>.

Así, en la primera parte se expondrá el preámbulo conceptual en referencia al cuerpo, el cual detalla y soporta cualitativamente esta investigación. Seguidamente, se entrará en detalle en las técnicas y procedimientos que se emplearon en el estudio compositivo (laboratorio musical), y para terminar, se realizará el análisis musical a la composición original Rostro – Tríptico, obra

basada en el estudio cefalométrico efectuado a la modelo participante.

Por último, se realizará una discusión a manera de conclusión reflexiva sobre los resultados y proyecciones de esta investigación.

## **Antropometría, física del sonido y composición musical**

En primera instancia, se hace necesario presentar un preámbulo conceptual de algunas de las terminologías que se emplearán a lo largo de la metodología con el fin de poder dar a entender las tres temáticas de estudio que engloban la elaboración de esta investigación.

Así que, en torno a las definiciones dentro del estudio de la antropometría, recordemos que el análisis morfológico hace referencia a las mediciones físicas de los seres vivos. Según lo propone el profesor Javier Rosique (2017) “La antropometría es la técnica usada, tanto en

trabajo de campo como en el laboratorio, para describir cuantitativamente la morfología del cuerpo humano globalmente o en segmentos, o en partes determinadas” (Comunicación personal). De esta forma, entendiendo la posibilidad que brinda este estudio para el análisis general o específico del cuerpo, esta investigación se centró especialmente en la antropometría del rostro (también denominada Cefalometría), la cual se entiende como aquella obtención de mediciones que logran realizar una descripción facial (J. Rosique, Comunicación personal, 2017). Dicha práctica requiere la implementación de medidas las cuales surgen a partir de la localización y relación de puntos cefalométricos ubicados estratégicamente a lo largo del plano del rostro. Una vez estas medidas son identificadas en el rostro modelo seleccionado para el estudio, se vinculan de forma tal que, a partir de tablas antropométricas preestablecidas de la disciplina, se generen índices los cuales proponen

una interpretación general y descriptiva del rostro.

$$\lambda = \frac{c}{f}$$

*Figura 1  
Fórmula de longitud de onda*

Dicho esto, proseguimos con algunas terminologías pertenecientes a la segunda temática de estudio; la física del sonido.

La implementación de esta área dentro de la investigación surge a razón de que la información recolectada en el análisis antropométrico sugiere la manipulación de cifras y procedimientos aritméticos. De esta forma, con la intención de poder generar un puente relacional de un área a la otra, se tomó la decisión de abordar fenómenos que involucran por ejemplo *la frecuencia del sonido*.

Esta fórmula, recurrente dentro del campo acústico, brinda entendimiento en la manera en la que el sonido se despliega. No obstante, a pesar de que estos acercamientos lograron aplicarse con mayor exactitud solo apenas hasta el siglo XIX con aparatos como el estroboscopio, es pertinente anotar que este tema ha sido de interés desde la antigüedad. Pitágoras se reconoce como uno de los personajes a quien se le atribuye las primeras exploraciones indirectas de este tema por medio del estudio de la serie de armónicos, en donde, gracias a los avances científicos en la actualidad, es posible entender su relación con las frecuencias sonoras. Es así que, se toma en cuenta esta temática puesto que, si bien la definición de la serie “(...) corresponde a un generador de frecuencia  $f$  y a los parciales o alícuotas de frecuencias  $2f$ ,  $3f$ ,  $4f$ ,  $5f$  y así sucesivamente” (Yepes, 2011: 8), la manera en la que se disponen naturalmente estos intervalos en la naturaleza pueden ser igualmente identificados como fracciones. En el ejemplo

que propone Reginald Bain, explicando este concepto con un monocordio, encontramos que:

“(...) ha sido demostrado experimentalmente que este no es el único modo de vibración de una cuerda. Adicional a la vibración sobre su completa longitud, la cuerda simultáneamente vibra sobre divisiones fraccionales de su longitud ( $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$ ,  $1/6$ , etc.; ...) produciendo una serie de armónicos (sobretónos) cuyas frecuencias son inversamente proporcionales ( $2x$ ,  $3x$ ,  $4x$ ,  $5x$ ,  $6x$ , etc., donde  $x$  es la frecuencia fundamental de la cuerda) a esas divisiones fraccionales. (2003:3).

En consecuencia, esto lleva a considerar la temática de la entonación justa, la cual se define como aquellos tonos los cuales son dados como fracciones (Gann, 1997). En donde, adicionalmente, se tuvieron en cuenta complementos como los cents (unidades que miden el intervalo percibido entre dos frecuencias que interactúan (Gann, 1997)), para el desarrollo metodológico.

Finalmente, la última temática de estudio hace referencia al

área compositiva; subrayando el hecho de que, una de las técnicas de mayor empleo durante el desarrollo de la obra musical fue el método postulado por el compositor Milton Babbitt, el Pitch class. Según Paul Nelson (2004), esta herramienta se implementa como una forma de analizar la música atonal del siglo XX a partir de un sistema que emplea los doce tonos de la escala cromática temperada.

En tal sentido, para la composición de Rostro – Tríptico se utilizó uno de los recursos que propone el pitch class desde la aritmética modular, o como se le conoce allí, módulo 12 (Fig. 2). Este concepto sugiere que cualquier cifra que sobrepase el doce, debería ser reducida a un número entre el cero y el once. De igual forma, también se aplicaron algunos recursos compositivos como el serialismo integral, el cual se entiende como “(...) la aplicación de la técnica de los doce-tonos a elementos musicales diferentes al tono” (Schwartz & Godfrey, 1993: 47).

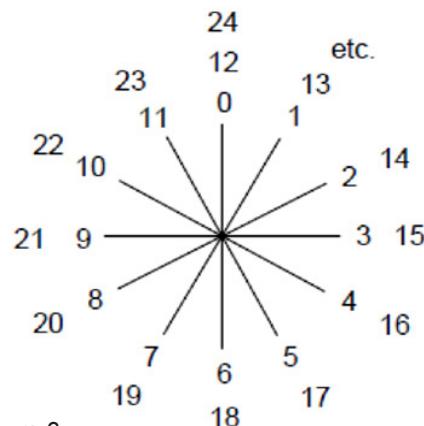


Figura 2  
Reloj modular del Pitch Class

## Metodología

La principal disyuntiva que presentaba la pregunta investigativa al momento de su elaboración se asentaba en el hecho de manipular asertivamente las cifras obtenidas de la aplicación cefalométrica del rostro modelo (Anexo 2). De esta manera, fue necesario evaluar la esquematización del procedimiento inicial a emplear el cual se enfocaba en la transferencia de la información de un área del conocimiento a otra. En consecuencia, se propuso desglosar los conceptos básicos

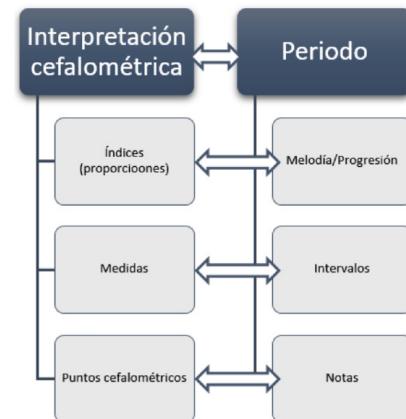


Figura 3  
Gráfico de equivalencias conceptuales

que conforman las áreas de estudio aquí implicadas para lograr entender las posibles relaciones conceptuales que podrían surgir entre ellas, y para así generar equivalencias entre las terminologías del área antropométrica y el área musical (Fig. 3).

A partir de estos relacionamientos, se explicarán los procedimientos que se emplearon para la trasformación de los datos.

## De cifras (puntos cefalométricos) a notas base

la, 5 Nasion, 6 Subnasal, 7 Prostion, 8 Estomion, 9 Gnathion, 11 Quelion, 12 Alar, 13 Zigion, 14 Infraorbital, 15 Tragion temporal, 17 Eurion, 18 Opistocraneo.

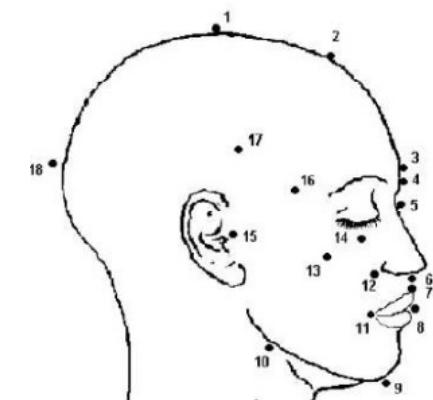


Figura 4  
Puntos cefalométricos.

Como punto de partida, la primera igualación terminológica proponía una relación entre lo que son los puntos cefalométricos (PC) y las notas musicales individuales. Esta vinculación nace del hecho de que, desde lo musical, las notas aisladas entre sí solo representan una información sonora básica, la cual requiere usualmente de un relacionamiento con otros elementos para adquirir un significado contextualizado. Esta misma situación se observa con

los PC, pues estas ubicaciones en el plano facial adquieren significación una vez que se interrelacionan entre sí. No obstante, al contar con 18 puntos a lo largo del rostro (véase Fig. 4) fue necesario realizar una clasificación de las medidas según el tipo de función descriptiva que cumplían; ya sea desde los diámetros, anchuras, alturas y perímetros a lo largo del rostro.

De esta forma, se seleccionaron específicamente aquellas medidas que referenciaban alturas para así poder efectuar el primer método de traducción, el cual consistió en plantear una analogía entre aquellas medidas y las longitudes de onda; recordando que, en el campo de la acústica, esta expresa distancias con relación a las mismas. Así, se propuso la fórmula de frecuencia de las notas en la escala temperada como medio para calcular sonidos, los cuales surgirían de aplicar los valores de las alturas cefalométricas del rostro modelo a dicha ecuación<sup>3</sup>.

## De cifras (medidas) a distancias temperadas

Una vez abordado el asunto de las alturas, lo siguiente a analizar fueron metodologías bajo las cuales se manipularían los demás datos. Recurriendo nuevamente a las relaciones terminológicas, las *medidas cefalométricas* (MC) estarían vinculadas a los *intervalos musicales* a razón de que, una vez los PC, o las *notas musicales*, se vinculan entre sí, crean distancias mensurables. Por lo tanto, el segundo método de traducción al que se recurre es al pitch class, esta vez implementando el concepto del “Reloj modular”. Si bien este mecanismo tiene diversos fines como invertir o transponer sets<sup>4</sup>, para esta ocasión su funcionalidad se determinó como un medio aritmético que describe distancias a partir de cifras consecutivas.

De esta forma, el reloj presentado en la fig. 5, es el mecanismo básico bajo el cual se implementa el

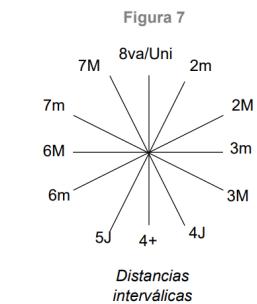
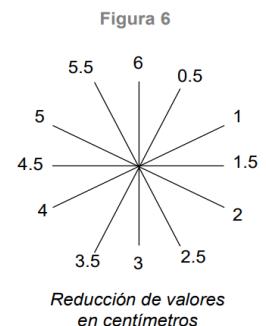
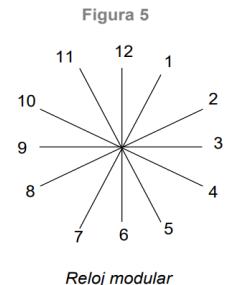
“módulo 12” en el *Pitch Class*. No obstante, fue necesario realizar adaptaciones a este método puesto que los valores presentados en las MC no podían acoplarse directamente a este sistema al no ser cifras enteras.

Entonces, en primer lugar se sugirió una simplificación de los valores iniciales tal y como se observa en la fig. 6. Seguidamente, el uso que se le dio a este sistema fue ubicar algunas medidas dentro de este mecanismo, empleando necesariamente una aproximación decimal.

Habiendo establecido y aplicado este procedimiento a las demás mediciones, se igualaron estos valores a la siguiente adaptación de este sistema, la cual consistió en relacionar las distancias interválicas que existen entre las notas musicales (fig. 7) al resultado numérico anterior.

$$3fn = f_0 * (a)n \text{ (Suits, 1998)}$$

<sup>4</sup>(...) sets can represent any kind of combination of tones – scales, motifs, chords (...) (Schuijver, 2008: 41).



*En este caso los sets representan conjunto de notas producto de las traducciones*

En efecto, con estos dos métodos de traducción ya era posible contar con dos tipos de valores; uno que surgía a partir de la frecuencia y otro que proponía una distancia de intervalos musicales. Así que lo siguiente a efectuar fue el relacionamiento de esta información según las medidas implicadas en el rostro modelo. De este modo, se emplearon los movimientos interválicos de manera ascendente y descendente a ambas medidas a

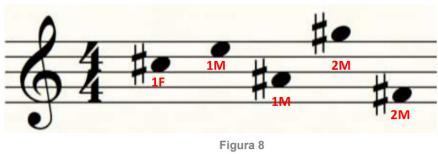


Figura 8  
Notas resultantes de los métodos de traducción

partir de esa nota frecuencia.

## De índices a ritmo y armónicos

Uno de los elementos restantes del estudio antropométrico que

quedaba por trabajar eran los *índices*, entendiendo su definición como “*El cociente entre dos medidas y expresado en porcentajes*”, los cuales “*(...) más que las dimensiones absolutas describen la forma*” (Rosique, sin fecha: 42). De esta manera, era necesario un manejo distinto de estas cifras en comparación con los anteriores procedimientos, puesto que los *índices* son los que definen y diferencian los rostros entre sí a partir de sus características. Así, se considera el concepto de *entonación justa*<sup>5</sup> en el sentido que, si bien el índice surge a partir de un cociente, las definiciones de Reginald Bain y Kyle Gann indican que los *armónicos* también pueden identificarse desde las fracciones.

Atendiendo a esto, el tercer método de traducción consistió en igualar las divisiones de los *índices* con las proporciones numéricas de la *entonación justa*. No obstante, fue necesario tener en cuenta las afirmaciones de Bain cuando indica que “*(...) it should be stated that string lengths and interval frequency ratios exhibit a*

*reciprocal relationship, that is, the top and bottom numbers involved in the fractions switch places*” (2003: 4)<sup>6</sup>, puesto que las cifras generadas a partir de la fórmula cefalométrica no tenían congruencia exacta con los datos que se encuentran en la tabla guía de armónicos microtonales propuesta por Gann (1997). En este sentido, el procedimiento se basó en la premisa de Bain para poder readaptar los valores de los *índices* y así generar una equivalencia. Cabe aclarar que, como esta medida es relacional en función del rostro modelo estudiado el cual puede expresarse

*Índice cefálico:*

$$\frac{(\text{Diámetro transversal máximo}) \times 100}{(\text{Diámetro longitudinal máximo})}$$

Figura 9  
Fórmula de índices

en porcentajes, para el estudio solo se tomaron en cuenta la operación de cocientes.

<sup>5</sup> Afinación basada en los intervalos ubicados en la parte inferior de la serie de armónicos (Bain, 2003)

<sup>6</sup> “*(...) cabe señalar que las longitudes de las cuerdas y las relaciones de frecuencia de los*

*intervalos presentan una relación recíproca, es decir, los números superior e inferior que intervienen en las fracciones cambian de lugar*” (2003: 4).

A partir de lo anterior se efectuó el mismo procedimiento con los demás índices. Sin embargo, al encontrar en la tabla de Gann que estos valores indicaban diversos tipos de afinación como los *cuartos de tono*, *5-limit*, o *afinación de Ptolomeo*, por efectos de practicidad con el instrumento temperado con el cual se ejecutó la obra, solo se tomó en cuenta la información interválica para su aplicación en las medidas ya traducidas de los procedimientos anteriores.

Por otro lado, en cuanto a la información rítmica, se recurrió nuevamente a los índices para poder efectuar el cuarto y último método de traducción. Para ello, se toman las definiciones que propone el autor Godfried T. Toussaint (2013), las cuales plantean el término de “*pulso*” como el lugar en donde el sonido o el ataque se efectúa. Él explica que esto puede representarse fuera de

la convencional notación rítmica, implementando lo que Toussaint denomina como “Notación de caja” o “Box notation”. Añadiendo que, “A convenient way to write box notation in running text is to use the symbol [x] for a black square (attack) and the period symbol [.] for a white square (rest)” (2013: 5)<sup>7</sup>. Es así que, a partir de los porcentajes de los índices, se recurrió a este medio para determinar los ataques, dentro de un pulso estable, según el valor numérico al cual se hace referencia. De esta forma, tomando el *Índice nasal*, por ejemplo, su cifra indica 62.18%. Si se plasma aquella cantidad como ataques dentro del “Box notation” tendríamos como resultado un ciclo rítmico de 17 unidades con acentos en los pulsos 1, 7, 9 y 10, graficado así:

X . . . X . X X . . . . .

<sup>7</sup>“Una forma cómoda de escribir la notación de caja en texto corrido es utilizar el

símbolo [x] para un cuadrado negro (ataque) y el símbolo de punto [.] para un cuadrado blanco (descanso)” (2013: 5).

Las pulsaciones que representarían las unidades mínimas de tiempo en este método se basaron, por convención, en corcheas y semicorcheas. Así que, traduciendo el anterior valor a notación musical, teniendo

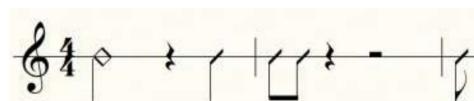


Figura 10  
Fórmula de índices

presente la corchea como unidad para cada pulso dentro de la métrica de 4/4, obtendríamos:

## Resultados

La pieza *Rostro – Tríptico*, producto de toda la exploración compositiva previamente planteada, es una composición musical escrita para guitarra eléctrica de aproximadamente 5 minutos y medio de duración. Como bien lo indica su nombre, la

obra aborda en tres secciones las medidascefalométricas extraídas del rostro modelo durante este estudio (fig.11), las cuales se organizaron macroformalmente según una división puntual del rostro (fig.12) para así poder dar una estructuración final a la obra (fig. 13). De esta forma, la partición implicó que el desarrollo musical se diera en el orden de



Figura 11

PC (puntos), MC (líneas) e Índices (polígonos) sobre el rostro modelo

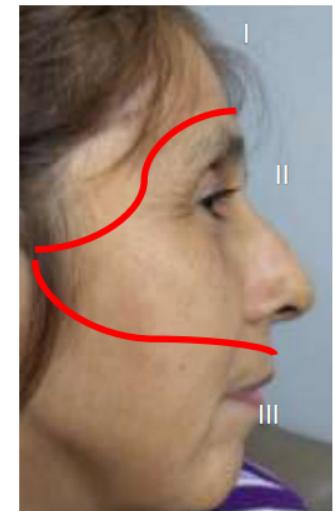


Figura 12

División del rostro en

plano superior, medio e inferior de

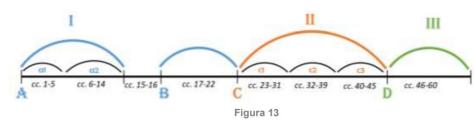


Figura 13  
Diagrama macroformativo de la obra

la cara, delimitando cada sección conforme a las medidas allí localizadas.

Así que, dando paso al análisis, la parte I del tríptico propone dos secciones, A y B, que van de los compases 1 al 22. La sección A se puede distinguir del c.1 al

c.14, en donde los primeros 5, agrupados en a1, proponen una introducción con uno de los elementos motívos



Figura 14  
Motivo principal de la obra

más reiterativos durante toda la composición (Fig. 14); una triada aumentada que surge de la *Altura Total de la Cabeza*. Continuando, el segundo grupo de frases a2 (cc. 6-14) desarrollará las ideas planteadas al comienzo de la obra, teniendo como característica principal el obstinato rítmico en el bajo (fig. 15) el cual surge del *Índice Frontozigomático*; este soportará la línea melódica que se desarrollará a partir del motivo melódico representativo de la obra mencionado con anterioridad, teniendo sus apariciones en los cc. 7, 9, 11 y 14. Los cc. 15 y 16 servirán como puente transicional para la

serie integral que se presentará en la parte B de la composición. Es importante añadir que el ritmo y el cambio de métrica que se

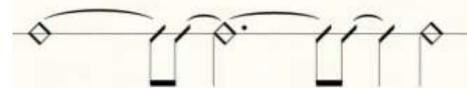


Figura 15  
Obstinato rítmico de la sección A

encuentra en aquella transición surge de los valores del *Índice morfológico*.

Ahora, la sección B se encontrará en los compases del 17 al 22. Los elementos que definieron la serie allí presente se basaron en los valores del *Diámetro longitudinal de la cabeza* y el *Diámetro transversal máximo*, presentes tanto en las líneas melódicas como el ritmo, y cuyo tratamiento pasó por los diferentes tipos de variación motívica (retrógrado, inversión e inversión del retrógrado). La tabla presentada en la figura 16 muestra las

♪	♪	♪+♪	♪	♪+♪	♪+♪	♪	♪+♪	♪+♪
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Fig. 16. Igualaciones numéricas para la serie

equivalencias rítmicas de la serie integral, las cuales emplearon los valores de las medidas implicadas para así generar el ritmo.

A partir del compás 23 comienza la sección II. Allí se presentará la parte C de la obra en donde se expondrá una atmósfera contrastante respecto a la sección anterior, puesto que la armonía propuesta en este momento se reduce a la progresión de los acordes *mi bemol menor siete y re mayor siete*. En este punto, se trae a colación al autor Velia Nieto cuando, hablando sobre el análisis del estilo compositivo del siglo XX, comenta que:

*Al liberarse de uno de los últimos recursos de la música del pasado, el rompimiento de la forma se realiza en combinación con el intérprete, cuya nueva responsabilidad es participar directamente en la generación de al menos una parte de las ideas musicales. (2008: 193)*

En ese orden de ideas, se propone un espacio de improvisación en la interpretación teniendo en cuenta los elementos conceptuales que caracterizan el momento, los

cuales son la nariz y el accionar de la respiración; vinculando con la tensión y el reposo de esta dinámica a partir de la progresión entre los dos acordes anteriormente mencionados.

Así pues, la sección III (o parte D) comenzará en el compás 46 y se extenderá hasta el final de la obra. Los elementos que se encuentran allí tuvieron una mayor injerencia por parte de la compositora; esto quiere decir que, a pesar de seguir contando con las traducciones de las MC, en esta sección se manipuló esta información a partir de un criterio mucho más subjetivo.

Esta sección se desarrollará



Figura 17  
Motivo melódico de tercera ascendente

en gran medida bajo el motivo principal de la obra, el salto de

tercera ascendente (Fig. 17).

## Discusión y Conclusiones

La realización de esta composición musical es un logro bastante significativo para el trayecto de esta investigación. Finalmente, convertir información que detalla la descripción facial del modelo estudiado a un lenguaje musical, sugiere nuevas posibilidades y visiones en el área artística; enriquecidas del amplio espectro que facilita la hibridación temática.

Es pertinente tener en cuenta que las metodologías implementadas para este estudio no están exentas de una modificación o perfeccionamiento en su función, puesto que el fin investigativo presentado no tuvo como propósito establecer un sistema único de traducción, sino que, por el contrario, la intención de este trabajo se centró en la exploración y experimentación de medios que coadyuvases a cumplir el objetivo

general planteado. De este modo, las cuatro propuestas metodológicas lograron entregar la sonoridad particular que caracteriza al tríptico, no obstante, analizando el resultado adquirido por Kyriakides con su trabajo “Face”, es posible apreciar y diferenciar la gran versatilidad que tiene esta temática dentro de la composición. A partir de esto, es importante tener en cuenta la implementación de esta investigación hacia nuevos modelos faciales para poder discernir si cada rostro podría generar una sonoridad específica.

En cuanto a la estructura de la composición, se sugiere a futuro un replanteamiento a la manera en la que se dispusieron las secciones dentro de la forma, ya que valdría la pena considerar si se utilizan o no, los elementos conceptuales o si se interviene subjetivamente o no, dentro del desarrollo de los materiales traducidos. Así mismo, conviene reconsiderar qué tanta relevancia se le puede dar a cada medida o sección, de forma que se obtenga

una mayor duración de la obra.

Por último, esta exploración estuvo direccionada específicamente hacia un instrumento. No obstante, cabe analizar la posibilidad de considerar otro formato instrumental, ya sea para solista o para ensamble, en aras de ampliar la sonoridad resultante de esta búsqueda.

Ahora, retomando la pregunta inicial que abre paso a este artículo, una de las maneras más cercanas de conocer la sonoridad de un rostro se puede encontrar en esta propuesta investigativa. Gracias a los objetivos planteados para el desarrollo de este proyecto, puede determinarse un cumplimiento de las premisas establecidas al inicio de este proceso, entre las cuales se reconoce la identificación de

técnicas compositivas que involucran directamente la manipulación de medidascefalométricas, la adaptación de dichos datos al lenguaje e interpretación musical, y finalmente, a la creación de una pieza compositiva que da cuenta de cómo la antropometría puede aplicarse como recurso en la composición musical. En conclusión, esta aproximación musical es una oportunidad más para permitirnos descubrir nuevas posibilidades que se abren dentro del universo musical.

## Rostro y música

*Implementación de la cefalometría como principal recurso para la composición musical*

### Sección 1

Medidas:

The image shows a musical score with four staves, each representing a different facial feature. The top two staves are labeled "Frente" and "Cráneo superior". The bottom two staves are labeled "Auricular" and "Oreja". Each staff consists of a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns. The "Frente" and "Cráneo superior" staves begin with a quarter note followed by an eighth note. The "Auricular" and "Oreja" staves begin with an eighth note followed by a quarter note. The music continues with a series of eighth and sixteenth note patterns across all four staves.

1. Altura total de la cabeza
2. Perímetro horizontal de la cabeza
3. Anchura mínima de la frente
4. Diámetro longitudinal
5. Diámetro transversal
6. Altura auricular
7. Altura fisonómica de la oreja
8. Anchura oreja

#### Índices:

- a. Frontozigimático
- b. Cefálico
- c. Vertical

## Sección 2

### Medidas:

1. Altura de nariz
2. Anchura de nariz
3. Altura morfológica superior
4. Altura fisonómica
5. Altura morfológica

- b. Fisonómico

## Sección 3

### Medidas

1. Altura morfológica
2. Diámetro bigonal
3. Diámetro bizigomático
4. Anchura de la boca

### Índices:

- a. Yugomandibular

## Referencias:

Bain, R. (2003). *The Harmonic Series. A path to understanding musical intervals, scales, tuning and timbre*. University of South Carolina School of Music. Recuperado de <http://in.music.sc.edu/fs/bain/atmi02/hs/hs.pdf> (2019)

## Rostro - Tríptico

Mila Ortiz

2 Rostro - Tríptico

E.Gtr.

27

Rostro - Tríptico

E♭m D E♭m D

32 Improvisación

E♭m D E♭m D

E.Gtr.

36

40

E.Gtr.

44

E.Gtr.

48

E.Gtr.

52

E.Gtr.

56

E.Gtr.

59

(Ed.) *Música y cuerpo, estudios musicológicos* (pp. 25-51). España: Logroño: Calanda Ediciones Musicales.

Breton, D. (2009). *El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis*. *Religiologiques*, 12, 49-64.

Cascudo, T. (Ed.). (2017). *Música y cuerpo, estudios musicológicos*. España: Logroño: Calanda Ediciones Musicales.

Fisher, J. (1995). *The Complete Jazz Guitar Method* (Vol. 3). Book & CD. Alfred Music Publishing.

Gann, K. (1997). *Just Intonation Explained. The Arithmetic of Listening: Tuning Theory and History for the Impractical Musician*. Recuperado de <http://www.kylegann.com/tuning.html> (2018)

Hermann, T., Hunt A., Neuhoff J. G. (Eds.). (2011). *The Sonification Handbook*. Berlin, Germany: Logos Verlag.

Jaramillo, A. M. (2007). *Acústica: la ciencia del sonido*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial ITM.

Kyriakides, Y. (2020). *Face I: Appearance of Form* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/WYowzB9Jlw>

López, R. (2010). *Setting the body in music. Gesture, Schemata and Stylistic Cognitive Types*. International Conference on Music and Gesture University of East Anglia 28. Recuperado de [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) (2019)

Minciencias. (2021). *Convocatoria nacional para el reconocimiento y medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y para el reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación. Anexo 3. La investigación + creación: Definiciones y reflexiones*. Bogotá: Ministerio de Ciencias, Tecnología e Innovación.

Nelson, P. (2004). *Pitch Class Sets. Composer Tool*. Recuperado de <https://composertools.com/theory/pitch-class-sets/> (2018)

Nieto, V. (2012). *La forma abierta en la música del siglo XX. Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 30(92), pp.191-203.  
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2264> (2019)

Schuijer, M. (2008). *Analyzing atonal music*. Nueva York, Estados Unidos: University of Rochester Press.

Schwartz, E. & Godfrey, D. (1993). *Music since 1945*. Estados Unidos: Schirmer.

Suits, B. H. (1998). *Equations for the Frequency Table. Physics of Music - Notes*. Recuperado de <https://pages.mtu.edu/~suits/NoteFreqCalcs.html> (2018)

Toussaint, G. T. (2013). *The Geometry of Musical Rhythm*. Florida, Estados Unidos: CRC Press, Taylor & Francis Group.

Yepes, G. A. (2011). *Cuatro Teoremas sobre la Música Tonal*. Cuadernos de investigación, 87, 7-8.

## UN MODELO DE RETROALIMENTACIÓN DIFERENCIAL

“El trabajo del docente es conectar la teoría con la práctica en todo proyecto de diseño.”

Jorge Frascara

Catalina Arenas Uribe  
Titular de cátedra de Diseño UP, Argentina

El Diseño como tal es una labor sistemática, que incluye planificación de acciones, objetos y ambientes. También, es una actividad interdisciplinaria que integra las ciencias sociales, el arte y la tecnología. El diseño no se ocupa de objetos únicos, sino producidos físicamente en grandes cantidades, siempre mediante tecnologías industriales. Por lo tanto, si en el proceso de aprendizaje el alumno no logra interactuar con los procesos ya sean teóricos o tecnológicos de lo que se le enseña, su aprendizaje queda a media ya que no generará una selección de herramientas adecuadas, una asignación de roles de diseño con sus pares y con las enseñanzas venideras.

La responsabilidad que tiene el docente en términos de la transmisión del conocimiento es reflejada en el desempeño creativo y resolutivo de un proyecto a realizar, ya que la estabilidad de todos los procesos de aprendizaje recibidos,

abastece el proceso de diseño desde la idea rectora hasta los contenidos, las estrategias metodológicas y los mecanismos de la solución del diseño. Pero ¿qué pasa cuando el docente se enfrenta a un aula en donde el conocimiento viene prematuro, el alumno tiene vacíos y no sabe llevar adecuadamente un proyecto?

Decanta en el desconocimiento de una o varias etapas del proceso que tiene cada materia, independientemente de cada experiencia de los alumnos. Considerando que la interacción permanente con todos aquellos conocimientos es fundamental por mínima que sea para la formación de futuros diseñadores. Los cuales deberán vincularse cotidianamente con estos aspectos en su práctica profesional, y que sería positivo que se dejara de pensar que aprenden más cuando están en un campo laboral que en la Facultad, ya que es esta la primera que le permite establecer sus vínculos iniciales con las ideas creativas, materialidades y

herramientas para el desarrollo de un proyecto que puede vincularse con un aspecto profesional por su idea innovadora. Entonces, ¿charía falta una educación de diseñadores para la realidad y en la realidad, donde las ideas sean el motor para entender situaciones, planificar, desarrollar diseños y evaluarlos?

*La efectividad de una retroalimentación depende del tipo de receptividad de quien la recibe, pero también de cuan eficaz sea el que la comunica. Quien emite el feedback debe utilizar un nivel de lenguaje verbal y no verbal adecuado para su receptor, y crear un contexto físico y emocional apropiado para que el mensaje impacte en la dirección deseada (Anijovich, 2009, p. 136)*

En la retroalimentación se pueden expresar opiniones y juicios sobre el proceso de aprendizaje; con aciertos, errores, fortalezas y debilidades de los estudiantes, debido a que las devoluciones desde el punto de vista de un alumno pueden considerarse como el desarrollo de la clase aplicada a un proyecto de largo o corto alcance. Puesto que en la

práctica pedagógica del diseño, al interactuar con actividades proyectuales, hay varios focos evaluativos, el del estudiante, el de sus compañeros y el del docente. El proceso evaluativo es donde surge la necesidad de saber cómo evolucionó, cómo evolucionan los pares, como van evolucionando y cuánto están aprendiendo a partir de la aplicación del conocimiento transmitido.

Muchas veces la evaluación está solamente concebida con la intención de calificar y medir conocimientos que van siendo adquiridos por los estudiantes, para poder aprobar sus progresos en su etapa de estudios, pero en una evaluación de diseño se hace necesario considerar previamente el punto de vista de todos los que comparten el aula, porque es necesario comprender el crisol de criterios que se fomentan, sobre todo si se trabaja un mismo proyecto, desarrollado por varias personas desde ideas creativas diferentes.

Entonces, ¿es importante evaluar en grupo o individualmente? La evaluación no es poner una nota al estudiante, una calificación numérica, o con sobresaliente, o insuficiente, ya que el diseño no se transmite en forma clara desde estas modalidades, los logros de su aprendizaje.

Lo interesante de una evaluación es que el estudiante sepa diferenciar qué es lo que está logrando y qué no ha logrado todavía en cuanto a su proyecto, pero esto no lo sabe solo por su docente. En el diseño, la devolución grupal es una base para que los alumnos abran y permeabilicen su conocimiento, puesto que la evaluación puede ser una construcción social constante, que permite liberar al estudiante de la sensación de fracaso y considerarse en una situación de éxito, ya que las dudas que él tenga las puede tener otro, y resolverlas como equipo; porque evaluar no es un estado de satisfacción del docente, es un rol para intercambiar valoraciones y conducir los proyectos hasta

conseguir que se construya de manera autónoma el aprendizaje. Entonces, es necesario en el diseño que la evaluación se haga tanto individual como grupal, porque una clase que viene con ciertas dificultades de conocimiento en diferentes aspectos, ya sea de carácter técnico, creativo, conceptual o investigativo, permite que nadie se sienta dueño de la información, si no que cada conocimiento individual enriquezca a cada miembro del grupo, estimulando el intercambio de ideas, estrategias y recursos.

La retroalimentación grupal en una clase de diseño es importante para conseguir aprendizajes significativos y de calidad, esto no quiere decir que se evalúa la creatividad como un agente de conocimiento, porque la creatividad es ingenua y deviene de otras características propias de cada persona. Frascara (2018) plantea: “La eficiencia y la claridad son fundamentales para crear un diseño, pero también lo son la alegría y el ingenio”. Por lo cual, las evaluaciones no retroalimentan

la creatividad si se comunica solo como una calificación, es necesario que el alumno reflexione y pueda transitar un cambio mas no un fracaso, y no pensar en un número sino en un objetivo, aunque sea tarea difícil, puesto que evadir esa presión binaria como docente, permite pensarla como un aspecto más integral y destructural a los discursos evaluativos que están alrededor de la educación.

Permitiendo hablar de la enseñanza y del aprender como tarea de ayudar al alumno a reflexionar para crear, ya que ayudar a aprender es más difícil que enseñar, pero más gratificante porque intensifica a que la creatividad sea la precursora en el acto de diseñar, siendo relevante al contexto, por lo que no emerge solo desde el alumno o el docente, porque el diseño no es sistemático, cada cambio trae una idea y en algún punto los espacios de evaluación, como medios de diálogo, convocan a que el estudiante y el docente lo tomen como un elemento formativo para detectar fortalezas y debilidades y

no para criticar la creatividad. La retroalimentación expresa opiniones y juicios sobre el proceso de aprendizaje, con aciertos, errores, fortalezas y debilidades de los proyectos.

Retroalimentar en cadena sería, quizás, acortar las distancias entre la situación en la que se encuentra el alumno y el docente en cuanto a la situación ideal a la que debe llegar para ser evaluado. De esta manera, la retroalimentación grupal permite que los estudiantes y el docente se involucren y reflexionen sobre las propuestas y construyan en conjunto estrategias, para resolver los conocimientos no adquiridos en otras instancias ya que el pensamiento crítico no es poner en duda el pensamiento de otros, es poner en duda el pensamiento propio, porque para ser creativo se debe asumir el costo de estar altamente vulnerable, ya que la creatividad seria revolcarse por dentro y abandonar hábitos.



AFILI  
SEGURIDAD  
SALUD  
AFILIACIÓN

AFILIACIÓN  
AD SOCIOS  
DIA DE COMPERAS  
PENSION  
156 98  
797 59

IESE