



30 situArte



Autoridades universitarias
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dra. JUDITH AULAR DE DURAN
RECTORA

Dr. CLOTILDE NAVARRO URBANEJA
VICERRECTOR ACADÉMICO (e)

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA (e)

Dra. IXORA GÓMEZ SALAZAR
SECRETARIA (e)

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dra. JULIANA MARÍN
DECANA

CONSEJO DE DESARROLLO CIENTÍFICO
Y HUMANÍSTICO (CONDES)
DRA. LUZ MARITZA REYES
COORDINADORA-SECRETARIA



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia

AÑO 17 N° 30. JULIO - DICIEMBRE 2022
Maracaibo - Venezuela

situArte es una publicación arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, comprometida con el desarrollo de las artes y la cultura.

situArte acepta artículos, reportes de investigación, manuscritos científicos, ensayos cortos, reseñas y entrevistas. Ofrece ediciones multitemáticas, pero algunos números pueden ser convocados anticipadamente sobre temas monográficos. En general, situArte puede admitir textos sobre artes plásticas, danza, música, teatro, artes audiovisuales (y demás disciplinas relacionadas con el arte y la cultura), así como escritos referidos a la gestión del arte y la cultura.

El Centro de Investigación de las Artes y sus publicaciones aparecen indizadas y/o catalogadas en:

- RevicyhLUZ. Revistas Científicas y Humanísticas de la Universidad del Zulia.
- Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas de Latindex.
- Registro de Publicaciones Revencyt (Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología).
- Bases de datos académicas de EBSCO.

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia

DLD ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 200602ZU2376

ISSN 1856-7134

Diseño de logo: Roberto Urdaneta.

Diseño y montaje: Josenick Salazar.

Diseño de portada: Isabella Delgado.

Imagen de portada: Autor: Mario Morales. Título: De la serie "En el jardín".

Técnica: Óleo/tela. Dimensiones: 140 cm x 90 cm. Año: 2022.

CONTENIDO

AÑO 17 N° 30. JULIO - DICIEMBRE 2022

PRESENTACIÓN

5

ARTÍCULOS

LA LUZ EN LA PERCEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE

LIGHT IN THE PERCEPTION OF THE WORK OF ART

María Emilia Longhini, Raúl Ajmat y Andrés Martín

7

FEMINISMO Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA: LOS TENDEDEROS EN LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FEMINISM AND ARTISTIC EXPRESSION: TENDEDEROS AT THE UNIVERSITY OF CARTAGENA

Lizett Paola López

15

SESGOS HISTÓRICOS EN LA CREACIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA

HISTORICAL BIASES IN THE CREATION OF THE MUSEUM OF MODERN ART OF CARTAGENA

Albertina Cavadia Torres

22

TOWARDS A TYPOLOGY OF SURPRISE IN ORGAN MUSIC

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA SORPRESA EN LA MÚSICA PARA ÓRGANO

Nadezhda Zubova

30

MÚSICA, TERAPIA Y FORMACIÓN: EDUCACIÓN EMOCIONAL A TRAVÉS DEL RITMO

MUSIC, THERAPY AND FORMATION: EMOTIONAL EDUCATION THROUGH RHYTHM

Eduardo Agustín Eckhardt

38

ENSAYOS

UNA MIRADA A LA INFANCIA: LOS NIÑOS ABANDONADOS DE DANNY LYON

A LOOK AT CHILDHOOD: THE ABANDONED CHILDREN OF DANNY LYON

Mayerlin Llamas Castro

45

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS

53

PUBLISHING GUIDELINES

56

NORMAS DE ARBITRAJE

59



PRESENTACIÓN

AÑO 17 N° 30. JULIO - DICIEMBRE 2022

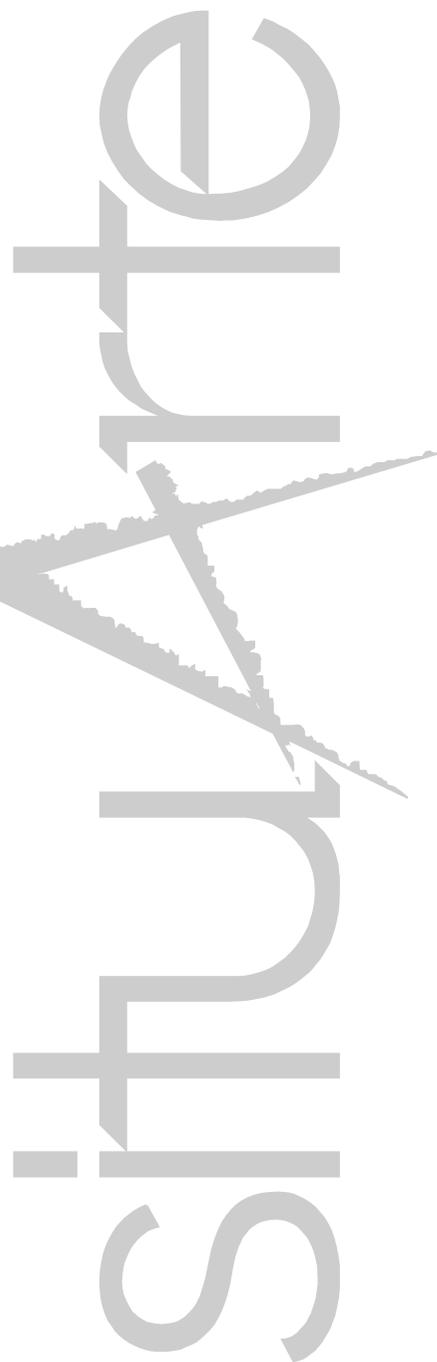
Agradeciendo el interés de nuestros amables lectores, apasionados por las artes, abrimos este número con el texto **La luz en la percepción de la obra de arte**, de María Emilia Longhini, Raúl Ajmat y Andrés Martín, quienes nos invitan a reflexionar acerca de la importancia de la iluminación para que la obra de arte sea correctamente apreciada. Los autores plantean que en una exhibición en un museo, por ejemplo, la iluminación puede alterar la percepción del usuario acerca de la obra exhibida. Asimismo, una iluminación muy tenue puede dificultar la correcta visualización de la obra, sus colores y su entorno, por lo que el equilibrio entre conservación y exhibición es el desafío principal que enfrentan los curadores. Al respecto, este estudio ofrece información y aporta estrategias museográficas que pretenden orientar la toma de decisiones del personal a cargo de exhibiciones, a fin de contribuir y mejorar la experiencia del usuario.

Seguidamente, tenemos dos trabajos que analizan diversas manifestaciones artísticas en la ciudad de Cartagena, Colombia. El primero, **Feminismo y expresión artística: los tendederos en la Universidad de Cartagena**, de Lizett Paola López, presenta los tendederos como actos colectivos de denuncia pública sobre conductas de acoso. Este trabajo analiza una serie de fotografías tomadas por el colectivo "Juntanza Feminista Cartagena" en el marco de la conmemoración del 08 de marzo de 2022, Día Internacional de la Mujer, para dilucidar una política estética generada a partir del uso de los tendederos. El análisis señala que las fotos transmiten emociones y dan cuenta de una situación o hecho particular: el efecto curativo de este agenciamiento colectivo de enunciación, entendiendo los tendederos como práctica de resistencia. La autora utiliza un enfoque feminista para revisar las estructuras y dinámicas de poder en las cuales sucede un acoso, a partir de la experiencia concreta de los tendederos.

También de Colombia se nos presenta el texto: **Sesgos históricos en la creación del Museo de Arte Moderno de Cartagena**, de Albertina Cavadia Torres, quien aborda la historia del mencionado museo procurando visibilizar las tensiones y memorias que conviven en el panorama artístico local y han sido relegadas. Este texto recupera las estrategias del museo para dar cuenta de su creación y patrimonio en la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, la autora analiza desde dónde se enuncian y componen los sesgos históricos dentro de las narrativas del MAMC. Y, por otro, examina algunas huellas de la experiencia documental y ciertos archivos sensibles, como publicaciones culturales y artísticas, documentos administrativos, obras de arte y archivos personales que han sido poco atendidos para problematizar la historia institucional del MAMC.

En los siguientes dos artículos se reflexiona acerca de la música y las emociones. El primero: **Towards a Typology of Surprise in Organ Music**, de Nadezhda Zubova, está dedicado a la sorpresa como emoción dentro de la música. Su objetivo principal es explorar los orígenes de la sorpresa musical a fin de desarrollar una tipología de esta emoción en la música para órgano. Con base en el análisis armónico, melódico, rítmico y dinámico de algunas composiciones musicales, se intenta distinguir las características del texto musical que contribuyen a despertar la emoción de la sorpresa. Además, se indaga en la emoción de sorpresa inducida en los casos estudiados, concluyendo que existen tres tipos de sorpresa musical.

Siguiendo la línea de la música y las emociones, tenemos el texto: **Música, terapia y formación: educación emocional a través del ritmo**, de Eduardo Agustín Eckhardt, quien



analiza el ritmo como la base de la vida, en la medida en que guía el equilibrio emocional, metabólico y funcional del cuerpo, la mente y el espíritu. El autor explica que los estados emocionales que favorecen la disparidad de reacciones se desarrollan en situaciones de estrés, terror, exaltación, melancolía, placer profundo, alegría o ansiedad, afectando cada vez más a jóvenes y niños. La alternativa al desequilibrio es la respiración consciente, que pretende recuperar el equilibrio y el estado métrico funcional del cuerpo. Sin embargo, ¿qué ocurre con quienes no pueden atender en plenitud debido a su naturaleza? En este artículo se describen experiencias y ejercicios profesionales en educación no formal, rehabilitación y bienestar de personas con discapacidad, utilizando la música conducida por parámetros objetivos para estimular aspectos esenciales de la humanidad: emociones, imaginación y corporalidad.

Y cerramos esta edición con el ensayo **Los niños abandonados: Documental de Danny Lyon**, de Mayerlin Llamas Castro, quien describe el relato de un grupo de niños en la etapa de la infancia, en la película *Los niños abandonados* (1975) del director Danny Lyon, fotógrafo y documentalista estadounidense, realizada en la ciudad de Santa Marta (Colombia), en la década de los setenta. Se pretende describir la mirada que plantea la película alrededor de la infancia en condiciones de calle y de abandono en la ciudad, a través de elementos como las expresiones corporales, gestuales y sonoras del filme. El análisis busca retomar la conversación alrededor de los temas que plantea la película.

Esperamos que puedan disfrutar cada uno de estos trabajos, donde artistas e investigadores de las artes nos proponen distintas miradas, para la mejor valoración y apreciación del hecho artístico que involucra, por su puesto a la obra, pero también las emociones implicadas y provocadas a partir de ella, así como la importancia del contexto que la inspira, en el que ocurre e –incluso– en el que se exhibe.

Aminor Méndez Pirela
Editora-Jefe

La luz en la percepción de la obra de arte

Light in the perception of the work of art

Recibido: 12-11-21
Aceptado: 16-01-22

María Emilia Longhini,

Raúl Ajmat y Andrés Martín

Instituto de Investigación en Luz, Ambiente
y Visión - UNT - CONICET
San Miguel de Tucumán, Tucumán-Argentina
emilia_longhini@hotmail.com.ar;
rajmat@herrera.unt.edu.ar;
amartin@herrera.unt.edu.ar

Resumen

En una exhibición de arte en un museo la incorrecta temperatura de color de la luz puede alterar la percepción del usuario de los colores de la obra exhibida y su entorno. Igualmente, niveles de iluminación muy tenues pueden dificultar la correcta visualización de la obra, sus colores y los del entorno, por lo que el equilibrio entre conservación y exhibición es el desafío principal que enfrentan los curadores. El objetivo del estudio es obtener información y clasificarla, de modo que permita aportar estrategias museográficas que ayuden a la toma de decisiones del personal a cargo de exhibiciones, contribuyendo y mejorando la experiencia del usuario.

Palabras clave: luz, exhibición, museo.

Abstract

Art exhibitions in museums with an incorrect light colour temperature can alter users' perception of colours of the exhibited work and its background. Likewise, very low lighting levels may make it difficult to correctly visualize the artwork, its colours and those of the background. Therefore, a balance between conservation and exhibition is one of the main challenges faced by curators. The aim of this piece of work is to acquire information, classify it in such a way that it would become a contribution of museographic strategies that help the decision-making of the staff in charge of museographic exhibitions, contributing and enhancing users' experience.

Keywords: light, exhibition, museum.

Introducción

Los museos, a través de la exhibición de su acervo patrimonial, posibilitan al público visitante el contacto con el objeto artístico. Según los Estatutos del ICOM (Consejo Internacional de Museos) un museo es una institución sin fines lucrativos, permanentemente al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente, con fines de educación, estudio y recreo.

El museo, como comunicador, debe solventar tanto los requerimientos propios del objeto patrimonial como los del público que lo verá. En este último caso, el confort y calidad visual de los ambientes no siempre son prioritarios, ya que la principal preocupación es garantizar la conservación de la colección y en un segundo plano su exposición. La problemática en la exhibición surge cuando los museos intentan cumplir con las necesidades de los objetos y de los visitantes que, por lo general, suelen ser muy diferentes. Lograr una situación de equilibrio, donde los espacios generen una experiencia satisfactoria en el visitante a la vez que se garantice la conservación preventiva de sus colecciones, es uno de los grandes desafíos que se deben enfrentar actualmente.

Los psicólogos de la Gestalt señalaron que la percepción es organizada, que no percibimos los elementos independientes unos de otros, sino más bien interrelacionados, en conexión mutua. El primer estadio en la organización perceptual es la configuración de las totalidades, que constan de dos componentes: una parte más estructurada y bien delimitada denominada figura y otra parte indiferenciada y periférica que captamos de modo difuso, denominada fondo. Esta configuración se halla necesariamente en cualquier percepción y conduce a la percepción de objetos que se destacan de un fondo.

Según Goldstein (2013) la atención visual puede considerarse como el proceso que permite seleccionar los estímulos u objetos relevantes del entorno y, a la vez, descartar otros. La atención es selectiva y puede ser involuntaria, cuando el estímulo que más se destaca llama nuestra atención o voluntaria, cuando la atención se guía por nuestras metas y motivaciones. En el caso de las exhibiciones, la atención involuntaria estará relacionada con el diseño museográfico, donde factores como la "saliencia" o nivel de distinción de ciertos objetos con el resto y los flujos de circulación en el espacio contribuirán a guiar la atención del visitante. La atención voluntaria, en cambio, se relacionará con factores inherentes al contexto personal del visitante: conocimientos previos, expectativas, motivaciones, formación, entre otros (Bitgood, 2002; Dodd et al., 2012; Falk & Dierking, 2016). Esa "saliencia" de un objeto puede deberse a una o más características, entre ellas la iluminación, el tamaño de ese objeto, el contraste por color, la ubicación con respecto a la línea de visión o el aislamiento respecto de los demás objetos (Bitgood, 2002).

La luz es un factor esencial que ayuda al espectador a percibir la obra de arte, pero también puede dañarla. Según la Comisión Internacional de la Iluminación conocida por sus siglas como CIE (2004) la iluminación es un factor clave en la conservación de un objeto de museo, dado que un nivel excesivo de iluminación (superior 300 lux por periodos prolongados de tiempo) o el empleo de un iluminante inadecuado (con componentes de radiación infrarroja y/o ultravioleta) pueden producir daños del tipo físico-químicos irreversibles y acumulativos, por lo que esta variable debe ser cuidadosamente estudiada en el diseño de exposiciones. Los estudios indican que donde los objetos presenten mayores luminancias que el entorno, es posible diseñar el espacio de manera tal de mantener niveles de iluminación adecuados a la sensibilidad material de un objeto (CIE, 2004) y aun así obtener valoraciones subjetivas altamente positivas en relación a la percepción del espacio iluminado y satisfacción con la visita (Bazán et al., 2018, p. 39-48). Todos los factores nombrados anteriormente ayudarán a la composición del llamado entorno del museo (Thomson, 1986) y deben ser considerados por el equipo que lo dirige, a la hora de tomar decisiones.

El concepto de "experiencia", normalmente proviene de dos campos: el marketing y el diseño de interfaz de usuario. Dentro de los museos, el conducto principal para la experiencia del visitante es la exposición (Lord & Lord, 2001), considerado un medio de comunicación único, que es interpretado tridimensionalmente, creando una narrativa a través del tiempo y el espacio (Wineman & Peponis, 2010, p. 86-109). Como consecuencia, el rol del entorno de la exposición –incluyendo factores como su escala, diseño, organización, iluminación y paleta de colores– ha cobrado mayor protagonismo y se considera más que un telón de fondo pasivo o una decoración para el contenido de la exposición. Sin embargo, el potencial de tales factores como herramientas capaces de moldear el contenido de una exposición ha sido subestimado (Roppola, 2012).

En cuanto a los equipos de trabajo, éstos se encuentran conformados por diversas áreas laborales y de conocimiento que son los encargados de la toma de decisiones (curadores, museógrafos, conservadores, restauradores y directores artísticos) involucrados en el proceso y, por supuesto, si el trabajo es de un artista vivo, éste generalmente también tiene ideas fuertes al respecto.

Al decidir sobre la exhibición de una obra de arte en un museo, el curador es el encargado de evaluar los diferentes factores (obra, luz, color del entorno, usuario del museo) que incidirán en el diseño del entorno, su percepción y de la obra. Dentro de estos factores, se encuentra la luz como un elemento central. Hay aspectos expositivos ligados a la luz: perceptivos (niveles de iluminación y temperaturas de color) y de conservación, dado que niveles excesivos de iluminación o el empleo de un iluminante inadecuado (con componentes de radiación

infrarroja y/o ultravioleta) pueden producir daños del tipo físico-químicos irreversibles y acumulativos, por lo que esta variable debe ser cuidadosamente estudiada en el diseño de exposiciones.

El empleo de una incorrecta Temperatura de Color de la luz (CCT, por sus siglas en inglés) ya sea cálida o fría, puede alterar la percepción del usuario de los colores de la obra expuesta y del entorno. Igualmente sucederá con los niveles de iluminación; por ejemplo: una iluminación muy tenue puede dificultar la visualización correcta de la obra, sus colores y los del entorno.

A diferencia de la CCT, los niveles de iluminación, cuya unidad de medida es el lux (lx), no sólo inciden en la percepción, sino que pueden dañar la obra irreversiblemente. La CIE clasifica a los materiales de los cuales están compuestos los objetos en cuatro categorías según su sensibilidad a la iluminación y ofrece recomendaciones de iluminancias máximas en función del tiempo de exhibición que tendrán los objetos en cuestión. El equilibrio entre conservación y exhibición es el desafío principal que enfrentan los curadores.

Estudios recientes plantean la relevancia de la interacción entre parámetros como la iluminancia, la CCT y la iluminancia y color de fondo; así como el tema o tópico del cuadro que afecten la percepción de las personas. Actualmente estudios sugieren una interacción significativa entre los efectos de la CCT, la composición cromática de la obra y el color de la pared (Bellia et. al, 2019, p. 36-63).

Mientras el curador cuenta con el manual de la CIE (2004) para guiar su elección del rango de radiaciones que no comprometen la integridad física de la obra, carece de recomendaciones para elegir el nivel y color de la luz blanca adecuados a las condiciones de exposición. Encontrar un equilibrio entre el nivel que mejor destaque la obra y la temperatura de color que genere la mayor armonía compositiva, es el desafío a resolver y para el cual no hay suficiente información sistematizada.

1. Metodología

Presentamos aquí un diseño metodológico con un enfoque cuantitativo-cualitativo para la evaluación de la relación entre el binomio color-entorno y el usuario. El experimento está emplazado en un laboratorio reproduciendo el entorno de un museo. El mismo cuenta con 3 paneles pintados de color acromático blanco con acabado mate, sobre los cuales se dispone una reproducción correspondiente a la Serie *Marilyn* del artista Andy Warhol (Fig. 1). La iluminación de las escenas se ubica de forma central y cenital sobre la obra seleccionada, la luminaria seleccionada para el experimento es la ERCO Eclipse 48v dimerizable mediante sistema Casambi, sin presencia de ninguna otra fuente de iluminación ambiental. Se diseñaron 6 escenas utilizando la misma obra donde fueron modificándose las iluminancias (50lx y

300lx) y CCT (cálida, neutra y fría): 50lx-3000K, 300lx-3000K, 50lx-4000K, 300lx-4000K, 50lx-6000K y 300lx-6000K. Como control de la normalidad en la visión de colores de los observadores que conformaron la muestra, se utilizó el Test de Ishihara. Para la recolección de datos se confeccionaron autoinformes (cuestionarios) compuestos por preguntas correspondientes a los métodos de Diferencial Semántico y Escala de Likert, los cuales fueron completados por los observadores en tiempo real mientras observaban las diferentes escenas. Se estableció un tiempo de 10 segundos entre escenas donde los observadores cerraban los ojos y descansaban la vista mientras se modificaban las escenas. Veinte observadores realizaron la evaluación de las 6 escenas, originando 120 valoraciones en total.

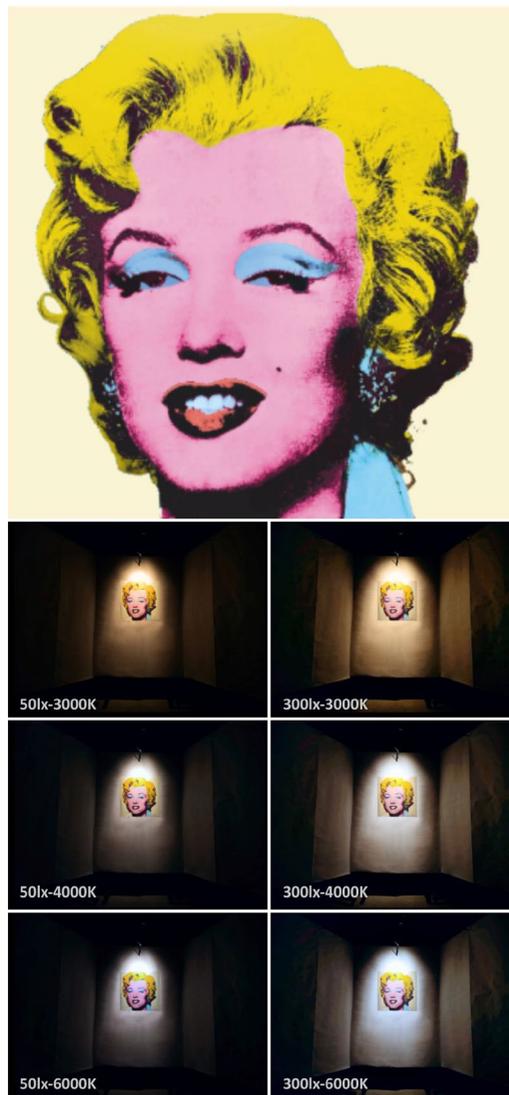


Figura 1

Obra seleccionada para el estudio (Arriba).
Escenas de laboratorio (Abajo).

2. Resultados

El cuestionario desarrollado para recoger las valoraciones de las personas participantes en el experimento aceptaba dos tipos de respuestas: cualitativas (palabras representando tonalidades) y cuantitativas (escalas tipo Likert con intervalos de 5 valoraciones). Por lo que la organización de los resultados puede elaborarse a partir de estas características.

En el caso de las valoraciones cualitativas (Figs. 2, 3, 4, 5) éstas representan la síntesis de las respuestas obtenidas a las cuatro preguntas de este tipo contenidas en el cuestionario. En el eje de las abscisas de las figuras se representan las tonalidades que eligieron las personas y en el eje de las ordenadas, las cantidades agregadas de estas respuestas. Cada figura contiene el título informando las preguntas y las escenas numeradas del 1 al 6 con sus respectivas temperaturas de color y niveles de iluminación: cálidas 3000K (50 y 300 lx), neutras 4000K (50 y 300 lx) y frías 6000K (50 y 300 lx).

Los participantes del experimento respondieron sobre la apariencia de la pared blanca (Fig. 2) que fue iluminada de acuerdo a las diferentes escenas. Puede observarse cómo las respuestas pasan de "mayoritariamente cálido" cuando la iluminación tiene una CCT de 3000K a un incremento de los indecisos y una reducción proporcional

de los cálidos cuando la temperatura de color es de 4000K; finalmente, las respuestas son "mayoritariamente fría" cuando la temperatura de color de la fuente es de 6000K. Este primer grupo de respuestas muestra el modo en que es evaluada la pared blanca sobre la que está colocada la obra, y que esta evaluación coincide con la coloración de la fuente.

Sobre la percepción de la obra en cuanto al CCT (Fig. 3) se evidencia una respuesta mayoritaria de cálido para las escenas cálidas y neutras. A medida que las escenas se enfrían, en los 6000K podemos observar que la respuesta "cálido" desaparece y crece la respuesta "frío".

En cuanto al apartado del color con mayor presencia en la obra (Fig. 4), primero debemos aclarar que hacemos referencia al porcentaje que ocupa cada color sobre la superficie de la obra. La respuesta, en este caso, para el color amarillo decrece a medida que la CCT se vuelve más fría a lo largo de las 6 escenas; el color rosa tiene un comportamiento contrario y crece a medida que la CCT se enfría.

En el apartado sobre el color que más resalta en la obra (Fig. 5) –ahora sí estamos hablando de la apreciación subjetiva de los observadores–, podemos observar que, a medida que las escenas se enfrían, las respuestas para el rosa desaparecen, dejando lugar mayoritariamente al celeste y en menor medida al amarillo.

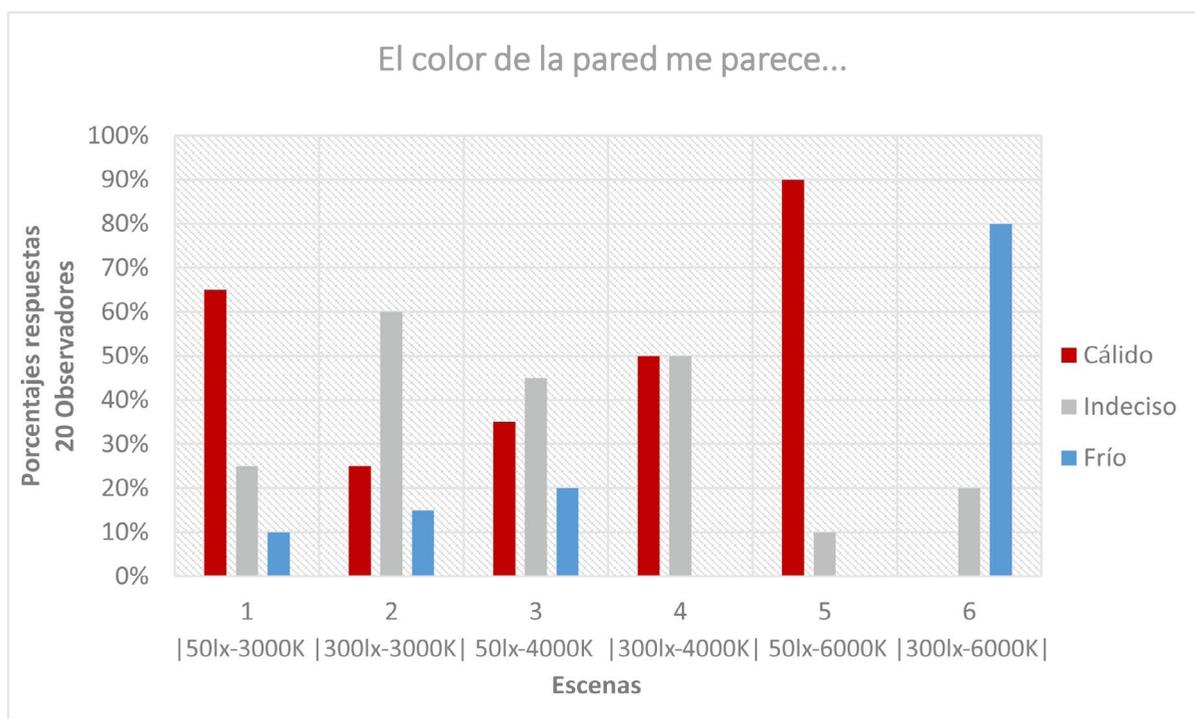


Figura 2
Respuestas cualitativas acerca de la temperatura.

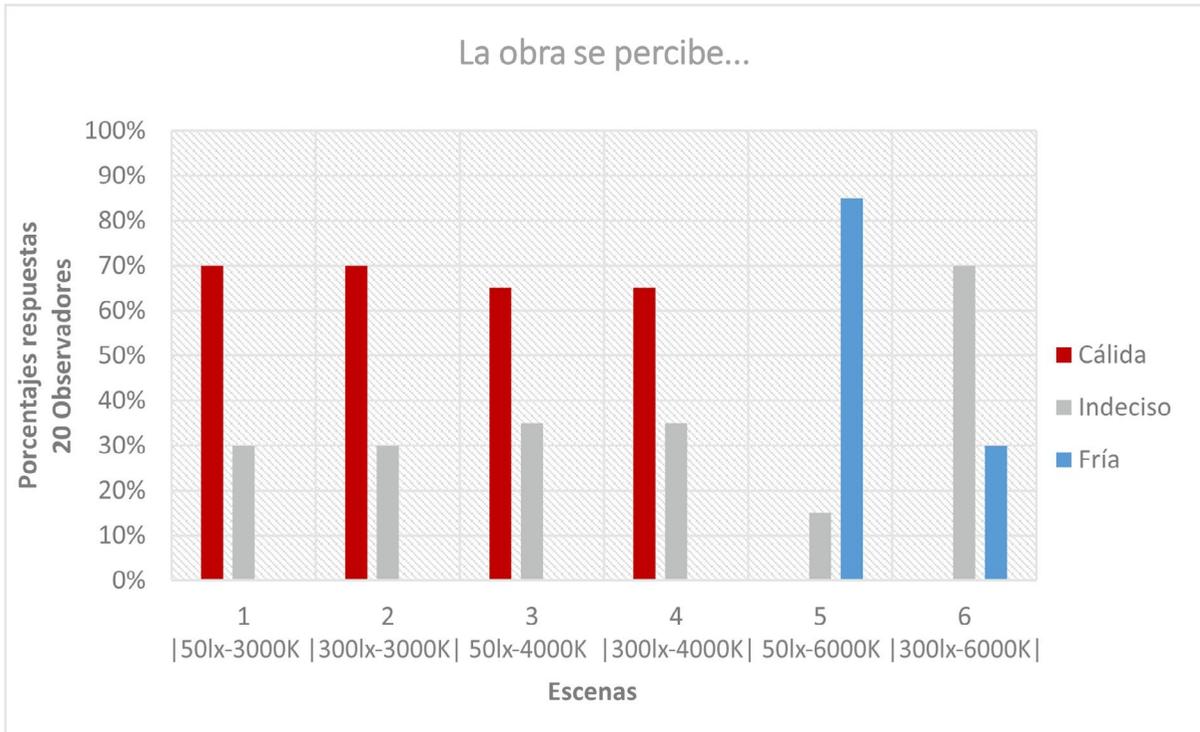


Figura 3
 Respuestas cualitativas acerca de la temperatura.

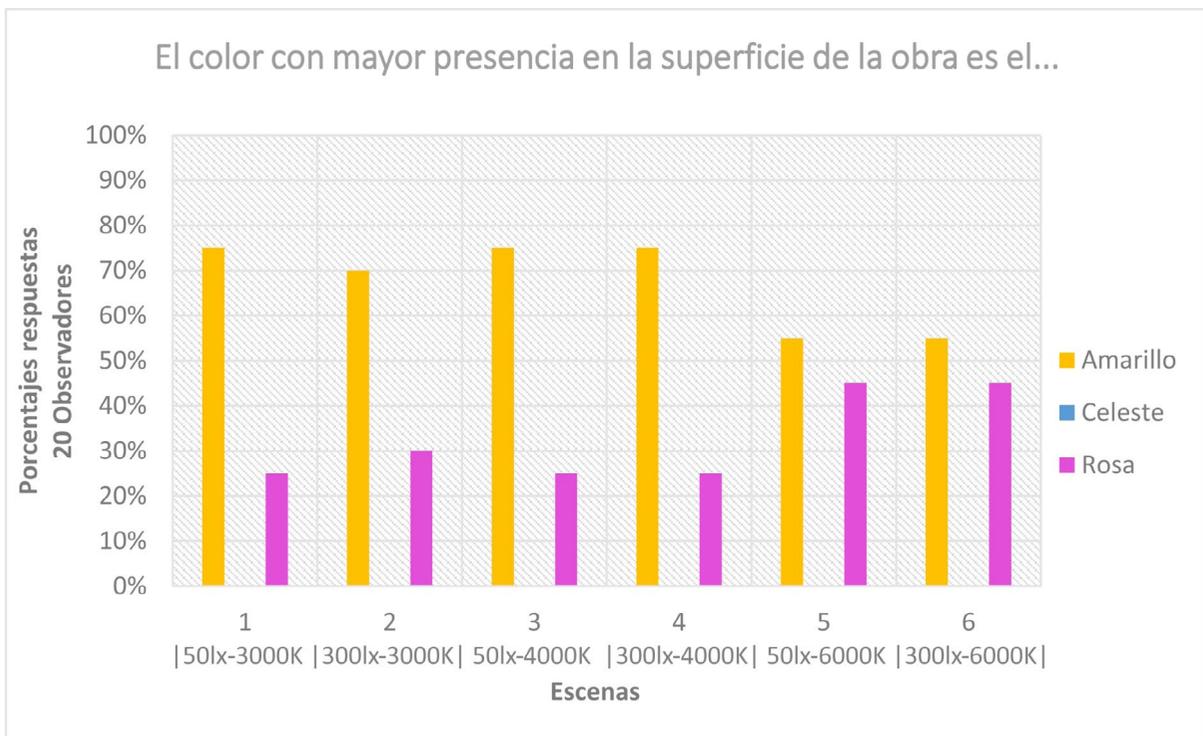


Figura 4
 Respuestas cualitativas acerca de la temperatura.

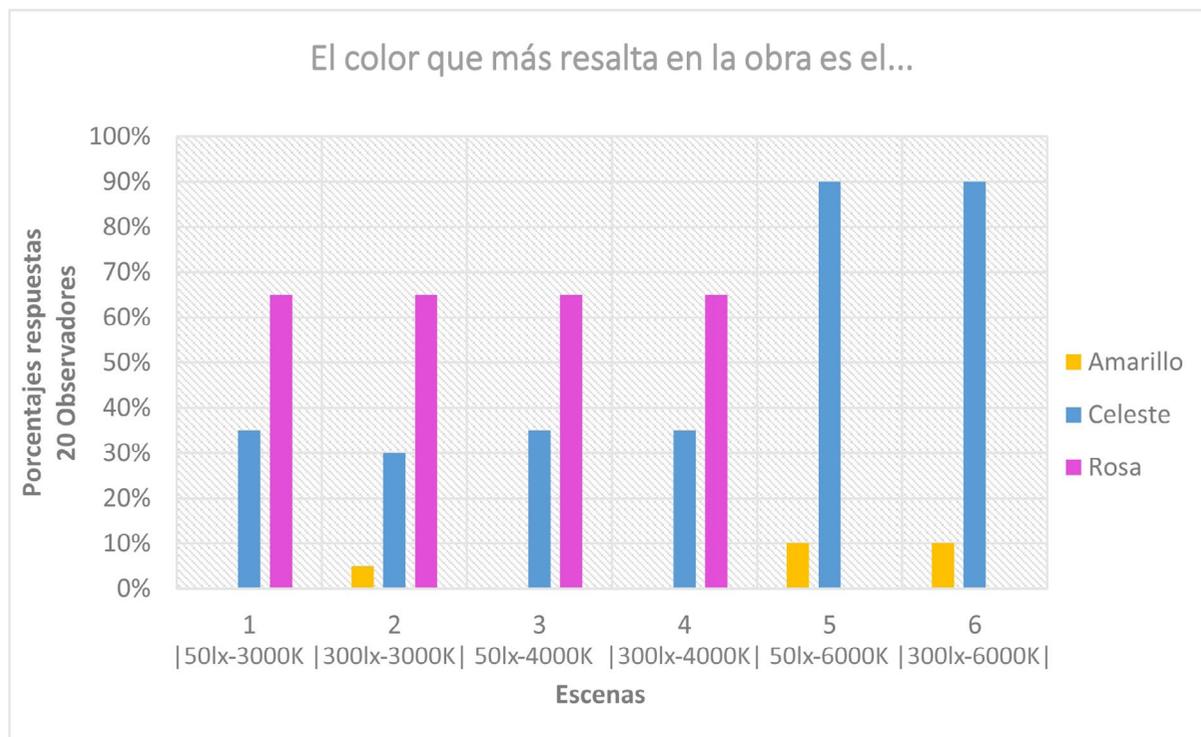


Figura 5

Respuestas cualitativas acerca de la temperatura.

Sobre las respuestas cuantitativas (Figs. 6, 7 y 8) estas presentan escalas tipo Likert con intervalos de 5 valoraciones. El eje de las abscisas representa cada una de las escenas, numeradas del 1 al 6 respectivamente. En la parte superior del gráfico, se informa sobre las preguntas realizadas en el cuestionario, continuando la misma organización descrita en las figuras mencionadas previamente.

Ante la pregunta de si el color de la pared (blanca) resalta la obra (Fig. 6), por las bajas puntuaciones obtenidas puede inferirse que las personas no consideran que la pared tenga algún efecto sobre el modo en que perciben la obra, con independencia del nivel de la iluminación y CCT de la fuente. Por el contrario, las respuestas resumidas en la figura 7 indican una marcada dependencia con el nivel de iluminación. Puede apreciarse cómo los niveles correspondientes a las iluminancias de 300 lx son valorados con puntuaciones más elevadas por los observadores. Hasta puede notarse un sistemático incremento de las valoraciones conforme las temperaturas de color van de cálida a fría.

Sobre la apreciación de agrado de los colores presentes en la obra (Fig. 8), se registraron valores menores para las escenas cálidas y, entre ellas, la de menor respuesta es la de menor nivel de iluminación (50lx-3000K). En las escenas neutras ocurre lo mismo, pero la escena de menor nivel casi iguala los valores de la escena cálida con mayor

nivel de iluminación. Dentro de las escenas frías se registra también una mayor respuesta para la escena con mayor nivel de iluminación, casi igualando la respuesta de la escena neutra de mayor nivel de iluminación.

3. Discusión

En base a los resultados obtenidos podemos inferir que:

- Tanto el nivel de iluminación como la CCT de las fuentes modifican la valoración de los observadores de diferentes dimensiones perceptuales de una misma obra y del entorno en que la misma se encuentra exhibida.
- Las valoraciones realizadas sobre la pared del fondo referencian directamente a la CCT de la fuente.
- Los colores que más se destacan (por extensión y por intensidad) presentan alguna dependencia con la CCT (no tanto con el nivel).
- La calidez o frialdad de la obra se verá influida por la CCT utilizada para iluminar la obra.
- Las valoraciones sobre cuán bien está iluminada la obra se correlacionan directamente con el nivel de iluminación.
- La pared de color acromático blanco parece no influir en la apreciación de la obra (Fig. 6).
- Se observa un efecto de la CCT en combinación con el nivel de iluminación al valorar cuán bien iluminada

está la obra. La Literatura no indica un acuerdo general sobre la CCT “mejor o preferida” para la iluminación de pinturas, pero existen referencias a medidas radiométricas y colorimétricas/psicofísicas (Pridmore, 2017, p. 618-631).

- La valoración de los colores presentes en la

obra se ve influida, tanto por los niveles de iluminación como por la CCT. Las mayores puntuaciones las reciben los niveles altos de iluminación pero de CCTs neutras y frías. Se evidencia una interacción entre ambos factores.

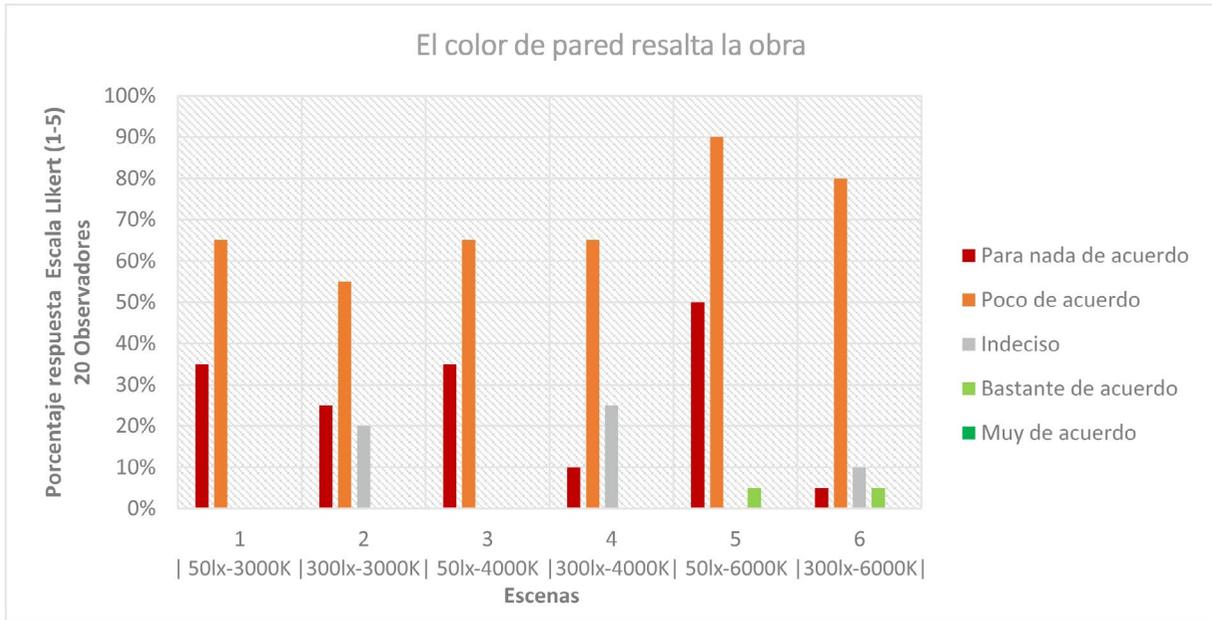


Figura 6
 Respuestas cuantitativas. Escala de Likert.

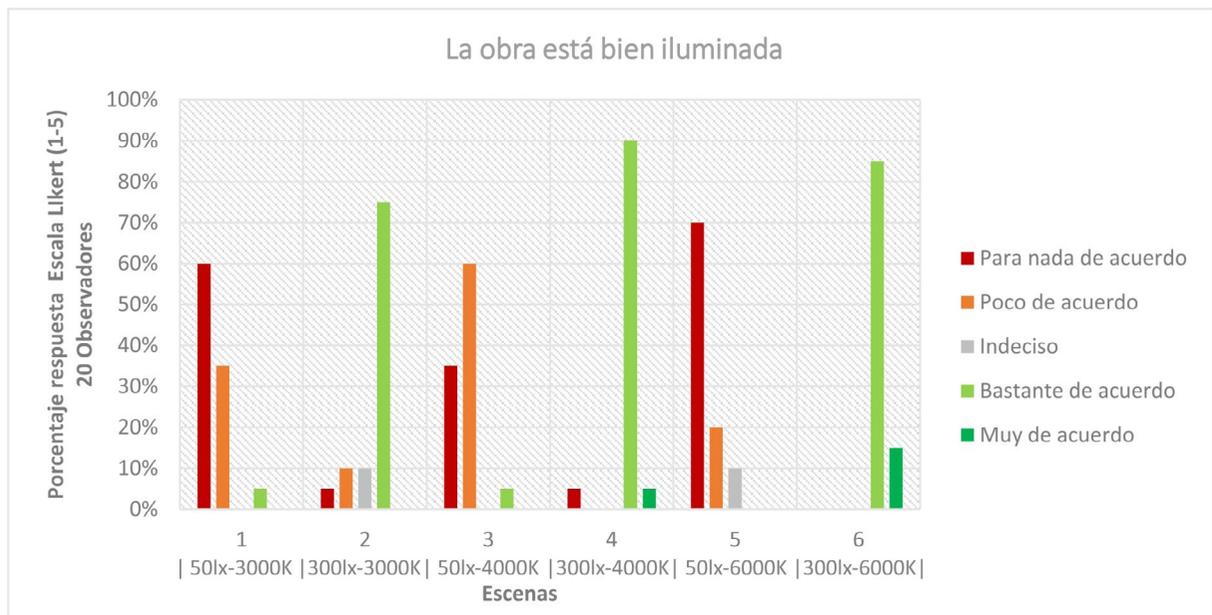


Figura 7
 Respuestas cuantitativas. Escala de Likert.

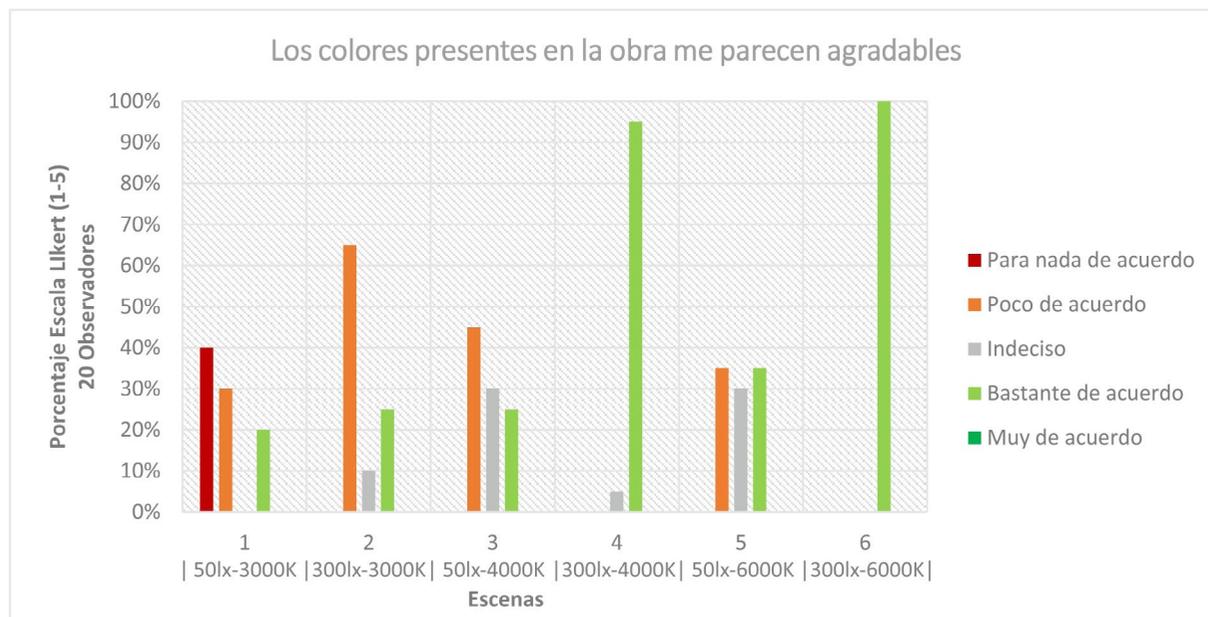


Figura 8

Respuestas cuantitativas. Escala de Likert.

Consideraciones finales

En cuanto al presente estudio y al conocimiento existente que hemos citado en este trabajo, podemos decir que surgen nuevas interrogantes en torno a la incidencia de la CCT en la percepción de la obra de arte que todavía no han sido respondidos. Los resultados que hemos obtenido hasta el momento constituyen un punto de partida para impulsar nuevas investigaciones y brindar a la comunidad artística, específicamente al grupo encargado de la toma de decisiones expositivas donde el curador tiene un papel central, referencias empíricas que resulten de utilidad al momento de la elección de las fuentes para iluminar los objetos artísticos en una exhibición de museo.

Referencias

- CIE (2004). Control of damage to museum objects by optical radiation. CIE Publication 157.
- Thomson G. (1986). *The Museum Environment*. Amsterdam: Elsevier.
- Bazán, L., Ajmat, R., Sandoval, J. (2018). Iluminación en museos, experiencia y satisfacción de visitantes en contextos patrimoniales. Casos de estudio en el Noroeste Argentino. *Anales AFA*. [S.l.], pp. 39-48. ISSN 1850-1168.
- Bellia, L., Fragliasso, F., Stefanizzi, E. (2019). Effects of light source spectrum and background color on the perception of paintings. Department of Industrial Engineering, University of Naples "Federico II", Naples, Italy. *Lighting Res. Technol.* 2020; 52: 36-63.
- Goldstein, E. Bruce (2013). *Sensation and perception* (9th Ed.). USA: Cengage Learning.
- Lord, B., Lord, G. Dexter (2001). *The Manual of Museum Exhibitions*, Altamira Press.
- Pridmore, R.W. (2017). Preferred illumination for paintings: Cool-warm balanced colour temperature predicted from radiometry and colorimetry. *Lighting Res. Technol.* 2017; 49: 618-631.
- Roppola, T. (2012). *Designing for the Museum Visitor Experience*. New York, NY: Routledge.
- Wineman, J. and Peponis, J. (2010). Constructing Spatial Meaning: Spatial Affordances in Museum Design. *Environment & Behavior Journal*, 42(1) Jan 2010, 86-109.

Feminismo y expresión artística: los tendedores en la Universidad de Cartagena

Feminism and artistic expression: tendedores at the University of Cartagena

Recibido: 30-03-22
Aceptado: 02-05-22

Lizett Paola López

Universidad Nacional Autónoma de México
Cartagena, Colombia
lizethlopezb@gmail.com

Resumen

Los tendedores son actos colectivos donde se realizan acusaciones públicas sobre conductas de acoso; han sido usados como forma de denuncia en instituciones educativas para llamar la atención sobre este tema. El objetivo de este trabajo es analizar una serie de fotografías tomadas por el colectivo "Juntanza Feminista Cartagena" en el marco de la conmemoración del 08 de marzo de 2022, Día Internacional de la Mujer, para dilucidar una política estética generada a partir del uso de los tendedores. El análisis se realiza a partir de fotografías, tomadas en días previos y durante el evento; las fotos transmiten emociones y dan cuenta de una situación o hecho particular: el efecto curativo de este agenciamiento colectivo de enunciación, entendiendo los tendedores como práctica de resistencia. Uso un enfoque feminista para revisar las estructuras y dinámicas de poder en las cuales sucede un acoso, a partir de la experiencia concreta de los tendedores.

Palabras clave: feminismo, expresión artística, tendedores, movimiento social.

Abstract

Tendederos are collective acts where public accusations are made about harassing behaviors; They have been used as a form of complaint in educational institutions to draw attention to bullying. The objective of this work is to analyze a series of photographs taken by the collective "Juntanza Feminista Cartagena" in the framework of the commemoration of March 8, 2022, International Women's Day, to elucidate an aesthetic policy generated from the use of the clothes lines. The analysis is carried out from photographs, taken in previous days and during the event; the photos convey emotions and account for a particular situation or fact, the curative effect of this collective enunciation assemblage, understanding the clotheslines as a practice of resistance.

Keywords: feminism, artistic expression, tendedores, social movement.

Apenas comenzaba a poblarse con la historia de los míos, mis aventuras recientes, el sendero del cual vengo, mi lugar en la aldea, esa pertenencia de la cual nos vamos nutriendo, en la cual crecen las raíces que nos sujetan y nos alimentan y nos hacen fuertes como las ceibas que nacieron de semillas de ceibas untadas de lluvia y de tormentas.

Roberto Burgos Cantor, *La ceiba de la memoria*.

Introducción

El 08 de marzo de 2022 y durante toda esa semana se expusieron en el claustro de San Agustín, de la Universidad de Cartagena, ubicado en el centro histórico de la ciudad de Cartagena, tendedores con los nombres de supuestos agresores en el patio central del claustro universitario. Un árbol hecho en madera que asemeja a las ceibas, las cuales se encuentran en el trópico desde el sur de México hasta Venezuela, Brasil, Colombia y Ecuador, contenía en sus ramas los nombres de los señalados; las ceibas también simbolizan la fuerza, como dice el escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor en su novela *La ceiba de la memoria*, fuerza que se genera de situaciones complejas.

El arte y las manifestaciones artísticas forman parte de los repertorios de los movimientos sociales, es decir, de las estrategias usadas para re-presentar sus demandas (Tilly & Woods, 2010). Los movimientos tienen una capacidad histórica de transformación de los imaginarios sociales, de los modos de amalgamar los malestares colectivos, sistemas narrativos, prácticas colectivas y la necesidad de trabajar con sistemas de deconstrucción, al atacar las bases normalizadoras de la sociedad y, de genealogización, es decir, a través del análisis de la noción de origen de esas normas en la construcción de un cuerpo teórico a su vez práctico de acción (Marzo, 2006) para procurar cambiar aquellas situaciones que consideran injustas (Tarrow, 2012).

La investigación realizada por el centro de estudios jurídicos y sociales DeJusticia (Dávila Contreras & Chaparro González, 2021) realizada durante el periodo 2019-2021, da cuenta de 413 denuncias de acoso en 12 universidades colombianas, de las cuales 83 se refieren a actos de acoso sexual. De acuerdo con la misma investigación, antes de 2016, en Colombia, no existían protocolos para la prevención y atención de los casos de violencias de género. Ante este panorama, el acoso en las universidades es una realidad y una práctica extendida que debe ser pensada en el contexto de la violencia de género, como bien señalan María Ximena Dávila y Nina Chaparro, autoras de la investigación.

En este texto, analizo una serie de fotografías tomadas por el colectivo Juntanza Feminista Cartagena en el marco de la conmemoración del 08 de marzo de 2022, Día Internacional de la Mujer, para dilucidar una política estética que genera otro tipo de relaciones con el arte. La estética se halla "vinculada con la realidad y, por ende, con la esfera de lo político y lo ético" (Arcos Palma, 2009, p. 140); esto permite abrir un horizonte cambiante, que revela el devenir de las mujeres como sujeto político

activo. El colectivo mencionado es una organización social de mujeres que se configura como un espacio de articulación integrado por estudiantes universitarias quienes empezaron sus actividades desde febrero de 2022. Tiene dentro de sus banderas de lucha el respeto hacia la diversidad, el antirracismo, la decolonialidad y desde su conformación han realizado denuncias de acoso sexual a través de sus redes sociales.¹

El artículo se ha dividido de la siguiente forma: en primer lugar, expongo el lugar que han tenido las manifestaciones artísticas como forma de repertorio usado por los movimientos sociales. Segundo, a partir de fotografías tomadas en el marco del evento, realizo un análisis de las imágenes y lo que representan. Finalmente, expongo el posible efecto curativo de este agenciamiento colectivo de enunciación, entendiendo los tendedores como práctica de resistencia y un nuevo despertar en las luchas de las mujeres.



Figura 1

Fotografía tomada por el colectivo Juntanza Feminista Cartagena en el marco de la conmemoración del 08 de marzo de 2022, Día Internacional de la Mujer.

I. El arte para los movimientos sociales

Los repertorios son las distintas formas de acción política que usan los movimientos sociales: "creación de coaliciones y asociaciones con un fin específico, reuniones públicas, procesiones solemnes, vigilias, mítines, manifestaciones, peticiones, declaraciones a y en medios públicos, y propaganda" (Tilly & Wood, 2010, p. 22). Los movimientos los usan de manera combinada con el propósito de presentar a las autoridades correspondientes sus demandas y peticiones.

Ahora bien, los repertorios están "sujetos al sistema cultural y político bajo el cual se desarrollan" (Inclán Oseguera, 2017, p. 203), es decir, no se producen sin un contexto. En América Latina, los movimientos sociales han

¹ Pueden ver sus actividades a través de sus redes sociales: Juntanza Feminista [@juntanzafyd_ctg] https://www.instagram.com/juntanzafyd_ctg/ Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100083134758195>

hecho uso de las manifestaciones artísticas y son vehículos de transmisión por parte de sus creadores para enviar un mensaje a través del arte, convirtiéndolo en un acto político. Por ejemplo, la música ha sido central para los movimientos en nuestro continente, en especial durante las dictaduras que se vivieron en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Haciendo descripciones de lo que pasaba durante este periodo, la música fue una crónica sonora de gran alcance entre la población. Es así que, “la trova cubana, la música de protesta, la canción rebelde y la canción popular latinoamericana son algunas de estas expresiones musicales creadas en contextos de lucha” (Escobar Fuentes, 2021, p. 8).

Otras expresiones artísticas han sido usadas para presentar sus reivindicaciones colectivas; en este tipo de manifestaciones lo académico, lo vivencial y el proceso creativo están interconectados en distintas formas artísticas: la poesía, la música, la fotografía, el grafiti, se constituyen como formas no convencionales de llamar la atención de las autoridades, así como para atraer participantes (Inclán Oseguera, 2017). Las expresiones artísticas utilizadas para los movimientos sociales de mujeres hacen uso del cuerpo, donde este es a su vez sujeto y objeto del arte, convirtiéndolo en un campo de batalla, así como objetos asociados típicamente a labores femeninas, como lo son las actividades que implican cuidado; esto ha llevado a la teórica británica especializada en artes visuales, Griselda Pollock (1999), a proponer una crítica y la búsqueda de nuevos cánones, llegando así al desarrollo de la subjetividad performativa que tanto impacto ha tenido en el ámbito de la creación artística.

Un caso significativo del movimiento feminista es el performance *Un violador en tu camino*, creado por el colectivo feminista chileno “Las tesis”, el cual fue presentado por primera vez en la ciudad de Valparaíso el 20 de noviembre de 2019, en medio de las protestas sociales que sacudieron a Chile desde mediados de octubre de ese mismo año. Este performance fue rápidamente replicado por otros colectivos en distintas ciudades del mundo y muestra algo que ha estado latente dentro del movimiento feminista, la performatividad: letra, coreografía e iconografía usan las manifestaciones artísticas como medio de exposición de la protesta social (López Bajo, 2022) y de reivindicación política.

Ahora bien, “Los tendederos” son actos colectivos en donde se realizan denuncias escritas en una hoja de papel con nombres de hombres y sus prácticas de acoso, y son pegadas en las paredes de las escuelas y centros universitarios o colgadas por un hilo (Chan Pech, 2021) en los patios. La historia de estos se remonta a 1978:

El Tendedor se presenta en 1978 en la exposición colectiva *Nuevas Tendencias*, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Es una exposición de artistas jóvenes que incursionan en la instalación y la performance, y el tema de la exposición es: la ciudad. Mónica construye un

tendedor, en clara referencia a una actividad cotidiana que se considera femenina, lo coloca en el Museo, y sale a la calle para pedir a las mujeres que en un pequeño papel color de rosa escriban su respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo que, como mujeres, detestas más de la ciudad? Todos los papelitos rosas que recolecta los coloca en *El Tendedor* que mide tres metros de alto y dos de largo. En esta pieza Mónica Mayer entrelaza la creatividad artística con la búsqueda de crear conciencia, es lo que hoy se conoce como activismo, haciendo evidente que lo personal es político. (Alcázar, 2021, p. 14)

Los relatos de las mujeres revelaban el acoso callejero que vivían a diario, aunque para ese momento no se podía denominar así. Como bien señala la antropóloga mexicana Marta Lamas (2018), en América Latina la violencia sexual, las distintas formas de acoso y el abuso sexual son situaciones muy graves; en nuestros contextos “el acoso es más que una importunación torpe” (p. 15), es una práctica violenta y sistemática.

Las denuncias en “Los tendederos” han sido claves para llamar la atención pública sobre casos de acoso. Estos no son usados única y exclusivamente por una organización en particular; por ejemplo, en México encontramos los llamados “Tendederos de la vergüenza” que hicieron presencia en instituciones educativas de Baja California y Jalisco en el 2020, ante el cúmulo de historias de acoso y la impunidad de las autoridades (Martínez & Torres, 2020). Estos hechos ya se habían presentado en otros Estados del país azteca como en Pachuca (Hidalgo) en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), donde se decidió remplazar al defensor universitario y despedir a un profesor en el Colegio de Bachilleres del estado de Oaxaca (COBAO). En todas aquellas ocasiones, los nombres de los agresores aparecieron escritos en cartulinas y pegados sobre las vallas y paredes de las instituciones educativas.

Por su parte, los escraches² aparecieron en Argentina en la década de los noventas como una nueva forma de protesta ejercida por la sociedad en búsqueda de la verdad:

constituyeron protestas sociales que se generaron como respuesta al Estado ante la impunidad de los crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Las protestas se realizaban en los domicilios particulares o laborales de los genocidas. Con estos actos se pretendía una “condena social” ya que no existía condena legal por parte del Estado. Se buscaba visibilizar los victimarios. “La condena social” no

2 Manifestación popular de protesta contra una persona, generalmente del ámbito de la política o de la administración, que se realiza frente a su domicilio o en algún lugar público al que deba concurrir (<https://dle.rae.es/escrache>).

era solamente el día del escrache, comenzaba días antes “marcando la casa”, se hablaba con los vecinos y continuaba días después del escrache, cuando tomaba estado público que allí vivía un genocida, y se visibilizaba para toda la sociedad. Más allá de las múltiples visiones desde donde se puede analizar esta nueva forma de acción colectiva, a nosotras nos interesa el análisis de su visión como acto veraz (o verídico). Vemos al escrache como forma de protesta social, ejercida por toda la sociedad como víctima del terrorismo de Estado instalado por el autodenominado “proceso de reorganización”. (Dadiuk & Torres, 2019, p. 514)

Luego ha sido reapropiado por los movimientos feministas para denunciar distintos tipos de violencias de género, consolidándose como una práctica cada vez más frecuente. El escrache a través de los tendederos se ha convertido en una herramienta de denuncia pública; ayuda a las mujeres a visibilizar la violencia de género, en general de manera anónima y convierte la experiencia traumática del acoso sexual en una lucha política.

El escrache “transforma las modalidades que adquieren las disputas públicas” (Manso, 2020), visibiliza las desigualdades y se presenta como demanda de justicia. Se ha argumentado que no es la manera más eficiente para resolver los problemas asociados al acoso sexual en contextos escolares, pues lo pertinente es presentar la denuncia ante las autoridades correspondientes siguiendo los protocolos para la prevención, atención y sanción del hostigamiento y acoso sexual. A pesar de ello, algunos tribunales como la Corte Constitucional de Colombia en su Sentencia T-289/21 legitimó el escrache, pues se han evidenciado carencias para sancionar y prevenir estos casos: “los escraches por violencia sexual tienen el carácter de “discurso especialmente protegido” por ser “de interés público y político” (Ruiz Navarro, 2021).

En el escenario de las universidades han nacido distintos colectivos de mujeres que se han organizado para denunciar la violencia machista, de la cual no han quedado exentas. Lo que hacen los y las activistas es emplear marcos, con el fin de destacar un problema social o alguna situación en particular, definirla como injusta y merecedora de una acción correctiva (Snow et al, 1986). Los marcos funcionan como esquemas interpretativos que simplifican y condensan el mundo que está ahí afuera puntuando y codificando selectivamente objetos, situaciones, acontecimientos, experiencias y secuencias de acciones en el pasado y presente de los individuos (Goffman, 2006). El marco de acción es la violencia y el hostigamiento sexual que han sufrido estudiantes en una clase o en una reunión con grupos de investigación, con la complicidad de compañeros y autoridades.

II. La puesta en escena

Las pintas a los monumentos, los tendederos en las universidades, no son solo lugares de exposición y protesta social, sino también lugares de donde brota la iconografía que permiten exponer la creatividad performativa. Para realizar la cartografía del evento analizado, utilicé las fotografías tomadas por el colectivo “Juntanza feminista” en la conmemoración del 08 de marzo de 2022, en las cuales recogen los momentos significativos de la fecha. A la luz de este trabajo “las imágenes tienen un potencial performativo inmenso para la construcción de otra política, en tanto que materializan los afectos, cuerpos y discursos de la lucha feminista” (Rodal, 2021, p. 217). Las fotografías contienen códigos directos que explotan las narrativas aprendidas a través de la cultura, con lo cual leemos los contenidos observados (Panchoaga & Martínez, 2016).



Figura 2

Tendedero de denuncias sobre acoso ubicado en la Universidad de Cartagena, sede San Agustín. Fotografía tomada por el colectivo Juntanza Feminista Cartagena en el marco de la conmemoración del 08 de marzo de 2022, Día Internacional de la Mujer.

Este árbol (fig. 2) ocupó el lugar central de la plaza del claustro universitario y dividió la opinión de quienes consideran que “esas no son las formas de denunciar” y quienes consideran el tendedero como un espacio donde desahogarse. En este espacio no me remito a ninguna de esas lecturas, me interesa sobre todo la puesta en escena de los tendederos. Es el proceso creativo con todos los elementos simbólicos que contiene, la creatividad puesta en escena, lo que me propongo explicar, intentando comprender la práctica de resistencia en sí misma.

Parto de la tesis del filósofo francés Jacques Rancière (1996), de que todo arte tiene una función política, es decir, es posible orientarlo hacia la configuración de espacios de desacuerdo, donde el orden existente se replantea. Ello lo explica a partir de las dos concepciones del arte que concibe: la primera se denomina radicalismo artístico o estética de lo sublime, la cual considera que el arte debe hacer pedazos la experiencia común, debe romper con

lo que vemos siempre. La segunda propuesta, denominada arte modesto, apunta a la reorganización de los objetos e imágenes de la experiencia común o a la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo (Rancière, 2005). En esta línea de argumentación, la toma de un espacio público en la ciudad por parte de los movimientos traspasa las barreras de que lo político atañe solo a las leyes, implica también la manifestación, exposición y puesta en escena de las violencias, desigualdades e injusticias a través de la reconfiguración del espacio material y simbólico compartido a través de las manifestaciones artísticas.

La ceiba, que es el árbol al que se asemeja el que está en el patio central del claustro, es considerada sagrada, presente en muchas historias y leyendas en el Caribe. Este árbol significa vida, perpetuidad, grandeza, bondad, fuerza y unión. El árbol del tendedero se logra visualizar desde todos los ángulos del claustro. En sus ramas cuelgan los nombres de los señalados y de estas mismas salen hilos con hojas de papel que atraviesan todo el patio central. Los papeles son anónimos, no tienen un orden especial ni jerárquico, lo central aquí son los nombres que contienen, nombres repetidos en varias ocasiones. Como no hay un patrón definido más que el árbol puesto en la mitad del patio, “la escena es una práctica de creación múltiple” (Rodal, 2021, p. 217); la imagen sirve entonces para pensar la relación entre distintos elementos: la acción colectiva, las expresiones artísticas, el feminismo.

Podemos entonces decir que estas manifestaciones sirven “para pensar otro tipo de prácticas que construyen experiencias e imágenes, en las cuales lo “sensible” aparece como un mecanismo de suspensión y distanciamiento con respecto a los modelos de representación” (Rodal Linares, 2021, p. 214) trascendiendo espacios formales. El tendedero por sí solo no pretende determinar qué es lo artístico y lo cultural, el estar en el centro del lugar de exposición, captura la atención de los transeúntes que por allí pasan, es posible verlo desde distintos lugares del claustro³, su lugar en el espacio poco a poco se va nutriendo por cada una de las hojas (las denuncias) de las cuales se va llenando hasta hacerse frondoso; lo potente de él es que se cultiva con cada uno de los nombres que allí se ubican.

III. Activismo social de mujeres

Me pregunto, ¿qué puede aportarle esto al activismo? Mucho pues, “el eje central de toda práctica política es la visibilidad: bien la visibilidad externa de las realidades que se quieren ocultas o incluso inexistentes; bien la visibilidad interna que hace posible que las gentes se alienen y se organicen” (Marzo, 2006, p. 3).

Son las necesidades de ciertos grupos, en

contextos variados lo que genera una cierta cantidad de estrategias alrededor de una problemática. Una acción manifiesta de los movimientos pueden ser las barricadas, las sentadas⁴ o las manifestaciones; bien podrían usarse estos repertorios tradicionales de la protesta social, pero otras formas resultan interesantes y potentes a su vez.

El tendedero se combinó con una serie de repertorios tradicionales como la marcha por el Día Internacional de la Mujer, fecha para la cual también se pintaron los murales en otros lugares de la ciudad (fig. 3). Las expresiones artísticas usadas por los movimientos salen del lugar de exposición hegemónico del arte como galerías o museos y se pueden encontrar en las calles, o en expresiones pictóricas en espacios públicos. La mayoría de las veces las mujeres no se atreven a denunciar a su agresor, ya sea por miedo, por vergüenza o por falta de garantías. Al crear este lugar donde lo predominante es el anonimato de quien denuncia, se garantiza la seguridad de quien lo hace.

Se hace relevante porque no es lineal, da de que hablar, los acusados cobran rostro, relata experiencias cotidianas y compartidas, por ello no se puede pedir que opere bajo estrictos códigos lógicos, sobre un deber-ser de las cosas. Lo performativo de las imágenes puede ser entendido por un espectador atento a los detalles particulares que estas proyectan, las coincidencias con escenas pasadas en un contexto determinado guardan una relación directa con lo colectivo.

Lo que aquí presenciamos es un entrelazamiento de realidades que puedo ver desde la distancia y como académica, por lo cual también lo asumo como mera espectadora. La imagen me confronta con una realidad que me cuestiona y me interpela; no podría agregarle más significados que los que me brinda y considerar su belleza y su fuerza expresiva.



Figura 3

Mural ubicado en la Universidad de Cartagena, sede Piedra de Bolívar. Fotografía tomada por el colectivo “Las callejeras”.

3 Los claustros son tipos de patio de cuatro lados, en cada uno de sus lados tienen galerías porticadas con arquerías que descansan sobre columnas.

4 Como el movimiento “Occupy Wall Street” en los Estados Unidos durante la crisis económica en el 2008 frente al Wall Street Center en New York.

De igual manera, pintar un mural en una avenida constituye una forma de expresión artística característica asociada a los movimientos: su carácter local, el trabajo en redes de las artistas/activistas, expresiones pedagógicas donde se busca enseñar otra manera de hacer las cosas; la espontaneidad de estas manifestaciones, la estructura organizativa de los movimientos; retoman elementos identitarios y culturales de una comunidad a su vez que del movimiento global. Dos colores resaltan en el mural analizado (ver fig. 3), asociados al feminismo: el morado, que es el color oficial del feminismo, usado por primera vez por las sufragistas inglesas en la primera década del siglo XX; y el verde, que simboliza la lucha por la garantía de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres.

La consigna "pintamos por cada desaparecida" expresa el dolor y la incertidumbre por las mujeres desaparecidas en medio de circunstancias que en la mayoría de los casos no se han esclarecido. Ese dolor se narra a través del mural fijo en las paredes de la ciudad esperando ser visto, reparado en el olvido, tal vez olvidado por el paso del tiempo, cuando los transeúntes del lugar se hayan acostumbrado a su presencia.

Finalmente, las manifestaciones artísticas tienen la capacidad de llamar la atención de quienes lo presencian, tienen a su vez capacidad de creación y también de provocación. En este sentido, usar manifestaciones artísticas busca llamar la atención sobre una situación que es considerada injusta, busca generar un impacto sobre lo social, la política, la cultura. El poder imaginativo de los colectivos que participan en la creación artística genera formas de expresión donde les es posible expresar aquello que sienten, piensan y desean transformar.

A manera de conclusión

He querido explicar la labor de los colectivos feministas que se gestan al interior de las universidades, los cuales a su vez desempeñan un lugar en la formación de pensamiento crítico en las sociedades democráticas. Las expresiones artísticas usadas por los movimientos sociales se consolidan como forma de exigir justicia, a la vez que reflejan la identidad y los sentimientos de una comunidad en específico. Reivindico sobre todo su papel subversivo en sociedades como la colombiana, donde han sido más preponderantes otras formas de rebeldía. Las manifestaciones artísticas abren un camino, sin duda alguna, hacia la igualdad entre los géneros, narrando lo que a veces no es posible narrar.

Referencias

Alcázar, Josefina (2021). Feminismos y performance en América Latina. El tendadero y Un violador en tu camino. *Cuadernos Del CILHA*, (35), 1-32. <https://doi.org/10.48162/rev.34.031>

Arcos Palma, Ricardo Javier (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, (31), 139-155. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200010&lng=en&tlng=es

Chan Pech, Cándido (2021). Visualización del acoso en tendaderos universitarios; una construcción de paisajes lingüísticos. *Puriq*, 3(4), 622-634. Disponible en: <https://doi.org/10.37073/puriq.3.4.229>

Dávila Contreras, María Ximena & Chaparro González, Nina (2021). *Acoso sexual, universidades y futuros posibles*. Bogotá: Editorial Dejusticia.

Dadiuk, Antares & Torres, Carolina Julia (2019). Derecho humano a la verdad: El escrache como acto parhesiástico. *Revista Derechos en Acción* ISSN 2525-1678/ e-ISSN 25251686. Año 4/No 11 (21 marzo a 21 junio), 513-540. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/25251678e289>

Escobar Fuentes, Susana (2021). Arte y movimientos sociales en Latinoamérica: hacia la conformación de imaginarios visuales en rebeldía. En José Ángel Bergua Amores & Juan Pablo Paredes Paredes (Ed.), *Imaginarios sociales y movimientos sociales* (págs. 7-25). Xalapa: Red Iberoamericana de investigación.

Goffman, Erving (2006). *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Inclán Oseguera, María de la Luz & Muñoz Gil, Isabel (2017). A la sombra de Sidney Tarrow: Conceptos básicos para el estudio de los movimientos de protesta. *Política y gobierno*, 24 (1), 189-212. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-20372017000100189&lng=es&tlng=es.

Lamas, Marta (2018). *Acoso ¿Denuncia legítima o victimización?* México: Fondo de Cultura económica.

López Bajo, Lizett Paola (2022). Análisis de marcos en el contexto de Un violador en tu camino: micromovilización, redes y significados. *Revista Relatos* (N.º 4) 108-111. Disponible en: <https://relatocompol.com/index.php?action=visorarticulo&id=85>

Martínez, Gabriela & Torres, Raúl (2020). Escalan "tendederos de la vergüenza" en 4 entidades. *El Universal*, versión online: <https://www.eluniversal.com.mx/estados/escaln-tendederos-de-la-verguenzaen-4-entidades>

Marzo, Jorge Luis (2006). Introducción: Fotografía y activismo. (Algunos) recorridos críticos en los últimos 25 años (1979-2000). En: *Fotografía y activismo* Jorge Luis Marzo (coord.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL.

Manso, Noelia (2020). Escraches en redes sociales. aproximaciones históricas, medios y agendas feministas. *Intersecciones en Comunicación*. N° 15 Olavarría sep./dic. 2020-2021.

Panchoaga, Jorge & Martínez Medina, Santiago (2016). "Habitares cotidianos. Fotografía, etnografía y pensamiento. Conversación con Jorge Panchoaga". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, No 25 <https://doi.org/10.7440/antipoda25.2016.11>

Pollock, Griselda (1999). *Differencing the Canon Feminism and the Writing of Art's Histories*. Londres: Routledge.

Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. México: Paidós.

Ruiz Navarro, Carolina (2021). Protección constitucional para el escrache. 28 oct. 2021 Versión en línea: <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/catalina-ruiz-navarro/proteccion-constitucionalpara-el-escrache/>

Rodal Linares, Selma (2021). Tatuar la ira sobre el cuerpo de la ciudad: Las pintas feministas como práctica estética. *Palma Express*, 209-262. Disponible en: <https://cipres.sanmateo.edu.co/ojs/index.php/libros/article/view/364>

Tarrow, Sidney (2012). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Editorial.

Tilly, Charles y Leslie Wood (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Crítica.

Snow, David, A., Rochford, E., Burke, Worden, Steven, K. y Benford, Robert, D. (1986). Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation. *American Sociological Review*, Vol. 51, No. 4, 464-481.

Sesgos históricos en la creación del Museo de Arte Moderno de Cartagena

Historical biases in the creation of the Museum of Modern Art of Cartagena

Recibido: 28-01-22
Aceptado: 02-03-22

Albertina Cavadia Torres

Universidad Nacional de General Sarmiento
Doctorado de la Universidad Nacional de San Martín
Buenos Aires, Argentina
albertinacavadia@gmail.com

Resumen

El abordaje de la historia del Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAMC) permite visibilizar tensiones y memorias que conviven en el panorama artístico local y han sido relegadas. Por lo cual, este escrito recupera las estrategias del Museo para dar cuenta de su creación y patrimonio en la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, este texto analiza desde dónde se enuncian y componen los sesgos históricos dentro de las narrativas del MAMC. Por otro, se examinan algunas huellas de la experiencia documental y ciertos archivos sensibles sobre el Museo como publicaciones culturales y artísticas, documentos administrativos, obras de arte y archivos personales que han sido poco atendidos para problematizar la historia institucional del MAMC.

Palabras clave: archivo, museo de arte, experiencias, Cartagena de Indias

Abstract

The approach to the history of the Museum of Modern Art of Cartagena (MAMC) makes visible tensions and memories that coexist in the local art scene and have been relegated. Therefore, this written recovers the strategies of the Museum allowed for its creation and heritage in the second half of the 20th century. On the one hand, this text analyzes from where the historical biases are enunciated and composed within the narratives of the MAMC. On the other hand, this work examines some traces of the documentary experience and certain sensitive archives on the Museum such as cultural and artistic publications, administrative documents, art works and personal archives that have been little attended to problematize the institutional history of the MAMC.

Keywords: archive, art museum, experiences, Cartagena de Indias.

Introducción

El Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAMC) está localizado desde hace cinco décadas en el Centro histórico de Cartagena de Indias, en el tramo que une la Plaza de la Aduana y la Plaza de San Pedro Claver. Sus actividades se han visto interrumpidas, erosionadas e, incluso, paralizadas. Sin embargo, la Junta Directiva del MAMC, sorteando diferentes estrategias para continuar su desarrollo institucional, lo han posicionado como contenedor de colecciones internacionales, nacionales y locales; convirtiéndose en un testimonio para pensar la historia del arte local. Este trabajo busca analizar las estrategias y los sesgos históricos dentro de las narrativas del Museo, particularmente, su colección fundante en la segunda mitad del siglo XX.

Además, este texto busca dejar de observar el proceso de institucionalización que marca la creación del MAMC como fin último, y concebir la gestión institucional del Museo como un proceso social de negociaciones y estrategias que dan cuenta de espacios sociales complejos. Por el carácter selectivo, su pasado y su patrón institucionalizado presentan un doble reto, tal como plantea Visacovsky (2005), la memoria y los horizontes morales de estas historias sagradas. Reflexionar acerca de la construcción de la historia del Museo permite dar cabida a tensiones y otras memorias que conviven dentro del horizonte de experiencia en el panorama artístico local, abriendo paso a narrativas inclusivas e interceptadas por múltiples preocupaciones sociales.

Sobre la colección fundante del MAMC: estrategias y negociaciones

La primera piedra de un museo no es en realidad una piedra, sino un cuadro. (Traba, junio 9 de 1959)

Así la historia es siempre ambivalente: el lugar que labra en el pasado es al mismo tiempo una manera de abrir el paso a un porvenir. (De Certeau, 2006, p. 100)

A finales de 1971, el artista cartagenero Enrique Grau se involucró en la restauración y exposición del acervo de obras encontradas en el Palacio de la Inquisición (“Habla Enrique Grau”, mayo 31 de 1983, p. 12). A este proyecto se sumó Héctor Díaz, Alejandro Obregón, Yolanda Pupo, Jaime Gómez O’Byrne y Fulgencio Lequerica, entre otros colaboradores que en 1972 crearon la Junta directiva del Museo de Arte Moderno de Cartagena. Estos se encargaron de convertir un grupo de obras desatendidas en un Museo dentro de la Alcaldía de la ciudad, hasta la obtención de una sede propia en 1977 (Acta N° 008175, 1972).

Este proyecto fue celebrado y criticado como

parte del plan de desarrollo económico, en medio de la promoción de una ciudad moderna, atractiva y turística. El Museo, fuera de su acción educativa, desplegó diferentes estrategias para reclamar su existencia y un lugar legítimo, no sólo en el ámbito cultural, sino en la historia del arte local. En esta línea, este aparte se ocupa de analizar algunas estrategias que la institución desarrolló y su carácter selectivo para posicionarse en el campo artístico local.

De momento no se conoce algún acta, correspondencia o publicación en la cual se discrimine cuáles fueron las obras encontradas por Grau en estado de abandono y cuáles fueron restauradas. Sin embargo, la colección fundante disponible en el MAMC permite identificar 18 obras con fecha de elaboración entre 1956 y 1959. Este grupo de obras en el Palacio de la Inquisición coinciden con trabajos expuestos en la Galería de Arte (1957) a cargo del artista cartagenero Miguel Sebastián Guerrero (La exposición, julio 26 de 1957; Stern, abril 13 de 1959); y al Museo Interamericano (1960), dirigido por el curador cubano José Gómez Sicre y los artistas cartageneros Hernando Lemaitre y Miguel Sebastián Guerrero a finales de la década del cincuenta.¹

La ausencia de un reconocimiento institucional sobre la procedencia de las obras con las cuales se conformó el MAMC puede relacionarse con los conflictos administrativos que tuvieron los proyectos dentro del Palacio de la Inquisición. No obstante, en la conformación del MAMC las obras encontradas fueron herramientas significativas, por un lado, para legitimar la necesidad de una institución artística en el contexto local y enfrentar la falta de atención, espacio y presupuesto para estos proyectos por parte del gobierno local y nacional²; y por el otro, para exaltar la necesidad de salvaguardar “objetos bellos o importantes” que, fuera de su realidad histórica, tomaban valor por sus características internacionales (Kurnitzky, 2014).

Es posible identificar que el MAMC en 1972 aparece referenciado como “Museo Interamericano de Arte Moderno” y “Museo de Arte Latinoamericano de Cartagena” (Acta N° 008175, 1972; Habla Enrique Grau, mayo 31 de 1983, p. 12; Pombo, junio 1 de 1972). Estas menciones y declaraciones en publicaciones periódicas no son aleatorias. Por un lado, en Cartagena la alusión a “Museo Interamericano de Arte Moderno” en los setentas

1 Esbozamos como parte del primer grupo 13 obras entre las que se encuentran trabajos de Velásquez, Enrique Grau, Alejandro Obregón, José L. Cuevas, Cundo Bermúdez, Sara Grilo, Mateo Manaure, Rene Portocarrero, José Bermúdez, Mateo Morales, Oswaldo Vigas, Cecilia Porras y Fernando De Szyszlo; y un segundo grupo compuesto por Eduardo Ramírez Villamizar, Ignacio Gómez Jaramillo, Jorge Valencia Rey, Aníbal Gil y Ángel Loochkartt.

2 La ciudad contaba con el Museo Histórico de Cartagena - Palacio de la Inquisición (1935), La Casa Museo El Cabrero (1950) y el Museo Santuario de San Pedro Claver (1950) (Barbosa, 1995).

estaba vinculada al capital simbólico heredado (obras ideas) movilizadas con la colaboración de la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA) para las actividades del “Salón Interamericano de Arte Moderno de Cartagena”³ en 1959; y continuaba latente mediante el contexto de acción transnacional promovido por organizaciones internacionales constituidas desde Norteamérica y su posición legítima sobre occidente⁴. Por otro lado, la referencia de “Museo de Arte Moderno Latinoamericano” proviene de un contexto de renovación de instrumentales analíticos, conceptuales y políticos que resignificaron categorías continentales (Marambio, 2015, p. 41)⁵. En esta línea, en el interés por la identidad cultural por fuera de lo norteamericano (Jara, 2012, p. 12; Olivar, 2014, p. 13), Grau da cuenta de esta particularidad, cuando recupera como historia institucional que:

Pepe (José Gómez Sicre) fundó dos museos: el de Cartagena y al año siguiente el de Barranquilla, por lo cual yo considero que estos dos museos son hermanos. Y al fundarlos Pepe pensó en el área del Caribe, y al de Cartagena le puso un nombre que a mí me parece indiscutiblemente el que mejor lo identifica: ‘Museo de Arte Latinoamericano de Cartagena’. A través del tiempo, un alcalde amigo, pero que no pensaba como yo, redujo su nombre a Museo de Arte Moderno de Cartagena. A mí me hace falta la idea de latinoamericano, porque la misión del Museo de Cartagena, en combinación con el de Barranquilla, no es solamente que tengamos un par de museos de provincia, sino que sean dos museos volcados al área que nos pertenece, que es el Caribe (Habla Enrique Grau, mayo 31 de 1983, p. 12).

Grau señala que la denominación de Museo de Arte Moderno fue definitiva en el registro institucional por la intervención de un “alcalde amigo”. Esto posibilita identificar que el nombre de la institución también radica en un



Figura 1

Logo del MAMC extraído de Membrete Carta institucional, 1972 (“Al señor alcalde”, mayo 22 de 1972).

proceso de negociación entre las consideraciones de artistas y gestores y el gobierno local (fig. 1). La figura de Gómez Sicre señalada por Grau como el “deber ser” de la propuesta de Museo compone una operación selectiva del pasado para configurar una continuidad. Tal como propone Williams (1980), la tradición selectiva es poderosamente operativa dentro del proceso de definición e identificación social y cultural: el pasado significativo. En el MAMC se acentuó dentro de su identificación institucional la gestión internacional de Gómez Sicre y la defensa al arte moderno latinoamericano como oportunidad para la desprovincialización del arte en el área del Caribe.

En 1979, una vez emplazado y restaurado el edificio del Museo es posible identificar en la placa dispuesta en la recepción del mismo la alusión a la gestión fundacional de Gómez Sicre (fig. 2). La estrategia de señalar la figura del cubano dos décadas después como fundador estuvo más asociada con el estatus y peso simbólico, que con el interés por reconstruir una perspectiva estética y geopolítica internacional. La referencia a la selección de obras de Gómez Sicre y su itinerario internacional como eslabón principal del MAMC le permitió competir con espacios e instituciones artísticas que comenzaban a ocupar un lugar legítimo en el campo en la década del setenta.⁶

También en esta placa encontramos registrada la gestión de Guerrero y Lemaitre soportando la relación histórica del Museo con el proyecto de finales de la década del cincuenta. Estos artistas gestores se habían encargado de procurar una renovación del arte local en eventos y actividades en el Palacio de la Inquisición e, incluso, desde sus labores directivas y de enseñanza en el Instituto de Bellas Artes. En el proyecto del Museo la participación de Lemaitre y Guerrero estaba enfocada en la búsqueda de un espacio para las obras (Cabrera y Busquet, s.f).

La dirección del Museo se apoyó en la figura de Gómez Sicre a través de entrevistas, declaraciones públicas y folletos (que van desde la década del setenta hasta hoy día) para dar cuenta del pasado (Folleto MAMC, s.f), como

3 Reconocida en la prensa como “Salón Interamericano de Pintura”, “Exposición de Pintura Latinoamericana” o “Exposición de Arte Contemporáneo” en el marco del IX Festival de Música del Caribe en mayo de 1959.

4 Jara (2012, p. 12) propone que lo “interamericano” se conforma como una afirmación de lo subcontinental específico; frente a expresiones y concepciones que pretendían una generalización continental controlada por Estados Unidos para contrarrestar la posición marginal que ocupaba el arte de la región dentro del sistema internacional del arte.

5 En esta línea, salieron a relucir discusiones sobre la identidad latinoamericana, la teoría de la dependencia, la antropología de la civilización y el activismo de izquierdas llevando esta problemática a distintos escenarios y públicos (Olivar, 2014, p. 5), entre los que aparecen pensadores como Antonio Cândido, Ángel Rama, José Cornejo Polar (en la literatura) y Martha Traba, Damían Bayón, Tarsila do Amaral (en el arte).

6 Entre estos podemos mencionar el Centro Colomboamericano, la Alianza Francesa, la Cámara de Comercio, el Gypsy club y el Centro Decorativo D’Costa; y la creación de nuevas galerías como la Galería de Arte El Zaguán, la Galería de Arte del Banco Ganadero, la Galería del Marqués Valdehoyos, la Galería Skandia (Cavadia, 2015; Cavadia, 2021).

consta en el registro documental jurídico que compone lineamientos institucionales (Acta N° 008175, 1972). Si bien, estos desde 1972 resuelven promover manifestaciones artísticas contemporáneas en la ciudad, haciendo hincapié en la conservación, no traen a colación la adopción, integración o recuperación de las obras de finales de los cincuenta. En 1977 es posible evidenciar que la narrativa del Museo tomó distancia de la figura de Gómez Sicre para dar cuenta del crecimiento de su colección.



Figura 2

Placa en honor a miembros históricos del MAMC. Fotografía tomada por la autora, septiembre 19 de 2013.

En esta línea, la búsqueda de la legitimidad a partir de un espectro internacional se desplazó para dar lugar al impacto de artistas vinculados y cercanos al Museo⁷. La renovación de estatutos de 1984 y 1991 lo que hace es ampliar las actividades y funciones sociales que interviene el Museo. La institución se mueve en el espacio

7 En esta línea, es posible identificar homenajes a trayectorias artísticas como las de Enrique Grau y Alejandro Obregón, exposiciones de maestros como Ramírez Villamizar y Negret. Y exhibiciones de artistas formados en escuelas locales como Cecilia Delgado, Alfredo Guerrero, Gloria Díaz, entre otros ("Columna cultura", agosto 9 de 1972, p. 6; "Luz y color", diciembre 29 de 1972, p. 2; Pombo, junio 1 de 1972).

social, se distingue y pone en valor su patrimonio en una trama variante. Estas reflexiones sobre los sentidos que ha tomado el discurso histórico fundante, permiten identificar que es necesario continuar realizando levantamientos de las redes de circulación de artistas en la segunda mitad del siglo XX y su desarrollo en la ciudad para complejizar los lugares que ocupa el Museo, sus sentidos y sus fondos museológicos.

Algunas huellas: experiencia documental y archivos sensibles

Los museos son textos sociales y culturales, atravesados por la contestación a otras ideas y el reflejo de las propias. En estos espacios se dicen cosas, se enuncian ideas, pero también se hacen cosas al decir: se ordena, jerarquiza y valora la realidad y se transmite una forma de ver el mundo. (González et. Al., 2011, p. 113)

El interés por las estrategias narrativas del MAMC surge del contacto con la dirección del Museo en medio de las constantes amenazas de cierre por dificultades financieras que atravesaba la institución en 2015 (Barrios, 2015). Esta situación de crisis permitió poner en valor los relatos de la historia del MAMC que se utilizaban para disputar un lugar social legítimo y respaldado. El relevo documental de prensa, videos, entrevista y catálogos entre 1955 y 1985 permitió conectar operaciones selectivas del pasado que recaían sobre la colección fundante del Museo para explicar su función institucional⁸. Por lo cual, este aparte se propone examinar algunas huellas de la experiencia documental y ciertos archivos sensibles dentro de la investigación sobre el Museo. Este abordaje permite considerar el valor de los archivos para la difusión, socialización y aprendizaje sobre el MAMC.

La documentación es una herramienta de trabajo que da cuenta del entorno institucional y social del Museo

8 El relevo de documentación se realizó entre 2014-2019, en el marco de unas pasantías dentro del convenio institucional de la Universidad de Cartagena y el Museo para optar al título de historiadora, y la beca de investigación Roberto Carri para cursar la maestría en Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de General Sarmiento. La revisión contempló el registro del archivo administrativo, entrevistas y encuentros con el personal, artistas y gestores culturales. Estos documentos fueron sistematizados por dependencias de producción entre las que se distinguieron dirección, educación, administración, catálogos e inventarios. El deterioro de estas fuentes permitió vincular a la lectura institucional de la historia del museo entrevistas, imágenes y crónicas disponibles en publicaciones periódicas como la prensa, revistas culturales y folletos promocionales, sobre los cuales se abordó principalmente el diario local *El Universal*, *El Nacional*, *El Espectador*, y la revista *Cromos* (Cavadia, 2015; Cavadia, 2021).

(Alonso, 1988). Al dar cuenta de su historia, es posible evidenciar cómo narrativas hegemónicas se consolidan y definen su desarrollo institucional. Para analizar la articulación y posibles formas de enfrentar estas narrativas resulta interesante cuestionar los espacios documentales desde donde recupera su historia. El archivo del MAMC es principalmente administrativo, autogestionado, con consulta pública por solicitud. Este cuenta con un estado de conservación regular, sin catalogación de criterio archivístico. Entre los materiales disponibles se encuentran actas, publicaciones periódicas, invitaciones, catálogos, facturas y convenios. Cabe señalar que son pocos los documentos a los que se puede acceder anteriores a 1977; sobre ese mismo año, solo se registran algunas resoluciones, convenios, órdenes de compra y recortes de prensa.

En la institución, el personal señala que la pérdida de materiales se debe a la humedad, las goteras y los traslados del Museo. Este archivo no cuenta con materiales de primera mano que evidencien la experiencia de formación de su colección fundante. A pesar de estas complicaciones, el archivo administrativo del MAMC es una fuente potencial para cuestionar las lecturas hegemónicas sobre el financiamiento y el desarrollo administrativo a partir del ámbito legal y financiero. En esta línea, lo que en un primer plano son facturas, pagarés y recibos de rendición de cuenta desgastados, entrando en detalle, permiten identificar cómo el Museo teje redes con instituciones dentro del campo del poder como la Alcaldía, la Secretaría de Educación, la Lotería de Bolívar, Editorial Ltda., la Intercol y el *First National City Bank*, entre otros (Cavadia, 2021). Esto también es un indicador de las propuestas y demandas de asistencia financiera, los proveedores y la relación de mecenazgo que el Museo estableció negociando sus actividades y los artistas que en este exponían.

En lo que corresponde a registros históricos visuales dentro del Museo, hay una ausencia importante que se ha intentado cubrir desde la institución con trabajos como los de Toledo (2009) y Ramírez (2018) que involucran imágenes entre la década del cincuenta hasta entrado el siglo XIX. Este es un eje potencial que el Museo necesita trabajar para fortalecer su memoria visual. El MAMC cuenta con la posibilidad de suplementar, alimentar y nutrir su registro visual a partir de archivos de artistas gestores y trabajadores que se han vinculado a la institución por un largo periodo de tiempo. En esta línea, podemos reconocer la influencia positiva que le brindaría a la existencia del archivo del MAMC la colección personal de catálogos del diseñador del Museo Eduardo Polanco (Polanco, 18 de mayo de 2014); así como los apuntes y soportes visuales del curador Eduardo Hernández (Hernández, 27 de junio de 2018), quienes han estado vinculados a la institución desde principios de la década de los ochenta; entre otras personalidades como miembros de la Junta directiva, trabajadores, artistas y familiares. Este registro documental es parte medular, tanto en lo conceptual como en lo funcional, para enriquecer la historia del Museo y su proyecto expositivo.

En la vida social que ha desplegado el Museo en la ciudad hay una riqueza documental poco accesible para investigadores e investigadoras, ya que acceder a los archivos personales es una labor compleja, y depende de numerosas ocasiones de celosas redes afectivas o apelar a la suerte. Estos archivos sensibles, considerados así por su valor sentimental, privado y por la naturaleza transitoria de muchos, tienen la oportunidad de iluminar y rescatar ciertas ausencias documentales sobre la institución. Por lo cual, es necesario darle lugar a la recuperación de historias múltiples dentro de las instituciones para motivar a compartir, incluir y vincular posiciones más amplias.

Cabe anotar que, no se trata de la posibilidad de abrir archivos de baúl⁹, se trata de mantenerlos, cuestionarlos, ponerlos en diálogo para enriquecer el conocimiento de la agencia artística del Museo desde diferentes perspectivas. Es necesario abrirse a pensar estos archivos alternativos para dotar de conocimiento significativo la transmisión de la historia del Museo a sus visitantes, avivar las posiciones y valorar la realidad de manera dinámica.

En esta línea se encuentran los archivos de baúl de familiares de artistas y compañeros de oficio que participaron de manera activa en la vida artística cartagenera y ayudan a hilar fino los lazos de sociabilidad y ciertas categorías que recorren el patrimonio del MAMC. Frente a ello, este trabajo reconoce la importancia de consultar colecciones privadas y archivos fotográficos de agentes vinculados a la actividad artística¹⁰. Además, las entrevistas y los relatos cercanos al Museo localizan características que dan forma a una realidad que se ha visto operada desde diferentes intereses (Jablonka, 2016). Particularmente, las entrevistas a artistas, curadores y gestores culturales son un material de trabajo útil para revisar relatos que han sido dejados de lado por las formas de articular la historia del arte de la costa norte colombiana durante la segunda mitad del siglo XX.¹¹

En cuanto a la colección, es posible identificar que el trabajo de ampliación de la Bodega de obras realizada por el Grupo Conservar permitió la actualización, registro

9 Archivos compuestos por documentos, fotografías y objetos que podían resignificarse como objetos testimoniales para desarrollar un análisis colectivo del pasado (Fals Borda, 1979).

10 Un agradecimiento especial a Marta Zuñiga, Camilo Calderón y María Pia Mogollón, por su constante colaboración y disposición para establecer contactos durante la investigación.

11 Las voces de estos relatos se van perdiendo en el tiempo, y resulta interesante articular espacios de registros audiovisuales para su conservación, tal como viene desarrollando Ricardo Cinfuentes e instituciones como Señal Memoria que permite acceder a entrevistas o encuentros con artistas y gestores vinculados al MAMC (Ricardo Cinfuentes [volansfilms]. Youtube. <https://www.youtube.com/@volansfilms/videos>; Señal Memoria [SenaMemoriaRTVC]. Youtube. <https://www.youtube.com/@SenaMemoriaRTVC/videos>).

visual e inventario de la obra del MAMC en 2020. A su vez, este proceso alimentó investigaciones sobre los orígenes de la colección fundante MAMC, permitiendo cuestionar y detallar contextos y procedencias del grupo de artistas latinoamericanos (Perdomo, 2018).

Este trabajo, de la mano con el catálogo de la exposición *Fragmentos de modernidad* (Ramírez, 2017) logra avivar discusiones sobre las transformaciones estéticas provocadas entre la década del cuarenta al sesenta sobre el espacio de la colección fundante. Este es un precedente que permite continuar indagando sobre la conformación de la colección del Museo, sus materiales, los artistas que la integran y complejizan el campo artístico local; al mismo tiempo que permite evidenciar la ausencia de trabajos sobre las redes nacionales y transnacionales desplegadas para la actividad artística.

Mirar la escala nacional permite plantear los intereses que giraban en torno a espacios artísticos como el MAMC en el país. Las investigaciones de los espacios artísticos locales y regionales complejizan las caras de lo nacional (Jensen, 2010)¹². Cabe anotar que las publicaciones artísticas y culturales cartageneras son un material de difícil acceso en archivos locales. Esta dificultad es un llamado para valorar y reforzar los proyectos de digitalización y accesibilidad de publicaciones como: *Revista Ciudad Heroica*, *Revista Ondas de la Heroica*, *El Mercurio*, *La Pesca*, *Arte y Letra*, *Lumbre*, *Torcha*, entre otras. Las publicaciones periódicas se han convertido en una de las fuentes principales para estudiar los espacios artísticos cartageneros. Con menor dificultad para su acceso, las publicaciones de diarios permiten abordar las negociaciones por la existencia del Museo y vínculos con el espacio social desde el registro de los eventos artísticos, las crónicas y críticas del arte. Los diarios como *El Universal*, *Diario de la Costa* y *El Figaro* y publicaciones de circulación nacional como *El Espectador*, *El Siglo*, *Cromos* y *El Tiempo* toman un lugar privilegiado al recuperar fotografías de obras, imágenes del espacio expositivo y los agentes vinculados en la sección de sociales o culturales (dependiendo de la prensa) (fig. 3). Esto ayuda a cubrir la carencia documental del Museo por factores de conservación.

En cuanto al ámbito internacional, la constitución del Museo de Arte Moderno de Cartagena permite recuperar una serie de redes transnacionales que posibilitaron los intercambios artísticos, las oportunidades de profesionalización y el fortalecimiento de una estética local. Es necesario explorar la documentación

correspondiente a la dirección de asuntos visuales de la OEA y releer el escenario de negociaciones, contactos, vínculos e intercambios de los administradores culturales y agentes interesados en la promoción artística cartagenera con las fronteras estatales.



Figura 3

Peter Eggen realizando el montaje de la inauguración del MAMC en noviembre de 1979 (Cárdenas, 1979, p. 117).

Los organismos de cooperación como la OEA se distinguen en las investigaciones por su lugar diplomático de gestiones, negociaciones e inversiones sobre la ciudad. No obstante, se han dejado de lado los sentidos que desplegaron en la legitimación del capital simbólico de los espacios artísticos y la complejización de su naturaleza como escenarios de distinción. Desde el MAMC es posible percibir tensiones, posiciones y luchas que han atravesado un circuito mucho más amplio de espacios artísticos locales (Bourdieu y Darbel, 2012; Martínez, 2007). Las revistas, suplementos y boletines artísticos y culturales ponen en contexto de circulación internacional, nacional y local de artistas costeños a través de textos curatoriales, reseñas y

12 Esto en consonancia con el análisis del crecimiento institucional del área cultural del país en relación a las prácticas clientelistas, la concentración del poder centralista y el surgimiento de escenas alternativas desarrolladas en los trabajos doctorales de López (2018) y González (2020). Esta última preocupada por la articulación de gestiones dentro del caso Medellín y Cali ante la centralización del área cultural.

presentaciones¹³. Además, estas permiten abrir el panorama de las tensiones ideológicas en el campo artístico con las posturas de agentes internacionales y nacionales como José Gómez Sicre, Jorge Romero Brest, Marta Traba, Eric Stern, Fausto Panesso, Álvaro Herazo y Delfina Bernal, entre otros.

Esta reflexión sobre archivos y fuentes da luz sobre un terreno documental que ha sido poco atendido y que, ante la falta de valoración, se desvanece cada día más. En esta línea, vale la pena mencionar la necesidad de reforzar la conservación de materiales administrativos, jurídicos, sociales y artísticos desde el MAMC. Estos diferentes tipos de fuentes permiten rastrear los movimientos e intereses de artistas, administradores culturales y agentes involucrados en la creación del Museo. Además, es el cruce de fuentes lo que permite poner en valor la riqueza del proceso de creación de dicha institución en la ciudad.

Consideraciones finales

Esta reflexión nos ubica frente a un espacio social de interacciones que han sido homogeneizadas en discursos atractivos sobre la colección fundante del Museo. Y que, bajo la responsabilidad de conservarla, ha dejado de lado experiencias artísticas y tensiones creativas en la ciudad. El MAMC necesita activar sus archivos, encontrar otras estrategias desde las cuales enunciar su historia institucional. El valor de las fuentes surge al activar los hechos pretéritos, cuestionar y poner en juego para abandonar la situación de coleccionismo, de rigidez y lejanía (Caimari, 2017; Jablonka, 2016). Más que una conclusión de lo escrito, este texto ofrece una invitación para continuar vinculando al estudio del Museo tramas que den cuenta de los diversos cruces e influencias del arte cartagenero y las formas de gestión. Esto nos permite desarticular estrategias narrativas consagradas, para reponer las historias que alberga el Museo, el valor de su patrimonio con una perspectiva más amplia y su potencial como espacio educativo. La experiencia documental demanda en sí misma una experiencia creativa de catalogación, sentidos ordenadores y es tiempo de considerar que juega un papel inclusivo en el hacer historia. Sobre este proceso me gustaría terminar resaltando que, tal como anota Farge (1991, p. 46) el archivo no cesa de modificarse a causa de una carencia.

Referencias

Acta N° 008175. Personería jurídica del Museo de Arte Moderno de Cartagena. 1972. Archivo Histórico de Cartagena. D.O. No. 1325.

13 Es posible mencionar publicaciones de organismos estatales como el *Boletín de Artes Visuales* de la Unión Panamericana; *Art in América*; *Tinta*, revista cultural promovida por los Centros Colombo Americanos de Colombia; *Estampa* revista de la Biblioteca Nacional de Colombia y *Plástica*, revista de arte de carácter independiente.

Al señor alcalde (22 mayo de 1972). Correspondencia, Archivo del MAMC, Cartagena.

Alonso, L. (1988). *Museos y museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*. Universidad Complutense de Madrid.

Barbosa, F. (1995). Directorio de Museos de Colombia. Museo Nacional de Colombia.

Barrios, C. (15 de marzo de 2015). El calvario de un museo en Cartagena. *El Universal*, Cartagena. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/el-calvario-de-un-museo-encartagena-187519-DBEU286137>

Bourdieu, P. y Darbel, A. (2012). *El amor al arte. Los museos de arte europeo y su público*. Prometeo Libros.

Cabrera, S. y Busquets, M. (Directores) (s.f). *Elementos para una Acuarela*. Homenaje a Hernando Lemaitre. Focine.

Cárdenas, E. (3 al 9 de diciembre de 1979). Foto. *Cromos*. 88 (2208-2219). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.

Cavada, A. (2015). *Museo de Arte Moderno de Cartagena en la consolidación del campo artístico local: colección, procesos de formación y proyección social, 1979-1984* [Tesis de Pregrado, Universidad de Cartagena]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.57799/11227/6978>

Cavada, A. (2021). *La creación del Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias: procesos de negociación en el campo cultural entre 1959 y 1979* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional General de Sarmiento]. Disponible en: <http://repositorio.ungs.edu.ar:8080/xmlui/handle/UNGS/761>

Columna cultura (9 de agosto de 1972). *El Universal*. Cartagena, 6.

De Certeau, M. (2006). *La escritura de la Historia*. Universidad Iberoamericana.

Fals Borda, O. (1979). *Historia doble de la Costa Mompoj y Loba*. Carlos Valencia Editores.

Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Ediciones Alfons El Magnánim.

González, K. (2020). *Rutas de la vanguardia en Colombia. Cali y Medellín en los largos años sesenta* [Tesis Doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México.

González, M., Bohoslavsky, E. y Di Liscia, M. (2011). Entre el desafío y el signo identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid. *Alteridades*, 21, (41), 113-127.

Habla Enrique Grau: El Museo de Cartagena, una historia de angustia y placer. (31 de mayo de 1983). *El Universal*. Cartagena, 12.

Hernández, E. (27 de junio de 2018). Entrevista, Cartagena.

Jara, N. (2012). *Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica* [Tesis de Maestría]. Universidad de Chile.

Jensen, S. (2010). Diálogos entre la Historia Local y la Historia Reciente en Argentina. Bahía Blanca durante la última dictadura militar. *XIV Encuentro de Latinoamericanistas españoles*: 1426-1447.

Kurnitzky, H. (2014). *Museos en la sociedad del olvido*. Conaculta.

La exposición (26 de julio de 1957). *Diario de la Costa*, Cartagena, 2.

La exposición de pintores americanos se abre el 13 en los salones de la Inquisición (12 de febrero de 1959). *Diario de la Costa*, Cartagena, 2.

López, W. (2018). *El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la automatización del campo cultural en Colombia (1955 - 1962): fundación y refundaciones* [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional.

Luz y color (29 de diciembre de 1972). *El Universal*, Cartagena, 2.

MAMC (s.f.). *Folleto*. Museo de Arte Moderno de Cartagena, Cartagena.

Marambio, M. (2015). Marta Traba: diálogos entre teoría social y crítica artística en América Latina durante los sesenta. *Cuaderno de Pensamiento Latinoamericano*, 20, 36-55.

Olivar, D. (2014). Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta. *Semiesfera*, 2, 1-24. www.uc3m.es/semiosfera

Perdomo, T. (2018). *La colección fundante del Museo de Arte Moderno de Cartagena* [Tesis de Maestría]. Universidad de Antioquia.

Polanco, E. (18 de mayo de 2014). Entrevista, Cartagena.

Pombo, A. (1 de junio de 1972). Con exposición de Grau se reabre Museo en Cartagena. *El Espectador*, Bogotá, 7.

Ramírez, I. (2017). *Arte y Modernidad en el Caribe colombiano, Procesos locales y circuitos regionales, nacionales y transnacionales de la vanguardia artística costeña, 1940-1963* [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional de Colombia.

Ramírez, I. (2018). *Fragmentos de modernidad. Una mujer artista, dos instituciones y una idea en el arte en Cartagena*. Banco de la República Subgerencia Cultural.

Stern, E. (13 de abril de 1959). Notas de Arte. *El Fígaro*, Cartagena, 5.

Stern, E. (16 de febrero de 1959). Notas de Arte. *El Fígaro*, Cartagena, 5.

Toledo, F. (2009). *Museo de arte moderno de Cartagena de indias*. Villegas Editores.

Traba, M. (9 de junio de 1959). Un Laurel para Cartagena. *Revista Semana*.

Visacovsky, S. (2005). El temor a escribir sobre historias sagradas. Memoria social, moralidad política y audiencias nativas en la Argentina. Frederic, S. y Germán S. (Comp.). *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina* (271- 313). Universidad de Quilmes.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

Towards a Typology of Surprise in Organ Music

Hacia una tipología de la sorpresa en la música para órgano

Recibido: 10-12-21
Aceptado: 23-03-22

Nadezhda Zubova

Paris 1 Panthéon-Sorbonne University
Paris, France
Nadezhda.Zubova@etu.univ-paris1.fr

Abstract

The current article is dedicated to the emotion of surprise in music. It is a part of a wider research on the musical surprise and its role in the aesthetical perception. The main aim of this work is to explore the origins of musical surprise with the purpose of developing a typology of this emotion in organ music. Based on the analysis of harmony, melody, rhythm, and dynamics of some musical compositions, an attempt is made to distinguish the features of the musical text that contribute to the arousal of the emotion of surprise. Furthermore, we inquire into the emotion of surprise induced in the studied cases and conclude that there exist three types of musical surprise.

Keywords: music for organ, music perception, music psychology, surprise, emotion.

Resumen

El presente artículo está dedicado a la sorpresa como emoción dentro de la música. Forma parte de una investigación más amplia sobre la sorpresa musical y su papel en la percepción estética. El objetivo principal de este trabajo es explorar los orígenes de la sorpresa musical con el propósito de desarrollar una tipología de esta emoción en la música para órgano. Con base en el análisis armónico, melódico, rítmico y dinámico de algunas composiciones musicales, se intenta distinguir las características del texto musical que contribuyen a despertar la emoción de la sorpresa. Además, se indaga en la emoción de sorpresa inducida en los casos estudiados, concluyendo que existen tres tipos de sorpresa musical.

Palabras clave: música para órgano, percepción musical, psicología de la música, sorpresa, emoción.

Introduction

This work is dedicated to the emotion of surprise in music. As one of the basic emotions, surprise plays an important role in the perception of music (Huron, 2019). The main aim of this research is to analyze the origins of musical surprise with the purpose of developing a typology of this emotion. The musical material for the study is limited to the music for organ solo. This choice is due to the fact that the organological features of the organ allow it to be considered both as a solo instrument and as an ensemble. Thus, it is hoped that the results of the research would be applicable to all types of European instrumental music: for solo instruments, chamber and orchestral music.

In order to define types of musical surprise it should be taken in consideration all aspects of the musical performance's perception: from the instrument's visual characteristics to the aural features of the musical composition. The current paper concentrates on the question of musical surprise originated from the musical text. Based on the analysis of the harmony, melody, rhythm, and dynamics of the musical work, it is studied which elements of musical text could contribute to the arousal of surprise. Furthermore, the results of this analysis are applied to formulate a hypothesis on the existing types of musical surprise. It should be remarked that existence of such elements doesn't imply that their perception as surprising is predefined. As it will be seen later, depending on the type of surprise aroused and mechanisms behind its arousal, some of the said elements may predispose to the arousal of surprise with no regard the listener's individual perception, yet some of them strongly depend on this latter.

Some final important considerations: (1) methodologically, this work has been conducted carrying out a theoretical analysis focused on a preliminary literature review, and (2) epistemologically, the cultural and historical subjectivity and specificity of music-triggered emotions is to be considered: some elements that cause surprise today could have been perceived as completely normal during the period when the piece was composed. However, music perception research in light of its historical context exceeds the limits of the current work.

Terminology

Initially, it has to be clarified the meaning of 'surprise'. The Cambridge Dictionary defines it as a "feeling caused by something unexpected happening" (n.d.). It is possible to observe that something can be unexpected in two ways: first, if nothing is expected; second, if the expectations weren't met. This corresponds to the definition of surprise suggested by the Italian philosopher Umberto Galimberti (2018) who defines surprise as an "emotion that arises when an unexpected or contrary to expectation

event occurs" (p. 1208).¹

In order to assure the clarity of further discussion, some new terms should be introduced. Let it be called the *unexpected absolute* if it is due to the absence of any expectations, and the *unexpected relative* if it refers to a contradiction with prior expectations. This terminology allows to distinguish two types of surprise: *absolute surprise* caused by something *absolutely unexpected* and *relative surprise* that is originating from *relatively unexpected*. Such classification reflects different surprise nuances and raises some fundamental questions: whereas surprise resides in time, so does there exist a moment of transition between the two types of surprise? Are there any other types of musical surprise? This paper seeks to reply to these questions based on the analysis of the musical text elements. The research is divided into four parts that correspond to the basic elements of the musical text: harmony, melody, rhythm, and dynamics, which – in case of the organ – are intrinsically connected to the timbre.

To better situate the current article in the field of studies on musical emotions, Patrick Juslin's *Musical Emotions Explained* (Juslin, 2019) explains that there are two known mechanisms linked to surprise: namely, brainstem reflex and musical expectancy. Brainstem reflex is a quick, automatic reaction to a sudden change in some acoustic feature such as *subito fortissimo* or an unexpected change of tempo (Juslin, 2019). This is a "hardwired," unlearned mechanism, activated when perceiving something *absolutely unexpected*. So, the elements that contribute to the arousal of absolute surprise are likely based on the activation of the brainstem reflex mechanism. These elements predispose to the arousal of this type of surprise regardless the listener's individual perception.

Contrary to this, the musical expectancy mechanism may strongly depend on the individual perception of the listener. As the name of this mechanism suggests, in this case it is implied arousal of surprise due to the contradictions with prior expectations. Juslin (2019) explains: "Musical expectancy refers to a process whereby an emotion is aroused in a listener because a specific feature of the music violates, delays, or confirms the listener's expectations about the continuation of the music" (p. 344). Such expectations may arise from some tensions in music or from some patterns perceived by listener in the musical piece. If in a musical event the expectations are not met, the listener may experience the emotion of surprise. Thus, using the terminology suggested in this paper, we can say that musical expectancy contributes to the arousal of this *relative surprise*. In this case, the individual perception of the listener plays a significant role.

¹ Original text: "Emozione che insorge quando interviene un evento inaspettato o contrario all' "aspettativa" (Translations by the author).

Dynamics and timbre

With regard to this category, it is important to consider the many possibilities of sudden, quick changes in dynamics and, consequently, in timbre, when playing the organ: *subito forte* or *subito piano* and the echo, very often used by North German masters, i.e. in Nicolaus Bruhns' choral fantasy *Nun komm der Heiden Heiland* (Bruhns and Brunckhorst, n.d., p. 40, mm. 52–56). Besides, the swift changes in timbre like in dialogue-imitating pieces that are often found in French baroque organ music. Louis Marchand's *Basse de Trompette* from his *Premier livre d'orgue* (Marchand, 1740) is a good example. Phenomenologically there is no way to predict such changes, nor it is possible to precise expectations since, unlike harmony – where expectations may be raised thanks to the natural laws regarding the relation between tones –, in the case of dynamics it is not materially possible to form any expectations. Therefore, this type of variation in dynamics or timbre is classified as one of the origins of the absolute surprise.

Another fundamental feature is the imitation of sounds that are not typical for organs, like the *Vogelgesang* ("bird song") stop. This stop is based on an elaborate construction of several pipes immersed in water (Adlung, 1931). This allows the production of a sound that imitates bird singing. This stop is not used often and, therefore, its sound may surprise the listener. A further example of non-characteristic sound for an organ could be the *Cymbalstern*, the rotating Christmas star, which produces the sound of tinkling by means of several bells attached to a star that rings when is turning (Wedgwood, 1905). Such sounds are not typical for the organ since they are not associated with a wind instrument. It seems appropriate to assume that hearing these stops, the listener would experience a contradiction with the expectation of hearing another kind of instrument. Hence, the use of such stops may be one of the origins of the relative surprise.

Finally, music for the organ, because of the specificity of the instrument, may also surprise the listener if the piece involves imitation of an instrumental ensemble. One of the most famous examples of such imitation is the trio. Johann Sebastian Bach's trio sonatas for organ BWV 525–530 (Bach, 1984) illustrate this case perfectly. Technically-difficult pieces where the organist plays three different instruments at the same time, using two manual keyboards and the pedal keyboard. Another example could be a melody played over a sort of sound background, as in *Tierce en taille* from L. Marchand's *Premier livre d'orgue* and in Johannes Brahms's choral prelude *Herzlich tut mich verlangen* op. 122 n° 10. In all three examples, there is a contradiction between the number of players and the number of instruments or parts that are actually perceived. In view of this discrepancy, it is possible to assume that the imitation of an instrumental ensemble in organ music can induce the emotion of relative surprise.

Thus, an analysis of dynamics and timbre leads to argue about three possible origins of surprise: (1) the changes in dynamics and timbre, which correspond to absolute surprise; (2) the sounds not typical for organ, and (3) the imitation of an ensemble, producing relative surprise.

Harmony

There are two possible types of unexpected harmonic development that could originate musical surprise: (1) avoiding harmonic closure, and (2) original harmonic sequences.

Harmonic closure may produce contradictions with expectations by raising unfulfilled expectations in the listener. According to some major studies in music perception (Rosner & Namour, 1992), the most expected cadential sequence in Western music is the authentic one – where the V degree is followed by the I degree – and is always perceived as the most closed. Since V is the closest harmonic to I (if the octave differences are not taken into account), it is natural to remark this link because is based on the natural laws of physics. So, hearing a cadence, the listener normally expects that V (or, in case of plagal cadence, IV) degree will be followed by a I degree chord. Even more, the listener expects that this would constitute a perceptible end of the current musical idea.

Thus, harmonic closure may be avoided by giving preference to the deceptive cadence (for example, C. Merulo's *Toccata undecimo detto quinto tuono*, mm. 3-4) as well as by continuing the musical idea immediately after the cadence (for example, in J.S. Bach's *Praeludium and fugue in e minor*, BWV 548, mm. 18-19). In these cases, the listener may experience contradiction with own expectations, which would give rise relative surprise.

Using innovative, distinctive harmonic sequences is the second case of harmony-related behavior. Though cadences can elicit a sense of relative surprise, innovative and distinctive harmonic sequences seem capable of evoking absolute surprise. If the composer creates harmonic sequences that do not conform to the traditional, classical aesthetics of Western art music – culturally affordable – canon, the listener may be confronted with a musical phenomenon that does not provide material for formulating precise expectations about what will come next. The *Toccata septima* from Johann Ernst Eberlin's *IX Toccate e fughe per organo* (Eberlin, 1747) can illustrate this origin of absolute surprise since the listener has no expectations about what he perceives.

Melody

It is possible to distinguish two cases of melodic elements that could cause surprise: the usage of accidentals and the melodic jumps. About the accidentals, it is implied their usage in the melodic realm without considering the harmonical spectrum, because often they contradict the

harmony. Such accidentals actively participate in Italian Renaissance music, as it is showed in a fragment of Ercole Pasquini's *Canzona* (XVII century) where E flat in the third voice sounds with the C major harmony (Fig. 1).



Figure 1
Pasquini, *Canzona*, m. 41.

It is difficult to say whether accidentals arouse absolute or relative surprise as this depends on the presence of some means that could serve as orienteers in the musical space. Such a mean could be the harmony that would suggest tones that are likely to appear. It could also be the presence of the listener's sense of the natural relations between the tones, which depends strongly on the listener's experience. If the listener's experience is sufficient to formulate some particular expectations about the

melody, the accidentals may evoke the emotion of relative surprise. If, on the other hand, the listener has no means to formulate expectations, the surprise may be absolute.

On the other hand, melodic jumps can be in accordance with harmony and the natural relations between tones and at the same time they can be unexpected. In this case, the composer does not follow one of the predictable paths but chooses to take the melody beyond the range of cultural expectations. Mainly, this results in strong dramatic effects. Such jumps arouse strong emotions in the listener, though these emotions are of relative surprise.

A very illustrative example is the King's theme found in J. S. Bach's *Musical Offering* (BWV 1079) (Fig. 2). This theme has a very interesting jump: just after going up to the VI degree, the melody suddenly jumps on the seventh below and then back up again. The VI degree on the weak beat sounds unstable, which creates tension and an expectation of its resolution. However, this expectation is not fulfilled, and the jump on the seventh down even intensifies the tension which then resolves itself only relatively. The G that follows the jump could be seen as a resolution of the tension that appeared with the A flat. At the same time, it takes place on the weak beat and the melody immediately proceeds to a chromatic passage. As the result, the G not quite give the resolution expected. So, in this example, the jump downwards arouses relative surprise.



Figure 2
J. S. Bach, *Ricercare* from *Musical Offering*, BWV 1079 (mm. 1-9).

Thus, the listener may experience a relative surprise which can also eventually induce an absolute surprise with the continuation of the melody, only if the relative surprise induced by the jump is sufficiently intense to make the listener doubt about what to expect.

Having faced these two cases where it is not clear whether the surprise would be absolute or relative, it is necessary to get back to the question of the existence of a point of transition between relative and absolute surprise. Given the ambiguity of the case of accidentals, they are hypothetically close of this point, which also suggests that such a point exists. Yet, it is not certain if, in the case of melodic jump, the transition between relative and absolute surprise occurs or not. This depends on the individual perception of the piece.

Looking again at the King's theme, the transition point lies rather in the pause following the jump. In the case of this pause, not only the expectations are not fulfilled, but there is not even sound material to formulate new expectations. So, the pause generates relative surprise

and at the same time a deprivation of any material for formulating expectations. Additionally, it creates tension, and an expectation to hear the sound. So, some sound is expected without being possible to construct any concrete hypotheses regarding to this sound. It seems that the sound that follows the pause might evoke the absolute surprise. Therefore, the pause could be the point of transition.

Rhythm

In rhythmical terms, it must be considered the sudden change of the movement. This change may happen in tempo. Merulo's *Toccatas* contain many examples of such changes (*Toccatà del decimo tono* mm. 21-22, *Toccatà undecimo detto quinto tuono* mm. 13-15). Indeed, he is the first composer whose toccatas consist of contrasting sections written in an improvisational style and choral style. Such changes are also often found at the end of pieces of the Renaissance and Baroque eras.

However, the change in movement may also happen on the level of the note value. For example, if a triplet turns to a quadruplet like in the fragment of Naji Hakim's *O filii et filiae* from his *Esquisses Grégoriennes* (see Fig. 3). As in both cases a sudden change is faced without any way to predict it, this case can be viewed as a possible origin of absolute surprise.



Figure 3

N. Hakim, *O filii et filiae* (m. 16).

The second case is the relation between different meters. For example, in the themes of the Italian *canzona*. A *canzona* has at least two parts based on imitative polyphony: the first part is in double meter; the second one, in triple meter. The subjects of both parts are, melodically, almost the same. Though, they differ in rhythm, which necessarily requires corrections to the melody even though it remains recognizable. Thus, in the *canzona*, already knowing the theme in its double meter version, with the start of its triple meter variant, the listener may experience a contradiction with the own expectations. If the melody is familiar to the listener in one meter, its transformation in accordance with the requirements of another meter should be classified as a cause of relative surprise.

The third rhythm-related case is the use of silence as a form of music. In this way, the silence, which is often intuitively perceived as absence of music, is involved as a full participant of the musical text. In the book *Il discorso musicale: per una semiologia della musica*, Jean-Jacques Nattiez (1998) recognizes two types of silence: silence outside music and silence in music. For this second type of silence, he distinguishes three categories: "the silence considered as a part of the musical piece itself and which the listener can access by the sounds it contains, the silences of expectation in classical music and the silences considered as values in the full sense in modern music" (p. 15)². These categories can be considered as background silence, silence

of expectation, and silence per se accordingly.

The background silence can be understood as the sound of the white background of the score. Silence per se, which has received particular attention in contemporary music, is the silence that participates in the music as such. A bright example of such silence is John Cage's *4'33"*. As a part of a musical piece, silence per se underlines its own value and its particular role in music. This is all the more important because intuitively silence is often understood as the absence of music. Therefore, by using silence per se, composers draw attention to this misperception and emphasize the idea of silence as a form of music. Silence per se can be surprising for the listener since it creates a contradiction with the expectations of hearing a sound. It can, therefore, be one of the origins of relative surprise.

Silence per se represents a limited case of the silence of expectation. However, the role of the silence of expectation is mainly related to the dramatic effect that it may give. Such an effect is achieved by arousing intense emotions in the listener.

As in the musical text, silence of any kind is represented by pauses, so the silence of expectation can be linked to the notion of pause of expectation. By means of such pause, the composer invites silence, often perceived as the absence of music, to become a full participant in the musical text. There are many examples in the early-twentieth-century French organ music, as in the Finale of Louis Vierne's sixth symphony for organ (Vierne, 1931) (Fig. 4).

The pause of expectation may cause a contradiction with the sound expectation: it is one of the relative surprise origins. Simultaneously, the pause of expectation, actually being the absence of sound (but not of music!), does not provide any material to formulate more or less concrete expectations about what will be heard subsequently. So, the musical material that follows the pause may induce an absolute surprise. The pause of expectation, ultimately, may constitute the point of transition from relative to absolute surprise.

To analyze this hypothesis, the King's theme in J. S. Bach's Musical Offering is invoked again. It has been already observed that the jump on the seventh may cause relative surprise. Then, the following pause of expectation triggers a relative surprise again, which is even more intense as the pause falls on the strong beat. Since the pause contains no sound material to formulate precise expectations, it can induce uncertainty about next sounds. Therefore, the note G that follows the pause may prompt an absolute surprise, confirming the aforementioned hypothesis.

Types of musical surprise

Until now, ten possible origins of surprise have been determined throughout selected examples of the music for organ. Partly they correspond to absolute surprise, partly to relative surprise. There are also ambiguous cases.

2 Original text: "Il silenzio considerato parte stessa dell'opera musicale e che viene indicato all'ascolto dello spettatore per i suoni che esso contiene, i silenzi di attesa della musica classica e i silenzi considerati come valori a pieno titolo nella musica moderna."



Figure 4
L. Vierne, *Symphonie VI op. 59 n. 6* (mm. 1–6).

All these observations are summarized in Figure 5, based on the classification according to the four aspects of the musical text. For each possible origin of surprise, it is indicated whether it elicits relative (Rs) or absolute surprise (As). The ambiguous cases are marked as Rs/As (this type of surprise aroused depends on the listener's perception).

Attempting to group the possible origins of a musical surprise according to the type of surprise aroused, there are three groups:

(1) the first group would include three possible origins of absolute surprise, which are: original harmonic sequences, changes in movement, and changes in dynamics and timbre; (2) the second group would consist of five origins of relative surprise: avoiding harmonic closure, relation between different meters, imitation of sounds not characteristic for the instrument, imitation of an ensemble of instruments, and pauses of expectation; (3) the third group would include the two ambiguous cases: accidentals and melodic jumps.

In these latter cases, it is uncertain whether the listener would experience the emotion of relative or absolute surprise. This ambiguity is due to the strong dependence of individual perception on subjective experience and on the cultural context related to the sense of natural relations between tones. Therefore, a new type

of surprise emerges: the ambivalent surprise, which may be interpreted both as absolute and as relative depending on the listener's perception.

Attempting to group the possible origins of a musical surprise according to the type of surprise aroused, there are three groups:

(1) the first group would include three possible origins of absolute surprise, which are: original harmonic sequences, changes in movement, and changes in dynamics and timbre; (2) the second group would consist of five origins of relative surprise: avoiding harmonic closure, relation between different meters, imitation of sounds not characteristic for the instrument, imitation of an ensemble of instruments, and pauses of expectation; (3) the third group would include the two ambiguous cases: accidentals and melodic jumps.

In these latter cases, it is uncertain whether the listener would experience the emotion of relative or absolute surprise. This ambiguity is due to the strong dependence of individual perception on subjective experience and on the cultural context related to the sense of natural relations between tones. Therefore, a new type of surprise emerges: the *ambivalent surprise*, which may be interpreted both as absolute and as relative depending on the listener's perception.

Harmony	Melody	Rhythm	Dynamics & Timbre
Avoiding harmonic closure (Rs)	Accidentals (Rs/As)	Changes in movement (As)	Changes in the dynamics and in timbre (As)
Original harmonic sequences (As)	Jumps (Rs/As)	Relation between different meters (Rs)	Sounds not characteristic for the instrument (Rs)
		Pauses of expectation (Rs)	Imitation of an ensemble of instruments (Rs)

Figure 5
Types of musical surprise.

Final Considerations

Concerning the case of surprise aroused by inner elements of musical text, three types of surprise can be identified: relative, absolute, and ambivalent surprise. As soon as this last type of surprise has entered the game, the question of the point of transition between relative and absolute surprise becomes even more important.

In search of such a point – a moment when specific expectations would disappear –, it has been observed that the transition might happen because of sudden melodic jumps, even though it depends on subjective perception. A less perception-dependent case is the pause of expectation, being during this pause that transition from relative to absolute surprise takes place. It is necessary that the pause of expectation should occur in all voices to be perceived and be effective.

Furthermore, searching for a point of transition in the opposite sense, from absolute to relative surprise, does not seem to make sense, given that absolute surprise in the timeline takes only an instant and has no tendency to last.

Given that absolute surprise constitutes a moment, and that relative surprise corresponds to an interval of time, it is possible to illustrate their dependence on time and the intensity of the emotion experienced (Fig. 6). Relative surprise is characterized not only by high intensity and duration but also by a dynamic intensity³, and can be both positive, represented on the diagram in the upper area, and negative, in the lower area.

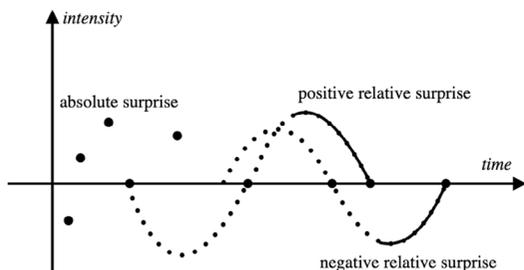


Figure 6

Time relation between absolute and relative surprise.

So, while relative surprise could be represented as a fragment of a wave, absolute surprise could be represented by a point. Surprise reveals its absolute or relative character according to the conditions of the aesthetic perception and therefore according to the mechanism activated that makes it being experienced: brainstem reflex in case of absolute surprise or musical expectation in case of relative surprise. Also it has been distinguished a moment when, with a very high probability, relative surprise would cease to be and would give rise to an absolute surprise. It could be

³ Otherwise, relative surprise would be experienced during an infinite interval of time, which is not possible.

supposed that in this very transition point between relative and absolute surprise both mechanisms (brainstem reflex and musical expectation) seem to be employed, reinforcing the effect of each other. Since the perception of music depends on a large number of factors, an estimation of the probability of their different combinations seems inevitable for any research on the subject. This makes the study of music perception one of the most demanding, but also one of the most interesting because of the ample spectrum of possibilities.

The current study is only a part of an ongoing research on this topic. The analysis presented in this article may be enriched by a study on the value of musical surprise and the role of surprise in the development of artistic thought. Furthermore, the observations made in the study and its results may be tested in a corresponding empirical study. In addition to this, a study on the perception of music by professional musicians could lead to the possibility of approaching a more complete picture of the musical surprise context.

Finally, the study did not consider whether the listener is familiar with the music or not. It seems that each time a musical piece is perceived, it is re-experienced from the emotional reactions perspective. This phenomenon was also observed by Wittgenstein and Barrett (2007) and it suggests the question of the relation, on one hand, between musical emotions and ordinary emotions, and on the other hand, between musical emotions and memory. These questions undoubtedly deserve particular scientific attention and constitute subjects for further research.

Acknowledgments

I want to express the most sincere gratitude to Professor Laurent Jaffro for his invaluable advice and help regarding to this work. I thank also to Professors Anatoly Milka, Ivan Rosanoff, Grigory Varshavskiy, and Andrei Kolomiitsev for their direct and indirect support. Besides, I am very grateful to Stefano Scarpa for our enriching discussions on the historiography of organ music and on musical aesthetics.

References

- Adlung, J. (1931). *Musica mechanica organoedi*. Kassel: Bärenreiter.
- Bach, J. S. (1984). *Sechs sonaten* [sheet music]. Edited by Dietrich Kilian, Neue Bach-Ausgabe IV(7). Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Bruhns, N., and Brunckhorst, A. M. (n.d.). *Complete Organ Works* [sheet music]. Edited by Beckmann K., Masters of the Nother German School for Organ (13). Mainz: Schott.
- Eberlin J. E. (1747). *IX Toccate e fughe per l'organo...* [partitura]. Augsburg: Eredi di Giovanni Giacomo Lotter.
- Galimberti, U. (2018). *Nuovo dizionario di psicologia: psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*. Milano: Feltrinelli.

Huron, D. (2019). Musical Aesthetics: Uncertainty and Surprise Enhance Our Enjoyment of Music. *Current Biology*, 29(23), R1238-40. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2019.10.021>

Juslin, P. N. (2019). *Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect*. Oxford: Oxford University Press.

Marchand, L. (1740). *Pièces choisies pour l'orgue de feu le grand Marchand... Livre premier...* Paris: Mme Boivin.

Nattiez, J.-J. (1998). *Il discorso musicale: per una semiologia della musica*. Torino: Einaudi.

Rosner, B. S., and Narmour, E. (1992). Harmonic Closure: Music Theory and Perception. *Music Perception*, 9(4), 383–411. <https://doi.org/10.2307/40285561>

Surprise (n.d.). *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press & Assessment. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/surprise>

Vierne, L. (1931). *6ème symphonie pour orgue, op. 59*. Paris: Henry Lemoine.

Wedgwood, J.I. (1905). *A comprehensive dictionary of organ stops: English and foreign, ancient and modern, practical, theoretical, historical, aesthetic, etymological, phonetic*. London: The Vincent Music Company Limited.

Wittgenstein, L. (2007). *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*. Edited by C. Barrett. Berkeley: University of California Press.

Música, terapia y formación: educación emocional a través del ritmo

Music, therapy and formation: emotional education through rhythm

Recibido: 24-10-21
Aceptado: 13-01-22

Eduardo Agustín Eckhardt

Universidad de Turín
Turín, Italia
eck_ea@yahoo.com.ar

Resumen

El ritmo es la base de la vida, pues guía el equilibrio emocional, metabólico y funcional del cuerpo, la mente y el espíritu. Los estados emocionales que favorecen la disparidad de reacciones se desarrollan en situaciones de estrés, terror, exaltación, melancolía, placer profundo, alegría o ansiedad, afectando cada vez más a jóvenes y niños. La alternativa al desequilibrio es la respiración consciente, que pretende recuperar el equilibrio y el estado métrico funcional del cuerpo. Sin embargo, ¿qué ocurre con quienes no pueden atender en plenitud debido a su naturaleza? En este artículo se describen experiencias y ejercicios profesionales en educación no formal, rehabilitación y bienestar de personas con discapacidad, utilizando la música conducida por parámetros objetivos para estimular aspectos esenciales de la humanidad: emociones, imaginación y corporalidad.

Palabras clave: musicoterapia, educación especial, educación emocional, ritmo.

Abstract

Rhythm is the foundation of life, guiding emotional, metabolic, and functional balance of body, mind, and spirit. Emotional states that promote disparity in reactions develop in situations of stress, terror, exaltation, melancholy, deep pleasure, joy, or anxiety, increasingly affecting young people and children. The alternative to imbalance is conscious breathing, which aims to recover balance and functional metric state of the body. However, what happens to those who cannot attend in fullness due to their nature? This article discusses experiences and professional exercises in non-formal education, rehabilitation, and welfare of people with disabilities, using music driven by objective parameters to stimulate essential aspects of humanity: emotions, imagination, and corporeality.

Keywords: music therapy, special education, emotional education, rhythm.

Introducción

La música, observada por su cualidad dialéctica, representa un instrumento de proximidad y “común-uniión” (comunidad, en sentido etimológico). Sea desde su oferta didáctica, su práctica –amateur o profesional– o su asistencia curativa, quienes hacen música tienen en sus manos la responsabilidad de guiar a quienes acompañan por este mundo invisible de ilimitadas posibilidades. Estas primeras experiencias musicales deben estar nutridas de sensaciones capaces de crear significados emotivos. Son esos puentes los que dan forma a las emociones al lograr proyectar los más variados caminos de gustos, juicios y, ulteriormente, críticas estéticas. Desde su propuesta ontológica primitiva, la música inunda de ritmo los cuerpos, los iguala en frecuencia.

Muchos han sido los estudios que, en una perspectiva histórica o transdisciplinar, han abarcado uno o más aspectos del ritmo como elemento esencial dentro de la musicoterapia: desde los enfoques motrices/fisiológicos (Yao et al., 2021; Braun Janzen et al., 2021), pasando por la dimensión neurológica (Galińska, 2015; Thaut, McIntosh y Hoemberg, 2015), los aspectos psicológicos relacionados con las personas diversamente hábiles (Roth y Wisser, 2004; Bharathi et al., 2019), así como los procesos de aplicación de la musicoterapia en la educación especial (Lacarcel Moreno, 1995; Salamanca Herrero, 2003). Este último ámbito, sin menoscabo de los anteriores, presenta un gran espectro de posibilidades de “inter-acción” psicológica, emocional, social, educativa –humana, a fin de cuentas– con los participantes, convirtiéndose además en un campo de investigación y experimentación notable en la sociedad contemporánea.

Desde una perspectiva didáctica, pretendo narrar una experiencia que demuestra la importancia de una formación profesional adecuada y una vasta cultura musical como soporte fundamental del proceso por el cual se introduce un grupo de personas con discapacidad a la música en una terapia de bienestar focalizada en el mejoramiento de su calidad de vida. Dicha experiencia tiene lugar semanalmente en un centro de asistencia y discapacidad en la ciudad de Turín, Italia, con un grupo de estudio conformado por 12 pacientes pertenecientes al Centro Diurno con Núcleo Residencial Nocturno “Diecidedici” de la Cooperativa “Animazione Valdocco”. Entre las distintas condiciones presentes están el autismo; la parálisis cerebral; así como varios niveles de dificultades cognitivas, intelectuales y motrices, presentes en personas de entre 34 y 50 años de edad.

Pulso y respiración

Musicalmente, el pulso es aquel elemento que divide el tiempo en intervalos de igual duración, de forma regular y periódica (Sánchez Ramos, 2019). Referirnos a lo primitivo en este concepto es conducirnos al sentido

orgánico del ritmo en la vida. La respiración y los latidos gobiernan nuestro primer encuentro con un tipo de realidad métrica, medida, expresada por eventos regulares que suceden uno después de otro. Las pulsaciones reflejan la frecuencia cardíaca, así como el pulso estructura la construcción del tiempo en la música; ambos equilibran y dan sentido funcional a las estructuras que soportan. El pulso puede cambiar de velocidad, puede ser más lento o rápido, pero debe cumplir dos características fundamentales: regularidad y periodicidad.

Orientados desde una perspectiva de conciencia, reconocemos que tanto la respiración como los latidos son actos involuntarios que cotidianamente permanecen alejados de nuestra atención. No obstante, esa indiferencia, los latidos y la respiración son nuestras primeras y últimas manifestaciones de vida.

En todo Arte existe el principio de equilibrio. La Música no es excepción. En música, el principio de equilibrio se manifiesta en la definición de ritmo, que es, sustancialmente, tensión seguida de relajación, repetidamente. El ritmo es un agregado natural a la propia vida. La tensión está seguida por la relajación. Inhalamos, lo que demanda un esfuerzo; exhalamos, lo que es un proceso de relajación. El corazón bombea/descansa-bombea/descansa. (Green, 1957, p. 3)

La energía es un principio funcional con la potencia de obrar y surgir. Se manifiesta en el movimiento y se define como la capacidad de realizar un trabajo (Bueche, 2009). Estas expresiones suelen interpretar las causas que determinan una consecuencia y exhiben el porqué de las cosas, intentando definir el orden de las circunstancias en el universo y procurando el entendimiento científico. La energía como fundamento es un principio activo en todas las cosas con voluntad de devenir (Korn, 1949). Si bien la ciencia interpreta el infinito de causas por el que las cosas cambian y evolucionan, las bellas artes consideran la energía de las emociones como principio de manifestación. Un origen que, en movimiento, adquiere estructura y determina el cuerpo del afecto. Un origen que, en conciencia, exhibe el universo de nuestra voluntad. En esta reflexión nos permitimos hablar de universos externos e internos, considerando que estas realidades subjetivas se comunican a través del simple gesto de inhalar y exhalar.

La música, como sistema de representación natural y afectivo, ha incluido ciertos conceptos que determinan la agógica musical. En su conjunto, revelan el carácter y la velocidad de una obra; tanto, como si procuraran describir el proceso dinámico de la emoción que se intenta comunicar. Expresiones como *allegro* (alegre), *vivace* (vívido), *andante* (tranquilo), *moderato* (moderado), *largo* (lento), *adagio* (a gusto, con comodidad), *agitato* (agitado), *con fuoco* (con furia), *presto* (apresurado), son ejemplos de lo que ha significado la velocidad en la frecuencia de los pulsos en música.

Si entendemos por agógica un concepto anterior a la división metronómica del *tempo*, y recordamos que el metrónomo como instrumento de medición rítmica es posterior al 1800, podemos suponer que las indicaciones agógicas no solo procuran una mayor libertad en la interpretación subjetiva de aquello que indican, sino que son conceptos íntimamente ligados a la conciencia fisiológica de los estados afectivos y al cómo estos afectan la respiración y el ritmo cardíaco. Es natural suponer que una indicación como *presto agitato* intente sugerir una velocidad rápida al entender la aceleración de nuestros latidos cuando atravesamos un determinado estado de agitación.

Algunas obras musicales adecuadas en la regulación del pulso y la aplicación de la agógica musical en un tratamiento musicoterapéutico efectivas, según mi experiencia profesional, incluyen: *Andante cantabile y presto agitato para piano* (F. Mendelssohn); *Sonata para piano n. 14* (L. von Beethoven), y la *Sinfonía n. 41 "Júpiter"* (W. A. Mozart).

Asimismo, es menester recordar que la conciencia es un estado de atención orientado a identificar y reconocer las causas que motivan un afecto y cómo repercuten en el organismo. Observar de manera activa nuestra respiración permite entender el proceso metabólico del oxígeno cuando entra al cuerpo para ser transformado en dióxido de carbono y ser devuelto al mundo. Es aquí donde se comunican los aspectos internos y externos de la vida, en los gestos de lo que permitimos ingresar y emitimos al exterior. No es un razonamiento obvio: la respiración como símbolo nos predispone a un inicio, cualquiera fuere. Musicalmente, la respiración organiza la comunión de quienes participan del hecho acústico igualando en frecuencia el ritmo interno que gobierna el momento musical.

Respirar profundamente, visualizar el tránsito del aire por nuestro cuerpo y atender a los latidos del corazón es un principio necesario en la comprensión de lo que se refiere al ritmo.

Esta descripción expone el razonamiento con el que procede una práctica rítmica. Lejos de percibir las marchas, los aplausos o los bailes como ejercicios simples, la observación de estas experiencias con la perspectiva propuesta involucra las capacidades perceptivas, cognitivas, emocionales y motrices de los participantes, sugiriendo, además, una breve teorización del proceso orgánico por el que es manifestado el ritmo. Estos saberes son fundamentales durante el ejercicio rítmico; permiten al docente empatizar con las dificultades del proceso al reconocer los fundamentos del equilibrio que no logran exteriorizarse.

Discapacidad, la constante evolución de un significado sin nombre

Como se lee en la "Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad" de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), "la discapacidad

es aquella condición bajo la cual ciertas personas presentan alguna deficiencia física, intelectual o sensorial (entre otras) que, a corto o a largo plazo, afectan la forma de interactuar y participar plenamente en la sociedad" (ONU, 2006, p. 4). En este mismo orden de ideas, es importante resaltar lo que sigue:

La discapacidad es una realidad humana que ha sido percibida de manera diferente en diferentes períodos históricos y civilizaciones. La visión que le fue dada a lo largo del siglo XX estaba relacionada con una condición física considerada como deteriorada respecto del estándar general de un individuo o de su grupo. El término, originado luego de la Segunda guerra mundial, se refiere al funcionamiento individual e incluye discapacidad física, discapacidad sensorial, discapacidad cognitiva, discapacidad intelectual, enfermedad mental y varios tipos de enfermedades crónicas (La batalla de los discapacitados por sus derechos en el mundo, 07 de julio de 2016).

Aunque "individuo con discapacidad" sea la acepción considerada correcta actualmente, quisiera permitirme algunos comentarios al respecto. Aún no existe una palabra que logre definir o admitir el prodigio de lo distinto o lo distinto como algo prodigioso. Discapacidad (deficiencia), minusvalía (de menor valor) e invalidez (no válido) son acuerdos que no reconocen la virtud de lo diferente. La discapacidad es una condición que no disminuye el valor de las personas que la transitan, aunque históricamente los términos relativos hayan sido utilizados de manera peyorativa.

Sin dejar de lado este problema semántico, también debemos tener en cuenta que caracterizar es plantear una propuesta de identidad resultante en la independencia del sujeto respecto del concepto a él asociado. Las personas, como tales, compartimos una serie de características que nos permiten comprender la energía que el acuerdo lingüístico sugiere. Sin embargo, trascender el concepto implica evaluar las condiciones que le garantizan singularidad y distinción. Sabemos, pues, que raciocinio, inteligencia, voluntad y sensibilidad son aspectos típicos de la humanidad inherentes a todas las personas (Pérez Porto y Gardey, 2021).

Este acuerdo común adquiere peculiaridad a través de las condiciones que lo vuelven exclusivo. En este sentido, raza, credo, género, orientación sexual, preferencias políticas, lugar de procedencia, naturaleza, edad, son particularidades intransferibles que especifican a un sujeto, confiriéndole unicidad y otorgándole identidad. Por esto, definiendo la idea de que las personas con discapacidad se distinguen del resto solo porque entre sus cualidades no está la de camuflarse en su entorno, esconderse en una multitud, parecerse a alguien más.

Seguramente aquellas condiciones que dificultan el tránsito de estas personas por caminos expresivos más

comunes les permiten asistir entusiastas y afanosos al encuentro con sus emociones. La musicoterapia y las terapias artísticas en general procuran acercarnos a lo distinto porque el lenguaje de las emociones no es ajeno a la discapacidad, pero resulta increíblemente extraño a la "norma-lidad". Así como activamos una alternativa efectiva de comunicación al permitirnos asignar valor solidario y democrático al aprendizaje del lenguaje de señas, deberíamos comprender que las artes operan de igual modo.

No se trata de deshacer una condición, sino de considerar lo distinto como posibilidad y apreciarlo desde sus cualidades únicas. Las terapias que asisten estas condiciones tratan de revertir o mejorar una situación vinculada con la calidad de vida del individuo, no con la incomodidad que su presencia le signifique al contexto. Es un imperativo educativo procurar los espacios donde lo diferente sea contemplado como realidad y existencia, como posibilidad y alternativa.

Esta aclaración es necesaria porque la multidimensionalidad de las personas (Savater, 2006), en tanto que substancia de un ser compuesto y complejo, reconoce que el espíritu, la mente o el cuerpo constituyen en sí mismos un parámetro de humanidad. Además, es importante hablar de discapacidad en cuanto cuerpo o mente, porque la disfuncionalidad de un cuerpo o de una mente difícilmente logre interferir con la evolución del espíritu. Urge encontrar los canales que nos permitan explorar el mundo de las emociones, manifestaciones sensibles a través de las cuales conectar con nuestra humanidad.

¿No estará allí la diferencia esencial entre la música y el resto de las artes, en que estas se muestran accesibles a otros sentidos aparte del alma? ¿No radicará en eso, acaso, su superioridad espiritual haciéndonos calibrar mejor el tiempo humano respecto a la eternidad? (Deschaussées, 1991, p. 22)

La oferta de lamentaciones, tragedias, decepciones, ausencias, carencias, desgracias, lucha, corrupción, hambre, es la propuesta cotidiana que alimenta la apatía, la indiferencia, la fatiga. Esta promoción masiva, que exhibe el dolor como única opción, descarta la necesidad de opuestos para procurar el equilibrio. Si bien atravesar estadios emocionales de pena y angustia es requerido en una comprensión afectiva saludable, nutrir nuestra mente solo de emociones negativas la sumerge en nostalgia y tristeza. En este escenario, la búsqueda de belleza es una necesidad que, de brindar una experiencia estética positiva, puede significar lo sublime.

Inercia y *mindfulness*

La inercia en la música, según Martínez, Valles y Tanco (2012), es "la tendencia de un patrón percibido que conduce nuestra expectación a que dicho patrón continúe".

Ampliando esta premisa, me permito sugerir: la inercia es el estado de consonancia que logran nuestras emociones con la propuesta que la acústica sugiere, gracias a la antedicha expectación, haciendo resonar nuestro cuerpo en frecuencia y movimiento con la estimulación rítmica experimentada. En este sentido, frecuencia y movimiento son condiciones del proceder cíclico del ritmo, tal como insinúa Zorrilla (2018).

Sin embargo, aquello que sucede en el ejercicio de imaginar e interpretar es el reconocimiento de eventos musicales que suscitan una respuesta emocional. Yo los llamo "momentos de universo"; son esos instantes del discurso artístico en los que la energía del hecho estético se transfiere y adquiere significado afectivo siendo estructurada por un código distinto al de origen. Lograr identificar la ira, la alegría, la pasión o virtud en un acabado artístico y permitirnos conmovernos con la propuesta sensible es un "momento de universo". La universalidad afectiva reconoce la singularidad en el sentir y la intensidad con la cual se transitan los estados emocionales, pero la comprensión de aquello que tristeza o gozo suponen de manera consciente, nos hace susceptibles de percibir "momentos de universo" más frecuentemente.

Las actividades rítmicas en grupo tienden a entrelazar las frecuencias individuales de los participantes localizando puntos (momentos) de encuentro. En el contexto de la educación especial, esos puntos suceden muy alejados del inicio de la actividad. Hay que permitir que la inercia actúe. Seguramente, la conducción de la actividad deberá trabajar con los agentes externos: familiares o acompañantes. Comprender la dinámica del ejercicio es necesario para albergar expectativas sanas acordes a los resultados que se espera obtener. Es importante reconocer que, en personas con condiciones cognitivas diferentes, la paciencia es la guía. Asimismo, la música como terapia debe ser conducida por un profesional a fin de construir hábitos cotidianos relevantes dentro de las diversas circunstancias en que estas personas se desenvuelven.

Luego de algunas semanas utilizando referencias musicales específicas, los patrones propuestos comenzaron a ejercer la inercia; el tiempo de acción común (de coordinación) empezó a acortarse significativamente. Esto nos permitió comprobar (a todos los asistentes terapéuticos y enfermeros) que estas personas lograban seguir un tipo de instrucción cada vez más específica y compleja en un marco temporal más restringido. Aquello que antes debíamos repetir, quizás, unas treinta veces antes de encontrarnos en alguno de los puntos de referencia, comenzaba a suceder luego de tan solo cuatro o cinco repeticiones.

Una sesión de musicoterapia se organiza en distintos momentos que propician espacios para ejercicios lúdicos, de improvisación, específicos de atención y específicos de movilidad. Las actividades se diseñan según los objetivos terapéuticos o de bienestar, de desarrollo cognitivo o perceptivo. A modo ilustrativo, comparto el repertorio musical a través del cual trabajo con este grupo de personas:

a) Encuentro y preparación. De Philip Glass, *Aguas da Amazonia n. 1, Madeira River*. La cualidad repetitiva de la obra, factor predominante en el estilo minimalista de Glass, promueve un estado de trance –o mantra– ideal para la intervención. En este primer momento, el ejercicio inicia recordando a quienes nos acompañan, a quienes intervendrán durante la jornada y a quienes no están, también. Los minutos iniciales son ocupados en respirar profundamente hasta lograr un instante de comunión rítmica. Al principio de un ciclo de terapia como este, se ocupa todo el espacio musical solo en buscar la sincronización. Luego de los primeros minutos, además, se preparan y calientan nuestros cuerpos para disponerlos a las siguientes actividades a través de ejercicios de estiramiento y flexibilidad.

b) Improvisación. De John Psathas, *View from Olympus n. 2, to Yelasto Paidi*. La composición se desarrolla instrumentalmente por un piano y distintos elementos percusivos. En un comienzo, la dimensión rítmica no es clara porque el objetivo de la propuesta es romper con el patrón de regularidad y periodicidad. Esto permite que el grupo, previamente provisto de pequeñas percusiones, pueda intervenir en el momento que crea conveniente. Así, ningún evento sonoro producido aleatoriamente puede resultar extraño. Es importante permitir que el grupo participe de la performance musical sin percibir que su colaboración afecta el resultado estético de la pieza. Durante esta práctica, al inicio, los participantes tañían sus instrumentos en modo no ordenado, como resultado de la euforia de tener un objeto sonoro desconocido por primera vez entre las manos. Al pasar algunas semanas, el caos se fue disipando en la medida en que aumentaba la atención, hasta comprender que el timbre de cada instrumento incidía de modo particular y único en el resultado musical. Hoy, esta experimentación les permite ser conscientes de la espera de un gesto habilitante para “tocar”.

c) Coordinación y movilidad. De Daft Punk con Pharrell Williams, *Lose Yourself to Dance*; y de The Pointer Sisters, *I'm so Excited*. El ritmo es muy marcado en estas canciones y, a estas alturas del laboratorio, la inercia es automática. En este momento, la gimnasia rítmica cumple una función coordinativa; tanto, como en una sesión de gimnasia aeróbica o en un trabajo que supone una labor física y repetitiva. Distintos ejercicios acompañan esta fase en la que los participantes deben bailar o permanecer inmóviles. Al inicio, el grupo debía ser conducido en cada momento; ahora logran entender el ritmo en su estructura formal: el compás musical. Contar en voz alta ayuda a reconocer los patrones rítmicos en los que la música se agrupa, pudiendo discriminar momentos para bailar o permanecer inmóviles. Se añaden también palmas o instrumentos de percusión con los que pueden intervenir según sus posibilidades.

d) Percepción. De Eric Whitacre, *When David Heard*. La música coral es de gran importancia para sugerir la posibilidad de que el cuerpo es suficiente en la exploración

sonora. Esta obra en particular es un instante precioso de nuestras jornadas por las atmósferas que logra representar. Sirve además como un recurso natural para calmar las descargas de energía que supone el momento anterior. Entre miradas profundas y silencio, estas personas sugieren gestos de absoluta conexión con el hecho musical. Muchos de ellos no se comunican con palabras, pero durante el instante coral intentan participar emitiendo sonidos de distinta duración. Me atrevo a pensar que son instantes de profunda consonancia afectiva.

e) Relajación y cierre. De Marin Marais, *Les Voix Humaines*. Esta composición para viola da gamba, de origen francés, intenta recrear los instantes de respiración que los intérpretes se permiten al cantar. De profunda sugestión, la obra acompaña un último instante de relajación fisiológica y psicológica de los participantes y la despedida del grupo.

La relevancia de tales ejercicios es el reconocimiento auditivo logrado a través de la repetición. Los tiempos en los que se consigue percibir son, quizás, más dilatados. Quien conduce con paciencia estas actividades, encuentra con fascinación la utilidad de la inercia como recurso teleológico. El secreto está en intentar una y otra vez, porque en algún momento sucederá. La observación consciente de nuestro organismo es un ejercicio inexplorado por la educación occidental. Disciplinas como la meditación y conceptos como *mindfulness* han adquirido protagonismo durante las últimas décadas al referirse a la atención o conciencia plenas (Vásquez-Dextre, 2016). Podemos definir *mindfulness* como la capacidad humana, universal y básica, de ser conscientes de los contenidos de la mente momento a momento (Simón, 2017). Esto tiene gran potencialidad y aplicabilidad en el desarrollo de los procesos de la musicoterapia en contextos de rehabilitación o bienestar de personas con discapacidad, como en las experiencias narradas en esta reflexión.

La cuestión del *mindfulness*, en todo caso, se relaciona con la pregunta inicial de este trabajo: ¿qué sucede con aquellos que no pueden atender en plenitud, porque su naturaleza no contempla esta posibilidad? La musicoterapia asume los elementos del código musical como instrumentos de asistencia externa. Básicamente, la inercia rítmica, como propuesta, promueve el estado de equilibrio asistido por sistemas musicales periódicos y regulares. La percepción del ritmo musical subsana la falta de atención sobre el ritmo interno.

Los ejemplos musicales son el resultado de una selección no arbitraria: responden a un proceso de “guía a la audición” donde se intentó dilatar los espectros de atención a los que estas personas estaban acostumbradas. No resulta un detalle menor, porque la duración de las composiciones oscila entre los 4 y 17 minutos. Al ser, musicalmente, obras de una complejidad compositiva, como el caso de *When David Heard*; de una sencillez esencial y suficiente, *Les Voix Humaines*; o de incidencia popular, como *Daft Punk*, procuro, en cada sesión dedicar un espacio a una audición novedosa. Si bien el repertorio de los ejercicios es siempre

el mismo, para que la inercia sea, además, perceptiva, al menos durante 15 minutos se escucha música totalmente nueva para ellos. Esta decisión no tiene que ver con negar placeres, gustos previos o manifestaciones culturales propias o de identidad, sino con la permeabilidad y flexibilidad de tolerancia y de la capacidad de aceptar lo diverso.

Didáctica y creatividad

“La conducta imitativa automática de las neuronas asume inmediatamente interés para la pedagogía musical, al momento en que refleja la importancia de contar con un docente que pueda demostrar cómo se hace” (Schöm, Akiva-Kabiri y Vecchi, 2018, p. 23). Entender cómo ritmo, melodía y armonía se relacionan durante el hecho musical, nos otorga ventaja por comprender nuestro dominio de un lenguaje universal. Un tipo de lenguaje con recursos suficientes para representar una circunstancia e imprimir emotivamente la energía que significa una noción, un conocimiento. La música programática, por ejemplo, intenta describir acústicamente una escena, un paisaje, un poema, una circunstancia.

Si yo enseñara geografía, ¿cómo no dramatizar las costas y acantilados de Escocia con la obertura de Mendelssohn *Las Grutas de Fingal*?; o si de historia se tratase, ¿cómo no significar el genocidio napoleónico con la *Sinfonía Heróica* de Beethoven? O contar incluso los horrores de la guerra con las sinfonías de Shostakovich. ¿Cómo hablar de esclavitud o algodón sin mencionar el góspel y cómo no contar la organización de la actividad manual por el ritmo que las dolientes canciones motivaban? ¿Cómo apoyar la educación emocional sin el *Carnaval de los Animales* de Saint Saëns?

Por diversión, por compasión, por compromiso y entrega. La música, nuevamente, es un recurso inagotable que inspiró genios y prodigios, que acompañó dichas y sufrimientos. Su capacidad conmovedora es su fortaleza: promover el movimiento; primero desde el corazón, luego por nuestro cuerpo, finalmente por nuestro intelecto. Es muy importante comprender que la música adquiere cuerpo a través del sonido, se eleva espiritualmente por los afectos y se manifiesta intelectualmente en nuestra capacidad de comprender y expresar su mensaje.

Consideraciones finales

En su cualidad dialéctica, la música es un lenguaje universal. Todas las voluntades parecen resonar a los estímulos que la música ofrece. Como recurso didáctico, el código musical se presenta como una alternativa infinita que favorece el aprendizaje. Desde memorizar datos con melodías, hasta igualar las frecuencias de nuestro corazón y de nuestras respiraciones, la música fomenta el ejercicio cognitivo estimulándolo desde el desarrollo emocional.

Reconocer y apropiarnos de los elementos que

estructuran un código permite una comunicación fluida y efectiva. Sin sugerir una formación musical profesional, me permito alentar a los docentes a una búsqueda de opciones asequibles. La actividad rítmica puede auspiciarse en cualquier ámbito: es importante involucrar a las familias en estas estrategias para que la práctica sea sostenida, habitual y sostenible. El ritmo es una consecuencia natural de la vida, se manifiesta en casi cualquier hecho cotidiano: leer en voz alta, separar en sílabas, marchar o aplaudir durante esa lectura, bailar, cantar, incluso caminar puede resultar en un ejercicio rítmico si la iniciativa atiende velocidades de frecuencia diferentes; la percepción auditiva es el recurso principal por el cual el ritmo inunda nuestro cuerpo.

La percepción, en sí misma, es la cualidad primordial con la que transitamos la vida. Los cinco sentidos son herramientas fundamentales en ese tránsito que posibilitan una perspectiva integral de la realidad y de las experiencias. Nuestra capacidad cognitiva traduce los estímulos percibidos del exterior y los codifica en sensaciones. La aspereza de una roca, el filo de una laja, el dulzor de la miel o el escándalo del bullicio son categorías que utilizamos para referirnos a sensaciones intrasferibles pero que representan un tipo de energía que todos comprendemos.

La educación especial crea alternativas de aprendizaje que intentan guiar la exploración sensorial. El conocimiento resulta de un proceso reflexivo sobre las experiencias que se viven, reconociendo una conciencia temporal que, en muchas de estas condiciones de discapacidad, no se logra. Recorrer un presente en continuación hace de la inercia y la repetición ejercicios necesarios para promover la regularidad en percepciones que parecen no contemplar el recuerdo como recurso. Para esto, el ritmo como propuesta didáctica no intenta reemplazar un proceso de conciencia por un proceso mecánico iterativo, pero alimenta la satisfacción y la motivación de quienes participan del hecho, demostrando que son capaces.

Referencias

- Bharathi, G., Jayaramayya, K., Balasubramanian, V., y Vellingiri, B. (2019). The potential role of rhythmic entrainment and music therapy intervention for individuals with autism spectrum disorders. *Journal of exercise rehabilitation*, 15(2), 180-186. <https://doi.org/10.12965/jer.1836578.289>
- Braun Janzen, T., Koshimori, Y., Richard, N. M., y Thaut, M. H. (2021). Rhythm and Music-Based Interventions in Motor Rehabilitation: Current Evidence and Future Perspectives. *Frontiers in Human Neuroscience*, 15, 789467. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2021.789467>
- Bueche, F. (2009). *Ciencias físicas*. Barcelona: Reverté.
- Deschaussées, M. (1991). *El intérprete y la música*. Ediciones Rialp.
- Galińska, E. (2015). Music therapy in neurological

rehabilitation settings. *Psychiatry Polska*, 49(4), 835-846. <https://doi.org/10.12740/PP/25557>

Green, E. A. H. (1957). *Orchestral Bowings and Routines*. Ann Arbor: Ann Arbor Publishers.

Korn, A. (1949). *Obras completas. Presentadas por Francisco Romero*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

La batalla de los discapacitados por sus derechos en el mundo (07 de julio de 2016). Compromiso RSE. Disponible en: <https://www.compromisorse.com/rse/2016/07/01/la-batalla-de-los-discapacitados-por-sus-derechos-en-el-mundo/>

Lacarcel Moreno, J. (1995). *Musicoterapia en Educación Especial*. Murcia: Universidad de Murcia.

Martínez, I. C., Valles, M., y Tanco, M. (2012, octubre). La Audición de la Música como Forma Sónica en Movimiento. Conflictos cinéticos y energéticos entre superficie y estructura. *II Seminario sobre adquisición y desarrollo del lenguaje musical en la enseñanza formal de la música*. Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/114>

Organización de las Naciones Unidas (ONU) (2006). *Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Nueva York.

Pérez Porto, J., y Gardey, A. *Persona - Qué es, en el derecho, definición y concepto*. Disponible en: <https://definicion.de/persona/>

Roth, E. A., y Wisser, S. (2004). Music therapy: The rhythm of recovery. *The Case Manager*, 15(3), 52-56. <https://doi.org/10.1016/j.casemgr.2004.03.004>

Salamanca Herrero, D. (2003). Musicoterapia en Educación Especial. *Pulso: Revista de Educación*, 26, 129-141.

Sánchez Ramos, M. V. (2019). *Expresión y comunicación*. Madrid: Editorial Editex.

Savater, F. (2006). *Fabricar humanidad*. Revista PRELAC, 2, p. 26-29.

Schön, D., Akiva-Kabiri, L. y Vecchi, T. (2018). *Psicología della musica*. Roma: Carocci editore.

Simón, V. (2017). *El corazón del mindfulness: la consciencia amable*. Barcelona: Sello Editorial.

Thaut, M. H., McIntosh, G. C., y Hoemberg, V. (2015). Neurobiological foundations of neurologic music therapy: rhythmic entrainment and the motor system. *Frontiers in Psychology*, 5. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01185>

Vásquez-Dextre, E. R. (2016). Mindfulness: Conceptos generales, psicoterapia y aplicaciones clínicas. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 79(1), 42-51.

Yao, W., Wei-Yi, P., Fei, L., Jun-Sheng, G., Xian, Z., Xun L., Yu-Long, W. (2021). *Effect of Rhythm of Music Therapy on Gait in Patients with Stroke*. *Journal of Stroke and Cerebrovascular Diseases*, 30(3), 105544. <https://doi.org/10.1016/j.jstrokecerebrovasdis.2020.105544>

Zorrilla, A. (2018, 30 de enero). Tiempo, forma y movimiento. Una idea pre-platónica del ritmo. *Rhuthmos*. Disponible en: <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2146>

Una mirada a la infancia: *Los niños abandonados* de Danny Lyon

A look at childhood: The abandoned children of Danny Lyon

Recibido: 14-02-22
 Aceptado: 02-04-22

Mayerlin Llamas Castro

Institución Universitaria de Bellas Artes
 y Ciencias de Bolívar
 Cartagena de Indias, Colombia
 mayerlinllamas25@gmail.com

Resumen

El presente texto describe el relato de un grupo de niños en la etapa de la infancia, en la película *Los niños abandonados* (1975) del director Danny Lyon, fotógrafo y documentalista estadounidense, realizada en la ciudad de Santa Marta (Colombia), en la década de los setenta. Se pretende describir la mirada que plantea la película alrededor de la infancia en condiciones de calle y de abandono en la ciudad, a través de elementos como las expresiones corporales, gestuales y sonoras del filme. El análisis busca retomar la conversación alrededor de los temas que plantea la película.

Palabras clave: *Los niños abandonados*, Danny Lyon, infancia, años setenta.

Abstract

This text describes the story of a group of children in the childhood stage, in the film *The Abandoned Children* (1975) by the director Danny Lyon, American photographer and documentary filmmaker, made in the city of Santa Marta (Colombia), in the seventies. The purpose is to describe the film's view of childhood in street conditions and abandonment in the city, through elements such as corporal, gestural and sonorous expressions in the film. The analysis seeks to pick up the conversation around the issues raised by the film.

Keywords: *Abandoned children*, Danny Lyon, childhood, 1970s.

Introducción

El cine documental es parte de la historia y la memoria individual o colectiva (Cortés, 2019) de las sociedades posmodernas. Las entrevistas, archivos, imágenes, sonidos y sujetos sociales que participan en las historias, construyen la narración que opera bajo la producción de los cineastas de no ficción y sus múltiples preguntas (Cortés, 2019).

El abanico de posibilidades narrativas que logra exponer un documental puede ser enriquecedor para el entendimiento de concepciones, imaginarios y representaciones de comunidades, instituciones o individuos de la sociedad en contextos históricos específicos. De esta manera, problematizar grupos de individuos como las subjetividades de los niños y niñas pueden ser un reto para cualquier cineasta.

Si buscamos un panorama general de las variadas concepciones sobre la infancia, entre el tiempo y el espacio, podemos encontrar autores como Gómez y Alzate (2014), quienes plantean un corpus documental sobre la infancia, aquella que se comprende como una construcción social – que no se reduce a una sola etapa de la vida, sino mucho más que algo biológico– y al niño como un actor social y un sujeto pleno de derecho en relación con el adulto, la cultura de las masas, los juegos, el cuidado, la educación o el castigo.

Desde otra concepción sobre la infancia, partimos del cine, que se enfoca en la representación y la narrativa cinematográfica. Por ejemplo, Bácares (2018) señala que, en las primeras décadas de la filmografía universal, los niños solo eran vistos como seres tiernos e inocentes, promovidos por el *Child Star* en Hollywood, tal como sucedía en las películas de Shirley Temple. Pero, desde otra perspectiva, cuando su presencia los convierte en protagonistas de fenómenos históricos –como sucede en el Neorealismo–, los cineastas buscaron representar la infancia desde sus dilemas o situaciones; tales como: vivir del trabajo, participar en conflictos bélicos, etc. (Bácares, 2018). Ejemplo de ello son las películas: *El limpiabotas*, *El ladrón de bicicletas* y *Crónicas de un niño solo*, de los directores De Sica y Favio.

Estas variadas concepciones de la infancia, la representación y la narrativa cinematográfica es importante tenerlas en cuenta para comprender el acto de mirar en un determinado contexto a los infantes partícipes de una producción cinematográfica, al igual que problematizar las experiencias de la infancia que se construye según la perspectiva de Alan Prout (2008, citado por Gómez y Alzate, 2014, p. 81): “un niño individualizado por la multiplicidad de experiencias (familias, escuela, entre otros), es actor de su individualización, en el sentido de que él mismo es quien en lo sucesivo da sentido y coherencia a sus experiencias”.

Ante la propuesta de problematizar la mirada infantil desde la experiencia, observamos la obra documental *Los niños abandonados* (1975) de Danny Lyon (1942, Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos), quien es

fotoperiodista, escritor y cineasta de documentales, que viajó a Colombia en la década de los setenta, y hace parte de la historia y la memoria. El documental expone el día a día de unos niños que habitaban en las calles de la ciudad de Santa Marta y nos presenta a unas chicas nombradas como “Los arbolitos”, en un contexto distinto al de los chicos de calle.

Con respecto a lo anterior, para comprender la experiencia de ser un niño de calle, es importante conocer los aportes de la investigadora Pérez (2007), quien señala que su análisis no solamente debería ser desde las dinámicas sociales como la precariedad y exclusión, sino también desde otras dimensiones como actores sociales protagonistas “de prácticas de integración distintas a las que son admitidas y legitimadas socialmente” (p. 72). Por tanto, la importancia de las dinámicas de la vida cotidiana, como las rutinas y las prácticas sociales específicas (en especial con las diferencias de un niño entre vivir solo y convivir en grupo en la calle), se convierte en una integración al sector social de los “marginados”, con dinámicas que les van a permitir a los infantes un arraigo en las calles para vivir a largo plazo en ellas (Pérez, 2007).

De esta manera, con respecto a la capacidad del niño como actor social y sus experiencias en las dinámicas de la vida cotidiana, se trae a colación a Larrosa (2006), quien resalta dos aspectos que nos ayudan a comprender su presencia en el cine desde la mirada infantil con el tiempo y el movimiento (el gesto). El primero es el tiempo del niño con respecto al otro, al que de ningún modo accedemos. Mientras el segundo son los gestos silenciosos del niño que nos enfrenta y nos mira con un rostro misterioso. Asimismo, el autor comprende que el rostro de la infancia no solo se refiere a que el cine observe y enseñe a mirar los gestos de los niños, sino que el cine se enfrenta y nos enfrenta a una mirada infantil. Aquí constituye “un niño que mira. Luego, lo que ese niño está mirando. Y luego el silencio que lo dice todo” (Larrosa, 2006, p. 118).

El objetivo de este trabajo es identificar la mirada de la infancia en la película de Danny Lyon, realizada en la ciudad de Santa Marta (Colombia), basada en una correlación entre la imagen, el diálogo y el componente de la narración, como lo expresan los autores Cassetti y di Chio (1990) un punto de partida para reflexionar el universo narrado desde los acontecimientos –“lo que sucede”–, y los personajes –“a quien le sucede”–, producto de la comprensión sobre la infancia en la película documental. El cineasta retrata la imagen de los niños abandonados en un relato cotidiano, según sus diversas características, como son los gestos, lo corporal, las expresiones y los sonidos, en un espacio dialéctico, de actividades y relaciones con la sociedad en un contexto determinado.

El ensayo es una invitación a retomar la conversación alrededor de la película de Danny Lyon y su composición narrativa sobre la experiencia de la infancia y el abandono, al tiempo que genera preguntas para que el lector pueda reflexionar sobre la temática y explorar diferentes respuestas.

Los niños abandonados: el documental

El trabajo de Danny Lyon recibió un reconocimiento por parte del Young/Whitney 2016, con unos fondos para preservar sus películas de 16 mm, incluyendo escaneos digitales de alta resolución a partir de los rollos negativos originales (Bleak Beauty Blog, s.f.). Sin embargo, en la década de los setenta el documental *Los niños abandonados* no se logró exhibir en la televisión norteamericana, ni en Latinoamérica (Semana, 2018), pero a lo largo de los años logró mostrarse en museos, galerías, festivales de cine, entre otros. En el 2018, después de la restauración finalizada de la película por parte de *The Joan Hohlt and J. Roger Wich Foundation* se publicó en la plataforma *Vimeo* de manera gratuita.

Desde la restauración de la película, se propone indagar el tema de la infancia, cuyo punto de partida es cuestionar: ¿Cómo el cineasta mira el abandono en los niños de la calle? Primero, Danny Lyon se ha caracterizado por hacer parte del Nuevo Periodismo en los Estados Unidos, quien con su cámara intenta acercarse al ritmo de la cotidianidad según distintos grados de intervención (Fernández y Roel, 2014). En 1972, el director viajó a la Ciudad de Santa Marta y se acercó con su cámara fija a fotografiar a los niños¹. Estos retratos fotográficos aparecen al inicio de la película con sus respectivos nombres (Joselín, Simón, Jorgito y el Cantor Iván Darío) y una chica adolescente con el título de “Los arbolitos”.

Para el año 1974, el director regresa a Colombia con el propósito de realizar un documental con los niños. En una entrevista publicada en *Chicago Films Society* (2017), Danny Lyon relata que tuvo sus dudas sobre si los niños aún continuaban en el mismo lugar (a los alrededores de la Catedral Basílica de Santa Marta) y, con mucha sorpresa constató que ahí se encontraban, ya que los niños habían regresado a la ciudad después de un tiempo de irse a otra parte y, así empezó a grabar durante veinte días, para completar una película de una hora: “Mientras hablábamos, dijeron que se habían ido al interior –se subirían a los fletes y llegarían hasta Bogotá, que está muy arriba en las montañas– y desde entonces habían regresado. Empezamos a filmar al día siguiente (Lyon, 2017).

Este interés del director se relaciona con el contexto colombiano de la década de los setenta. Bácares (2018) señala que esta fue una época donde se iniciaron los estudios acerca de los niños de calle en eventos y seminarios, abarcando algunas discusiones sobre ellos en la sociedad. Solo por mencionar, estos temas fueron las razones biopolíticas, seguridad urbana, salud pública, la asistencia escolar, el núcleo familiar y el crecimiento

demográfico, interés que comenzó en ese momento al ser 5.000 los niños que habitaban en las calles de Bogotá. Esta situación no solo se dio en la capital del país, cada región también presentó condiciones históricas singulares en relación con los niños de calle por situaciones diversas. En este sentido, la película refleja el retrato de una infancia con unas dinámicas específicas en un espacio público determinado, bajo la experiencia del abandono y las calles.

En la figura 1 se muestra a Joselín, el primer entrevistado de la película, un niño de 12 años, quien viajó de su lugar natal entre Barranca y Bucaramanga, hacia otras ciudades, y llegó a Santa Marta con su amigo Iván, sin saber cuánto tiempo se quedaría. En la secuencia, Joselín camina en dirección hacia los otros chicos que duermen en una esquina, detrás de la Catedral Basílica del Sagrario y San Miguel de Santa Marta, y cruza por una tienda. La secuencia continúa mostrándonos cómo los niños poco a poco se levantan, mientras los adultos ahí presentes solo observan a Joselín caminar y, de reojo, sospechan de la cámara, pero al ser un espacio público, tal como señala el director en la Revista Semana (2018), las personas no dicen nada.

Este es uno de los primeros fotogramas en el que vemos a los niños reunidos, y los seguimos en diferentes actividades. Se nos presenta su cotidianidad a través de una cámara observacional, como un elemento en el que se desenvuelve una duda indagatoria: ¿En qué condiciones se encuentran y cómo terminaron en ellas?

El director participa en el documental con solo el recurso de una voz en *off*, quien pregunta y conversa con el entrevistador (este hace preguntas a los niños en español); ambos señalan ciertas características en inglés con el propósito de explicar la situación de los niños. Entre esas mencionan que la policía no hace nada con ellos, ya que piden comida, roban y duermen donde la noche los atrapa, pero si se los llevan presos tendrán que alimentarlos, así que los dejan en las calles.

estaba destinada a ser una película muy perturbadora sobre niños sin hogar y, por supuesto, el vehículo era la televisión, que hubiera sido la televisión pública, y no la mostrarían. Había una mujer muy importante a cargo de ello. Ella lo vio y dijo: “No hay narrador”. (Lyon, 2017)

La película, a través de testimonios, canciones, juegos y silencios nos enseña el tema del abandono desde la capacidad de gestión de los niños, pero el relato no deja de lado el lugar en el que se encuentran la mayoría del tiempo, la Iglesia –punto institucional en que solo los niños entran a jugar y dormir a las afueras, como una imagen en contraste–. Por otro lado, se observa en la historia que los adultos habitantes de la ciudad no tuvieron mucha interacción con los niños de la calle –excepto en situaciones específicas, donde los habitantes les entregan sobras, o se cruzan con los niños en el cementerio, las plazas, y en la tienda–. Así, las experiencias que relata la película muestran una cultura y una estructura de vida urbana, social, económica y religiosa

1 Véase las fotografías de Danny Lyon Santa Marta, Colombia 1972, from the portfolio: Danny Lyon, 1979, Yale University Art Gallery. (s. f.). Disponible en: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/29277>



Figura 1

Fotograma *Los niños abandonados* (Danny Lyon, 1975).

Fuente: <https://vimeo.com/user65587177>

que se acerca a reflejar una sociedad adulta, en una imagen de contraste convertido en su "otro", desde la perspectiva de los niños con sus experiencias individualizadas y grupales, así "transforma al adulto que lo define, en su otro" (Donoso, 2017, p. 41).

Además, el documental no cuenta con un narrador (aquella "voz de Dios" que caracteriza a los clásicos documentales de ese momento), que es un estilo propio del *Cinema Verité*, en Francia y el *Direct Cinema* en Estados Unidos de fines de la década del cincuenta a los sesenta, con las características del uso de cámaras más ligeras, que permitió mayor movilidad al camarógrafo, registrar el audio de forma sincrónica a la imagen, rechazar la narración *over* e intentar captar la realidad "directamente", para que exista espontaneidad (Lanza, 2013). Esta decisión de Danny Lyon conduce al documental en una mirada infantil que nos acerca a las vivencias de los niños y ser ellos partícipes de la producción en proponer las actividades, incluyendo los espacios para grabar, dicho por el director en una entrevista: "yo traté de no interrumpir su cotidianidad, solo quería verlos (...) Ellos mismos sugerían los lugares y las

actividades: la playa, matar pollos para comer, ir a dormir a la iglesia o ir a jugar o a pedir comida" (Semana, 2018).

La película dialogó entre los estilos internacionales y los temas nacionales en Colombia, para despertar el interés de la sociedad sobre los infantes en el abandono y una mirada desde "mostrar cómo niños pequeños sobreviven, se aman y se apoyan unos a otros. Su estilo de vida es tan poderoso" (Semana, 2018).

Los niños en el abandono

En el transcurso del relato, la historia se nos presenta con los recursos narrativos: de que sucede algo (el abandono), y a quien le sucede (a los niños), con las variables espacio y tiempo, en el tema de sus idas y venidas a lugares, como su rutina cotidiana. De esta manera, las entrevistas son el recurso que ilustra el pasado de los niños, y nos presenta tres de ellas en primer plano, más una canción que relata el suceso. Por tanto, entre las variables espacio y tiempo, se nos señala que Santa Marta no es su ciudad natal.

Por ejemplo, en la figura 2 seguimos a Joselín, quien aparece la mayor parte del tiempo, y la atención de los distintos elementos narrados recaen sobre el niño. El entrevistador le pregunta: ¿Hace cuánto llegaste aquí?, ¿a dónde fuiste?, ¿y aquí dónde vives?, ¿y tus padres?, ¿cuánto piensas durar aquí en Santa Marta? Las respuestas de Joselín nos llevan a una situación que caracteriza el documental, un niño que ha viajado mucho; –“Fui por allá (...) y volví, fui por allá Bogotá, Barranca por allá, Barranquilla y vine otra vez”– (00:00:57). Se trata de un niño que ha viajado a distintas ciudades del país; se aburre de estar por allá, y regresa a Santa Marta con Iván, a quien conoció hace 2 o 3 años en un viaje en carretera. También, la respuesta a la pregunta de los padres como unidad de su pasado y respuesta a las razones del abandono: –“Ya se han muerto, no los conozco, no los conocí”– (00:01:43). Y consigo lo que caracteriza el motor de la historia, las acciones de los niños en viajar de un lado a otro, en la pregunta: “¿Dónde vives?”, y Joselín contesta: “Por ahí” (00:01:22).

Otro ejemplo es Jorgito, quien responde a las preguntas ¿Cómo viniste aquí?, ¿qué te gusta más el colegio o estar afuera? Y el niño señala: –“En un tren de

carga” (00:25:40). Y le gusta la escuela, pero se encuentra en las calles, “Por qué no tenían con que darme unos estudios” (00:25:55). Así mismo sucede con Simón, otro niño entrevistado, que a las preguntas sobre su lugar natal Barranca, responde: “Yo sí sé leer, yo sí estudié allá” (00:45:00). Pero afirma que no volvería allá, porque no le gusta la casa, e incluso expresa que le gustaría nuevamente estudiar, si alguien le dispone.

Esta misma intención se expresa con la memoria sonora del relato, la música *a capela* de Iván, El cantor, quien con mucha nostalgia canta su experiencia de ser un niño abandonado. Su composición señala que su vida es triste, su madre lo ha abandonado, sus hermanos le dicen “Iván Darío, no llores” (00:05:29). Su padre lo castigó y él se fue a vivir a la calle, “A conseguirme diez centavos pa’ comprarme un pantalón” (00:06:09). Aquí se resalta el vínculo familiar roto en el pasado, y que ha llevado a Iván a un camino distinto con el grupo de niños, cuyo carácter se manifiesta con la música –sean canciones de Nelson Ned u otros artistas populares–, y con la corporalidad de un cantante nos expresa su historia.

Los testimonios de los niños manifiestan la propia



Figura 2

Fotograma de Joselín en *Los niños abandonados* (Danny Lyon, 1975).

Fuente: <https://vimeo.com/user65587177>

acción de los personajes, aquellos con una trayectoria marcada por la migración infantil, quienes dejan la escuela, así como a sus familias, y le dan sentido y coherencia a su experiencia, al enfrentarse a un modo de vida distinto. De tal manera, como señala Pérez (2007) tienen un despojo frente a su entorno, y se ven obligados a buscar un refugio, por lo que se desplazan de un lugar a otro en búsqueda de oportunidades, como una práctica en grupo.

El elemento narrativo del espacio temporal es importante para adentrarnos a los distintos lugares que se nos presentan: la ciudad y la calle. Ellos habitan distintos espacios que transcurren en el día, por ejemplo, duermen en las plazas o a los costados de la iglesia. La calle también es el espacio donde consiguen alimentos, en especial, en los restaurantes donde los adultos les entregan sobras, y ellos las recogen en tarros. Además, también está el río – un lugar para bañarse y jugar–, al igual que el cementerio o el teatro, donde ven películas, para pasar el tiempo y distraerse. Así vuelven a la rutina de ir a las tiendas y a las casas a pedir comida. El espacio más recurrente es la iglesia de Santa Marta, donde los niños conversan sobre sus hechos cotidianos y discuten entre ellos, por ejemplo, sobre conseguir dinero. Los niños se desenvuelven dentro de estas dinámicas sociales, de tal manera que el grupo “desempeña un papel clave en el arraigo de los niños de la calle” (Pérez, 2007, p. 74).

Esas dinámicas sociales se nos presentan en un transcurrir no lineal de sucesos que demuestran el quehacer de un grupo de niños de calle. Los lugares propuestos por los niños y la mirada infantil, con una cámara observacional que graba a la altura de sus ojos, se nos muestra con unas actividades sociales, tal como señala Pérez (2007) los niños van “a desarrollar dinámicas que no están únicamente regidas por lógicas de supervivencia” (p. 75). Por ejemplo, en la figura 3 del documental vemos a los niños divertirse, situados en el suelo en ronda, realizando una especie de juego en el que se golpean las cabezas y se turnan,



Figura 3

Fotograma *Los niños abandonados* (Danny Lyon, 1975).

Fuente: <https://vimeo.com/user65587177>

convirtiéndose en una secuencia espontánea, llena de risas entre ellos, para luego caminar juntos por la iglesia.

También en la figura 4 se presenta otra secuencia de esta espontaneidad: los niños en un costado de la entrada principal de la iglesia de Santa Marta juegan en una tabla pequeña de madera con clavos incrustados, y mueven en ella una canica (lo que parece ser una mesa de futbolito), mientras, el sonido ambiente revela la diversión de la situación, y uno de los niños narra lo que sucede, fingiendo la voz de un presentador de radio. El grupo se convierte en un colectivo de apoyo, acompañamiento y convivencia que incluye actividades de tiempo libre y usar su entorno para adquirir recursos.



Figura 4

Fotograma *Los niños abandonados* (Danny Lyon, 1975).

Fuente: <https://vimeo.com/user65587177>

Cada uno de los niños se adapta según el contexto y las actividades que desempeñan, tales como cuidar sus objetos personales (la cobija, la peinilla, sus tarros, etc.) y los elementos que conservan a largo plazo en el grupo. Por ejemplo, ellos reunidos discuten sobre el dinero y lo que hicieron la noche anterior con una rueda que utilizan. De tal forma, que uno de los niños con actitud seria –de quien desconocemos el nombre– le señala a su compañero, quien se encuentra fuera de cuadro: “Rodríguez, es que usted (...) es que usted vino como a eso de la una de la mañana, y que es que venía sin rueda” (00:11:23). A lo que su compañero responde: ¿Quién le dijo? Y el primer niño responde: “Una pinta”. Además lo acusa de vender la rueda, y quedarse con el dinero. Los niños preocupados por la rueda piensan en las acciones de sus compañeros para adquirir recursos, y cómo seguirán los días siguientes. Así que “su comportamiento no está únicamente regido por necesidades e intereses inminentes, sino también por los de un “mañana” (Pérez, 2007, p. 75). De esta manera, las escenas observacionales sobre la mirada infantil señalan la experiencia de aquello que les llama la atención, sus juegos, objetos, la manera de buscar comida, entre otros aspectos, que incluyen risas y silencios.

Grupo de chicas: “Los arbolitos”

En el documental, la mayor parte de la historia trata sobre los niños abandonados, pero en limitados minutos (00:20:36-00:25:36) aparece un grupo de chicas, cuyas experiencias y dinámicas sociales son distintas a las mencionadas. “El cine nos ofrece siempre un pequeño recorte del mundo, y por ello se funda en la elección de un punto de vista” (Donoso, 2017, p. 37). La elección sobre el grupo de chicas también es parte de las decisiones del director, y es importante que se tengan en cuenta para problematizar la mirada infantil o juvenil, en el caso de ellas, en la película.

De esta manera, se debe cuestionar la diferencia de elección del director entre los niños de calle y las chicas. Primero, a ellas no se les nombra individualmente, ni al grupo de chicas que aparecen en planos conjuntos (fig. 5), sino que solamente se les referencia con el título de “Los arbolitos” en las imágenes iniciales de la película, y son vistas en unos momentos de diálogos cortos entre ellas, sin un testimonio de entrevista expuesto en el montaje final.

Por ejemplo, como vemos en la figura 5, el director intenta acercarse a las chicas, quienes no viven en la calle, lo que deja sin definir el sitio observado en la película, –en especial la presencia de los adultos hombres– y los sucesos se nos presentan con la muestra consensuada de los cuerpos de ellas, que bailan con una música ambiente antes de ducharse.

En el documental se nos muestra una escena, donde a las chicas se les acerca un vendedor a convencerlas sobre unas blusas que deberían comprar y que les queda mejor por sus cuerpos, una de ellas le responde que no está convencida por la tela y, en especial, por el precio. Esto intenta mostrar una construcción de personajes femeninos en un espacio del documental rodeado de estilos de ropa, maquillaje, sexualidad, sin menciones a la familia, contrario a las vivencias de los niños.

Por lo tanto, cuestionar la presencia de las chicas en contraste a los niños de calle es problematizar “la presencia o ausencia de enfoque de género en la producción audiovisual” (Escalona y Zamora, 2018, p. 6). Asimismo, se complejiza la mirada infantil o juvenil desde



Figura 5

Fotograma Los Arbolitos, en *Los niños abandonados* (Danny Lyon, 1975).
Fuente: <https://vimeo.com/user65587177>

la perspectiva de las chicas y sus experiencias en la década de los setenta, quienes en grupo ríen, cantan, compran, se maquillan, entre otros.

Consideraciones finales

El propósito de este trabajo fue dialogar con el documental y conocer las experiencias de los infantes, a través de sus gestos, actividades, sonidos, entre otros que nos permite rescatar las infancias olvidadas. La reflexión debe situarse en cuestionar el presente de los niños de la calle, al igual que las chicas, con múltiples preguntas: ¿Cómo es el día a día de la infancia abandonada?, ¿en qué condiciones están?, ¿cómo se expresan?, y problematizar con las perspectivas de los infantes. Esto para mirar el tiempo de una infancia en su cotidianidad, sus dinámicas colectivas y las experiencias individualizadas de los niños como actores sociales protagonistas en contextos históricos específicos.

Por lo tanto, ¿cómo representar sus voces infantiles?, ¿sus juegos?, ¿sus perspectivas? De reconocerlos, no juzgar e ignorar su presencia en la sociedad. Asimismo, cuestionar las dinámicas de la época, respondiendo a las incertidumbres y problemáticas que ayuden a la comprensión y valorización del abordaje de las infancias.

Referencias

Bleak Beauty Blog (s.f.). *Los niños abandonados*. Disponible en: <https://bleakbeauty.com/films/los-ninosabandonados/>

Bácares, C. (2018). *La infancia en el cine colombiano*. Miradas, presencias y representaciones. Bogotá: Cinemateca Distrital; Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes - Idartes. p. 313.

Casetti, F. y de Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós.

Cortés, L. (2019). "La construcción de la memoria en el cine centroamericano actual". *Revista de Historia*. No 36, Primer semestre, pp. 111 - 130.

Donoso, C. (2017). El ojo que vigila: una lectura de la infancia en "El planeta de los niños" de Valeria Sarmiento. *Revista Cine Documental*, 16, 28 - 41.

Escalona, K., y Zamora, F. (2018). Cine y género: Un análisis de la representación de las mujeres en la producción ecuatoriana. VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 7 al 9 de noviembre de 2018, Cuenca, Ecuador. En Actas. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Metodología en Ciencias Sociales.

Fernández, L., y Roel, M. (2014). El documental periodístico: propuesta de caracterización a través del análisis de Documentos TV y En Portada. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (2), 677-694. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/47028>

Gómez, M., y Alzate, M. (2014). La infancia contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 12(1), pp. 77-89.

Lanza, P. (2013). La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema. *Cine Documental*, 8, pp. 72-87.

Larrosa, J. (2006). Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia. En I. Dussel & D. Gutiérrez (Comp), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, (1a ed, pp. 113 - 134) - Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE.

Lyon, Danny (2018, abril, 3). *Los Niños Abandonados by (Director 's Cut)*. [Película] Vimeo. Disponible en: <https://vimeo.com/262949793>

Pérez, R. (2007). La trayectoria del niño de la calle: entre inestabilidad y continuidad. *Niñez y juventud. Dislocaciones y mudanzas.*, Universidad Autónoma Metropolitana et Childwatch International Research Network, pp. 71-87, 2007. fahal-00540503f

Revista Semana (2018, septiembre 25). El documental sobre la pobreza de los niños en Cartagena que revivió 45 años después. Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/entrevistafotografo-danny-lyon-documental-ninosabandonados-cartagena/583473/>

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Normas para la Publicación de Trabajos

situArte es una revista periódica, semestral, arbitrada e indexada a nivel nacional e internacional, adscrita al Centro de Investigación de las Artes de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia. Sus áreas temáticas son las siguientes: artes plásticas, música, danza, teatro, artes audiovisuales, y las demás disciplinas relacionadas con las manifestaciones del arte y la cultura. Con excepción de las reseñas, todas las contribuciones recibidas serán arbitradas.

Dirección _____

Para enviar contribuciones o comunicarse con nosotros, escriba al correo electrónico: revistasituarte@gmail.com o a esta dirección postal: Centro de Investigación de las Artes, Facultad Experimental de Arte, Planta Alta del Módulo IV de la Facultad Experimental de Ciencias de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Procedimiento de arbitraje _____

Los artículos deberán ser inéditos y no haber sido propuestos simultáneamente a otras revistas. Todos los artículos serán arbitrados por miembros del Comité de Árbitros nacionales y/o internacionales de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Su dictamen no será del conocimiento público. La publicación de los trabajos está sujeta a la aprobación de por lo menos dos de los tres árbitros, quienes considerarán para su evaluación los siguientes aspectos: originalidad, novedad, relevancia, calidad teórico-metodológica, estructura formal y de contenido del trabajo, competencias gramaticales, estilo y comprensión en la redacción, resultados, análisis, críticas, interpretaciones, así como el cumplimiento de las normas editoriales establecidas. El derecho de copia es propiedad de la Universidad del Zulia.

Presentación de originales _____

Los trabajos pueden ser presentados en español, inglés, francés, italiano y portugués. La fuente recomendada es Arial 12 a doble espacio. En cuanto a la extensión, ver "Secciones de la revista". El autor o los autores deben incluir al pie de la primera página su posición o rango institucional o académico y su correo electrónico. Se aceptará hasta un máximo de tres autores por artículo. Los trabajos deben ser enviados al correo electrónico de la revista.

Presentación de trabajos _____

Deben ajustarse a las siguientes normas: **1) Hoja de información:** Título: conciso, en negrita y en referencia directa con el tema estudiado, de hasta un máximo de 60 caracteres. Se aceptan sub-títulos. Nombre y apellido del autor o autores, institución, ciudad, país. Dirección postal del autor. Resumen: debe tener un mínimo de 100 y un máximo de 150 palabras, e incluir los objetivos, metodología, fundamento teórico, aportes y conclusiones del artículo. Palabras clave: se colocarán al final del resumen, con un mínimo de tres (3) y un

máximo de cinco (5); serán descriptivas siempre para facilitar la clasificación de los trabajos. Tanto el resumen como las palabras clave se redactan en castellano y en inglés. **2) Estructura de contenido:** Introducción, desarrollo seccionado por títulos y sub-títulos, conclusiones o consideraciones finales, notas enumeradas consecutivamente y referencias bibliográficas actualizadas y especializadas. Las notas explicativas que contengan comentarios, análisis y reflexiones al margen se colocarán a pie de página. Las figuras, fotos, gráficos y cuadros serán mencionados todos como "figuras" y deberán estar indicados en el texto. El Comité Editorial se reserva el derecho de distribuir las figuras de acuerdo a las posibilidades y el diseño de la revista. Las figuras serán presentadas en un archivo independiente del texto. Las imágenes incluidas deben ser pertinentes, estar mencionadas en el texto y señaladas con números arábigos, según su orden de aparición y no según la página: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). El texto deberá ser archivado en formato Word y las imágenes en formato convencional (preferiblemente JPG), manteniendo una resolución no menor de 300 dpi y calidad de original.

Citaciones hemero-bibliográficas

La cita de las fuentes se hará recurriendo a la modalidad autor-fecha-página, basada en el *Manual de estilo APA*. Si son más de tres autores, se colocará la información entre paréntesis según este modelo: (Autor *et al.*, fecha de publicación, página citada). Las citas textuales que posean menos de tres líneas se integrarán en el texto entre comillas. Ejemplos:

Esto nos lleva a afirmar que "el arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista a través de un temperamento..." (Ortega y Gasset, 1999, p.66).

También se podrá citar de la siguiente forma:

Ortega y Gasset (1999) sostuvo que "no es fácil exagerar la influencia que sobre el futuro del arte tiene siempre su pasado" (p.82).

Las citas textuales que posean más de tres líneas se separarán del texto mediante sangría a cinco espacios y no se entrecomillarán. Se usará interlineado sencillo. Si se omite una parte del texto se colocarán puntos suspensivos entre paréntesis: (...). Culminada la cita, se colocarán entre paréntesis los datos según la modalidad autor-fecha-página. Para las citas indirectas se utilizarán las mismas formas aplicadas en las citas textuales, omitiéndose la página de referencia.

Se deben evitar referencias de carácter general como Enciclopedias y Diccionarios. La lista de referencias bibliográficas se ordena alfabéticamente por el apellido del autor y se coloca al final del texto. Sólo se incluirán las referencias que sean mencionadas en el texto, según los siguientes modelos:

Libros: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Artículo o capítulo en libro editado: Duno-Dottberg, L. y Hylton, Ft. (2008). Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp. 247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Artículos de revistas: Rodero, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Secciones de la revista

Aparición regular

ARTÍCULO: es un trabajo de carácter científico que recoge el resultado parcial o final de una investigación, donde se destaca la argumentación interpretativa, reflexiva y crítica sobre problemas teóricos o prácticos. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 mil palabras ni mayor de 7.000 palabras.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS

ENSAYO: es una interpretación o análisis, de carácter original y personal, que le permite a un investigador exponer, sin el rigor formal de un artículo, una postura teórica sobre la actualidad de temas relacionados con la cultura y las expresiones artísticas. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 palabras ni mayor de 4.700 palabras.

Aparición eventual

ENTREVISTAS: son documentos basados en un diálogo reflexivo con expertos nacionales e internacionales sobre una materia específica que contribuya al desarrollo de la investigación científica. Su extensión no deberá ser inferior a 1.500 palabras ni mayor de 3.000 palabras.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES: ponen al día la actualidad bibliográfica; recogen los resultados principales de las investigaciones nacionales e internacionales en forma de libro individual o colectivo. Las reseñas han de tener carácter crítico. Deben indicar título del libro, nombre del autor, editorial, ciudad, año de publicación y número de páginas. Al final de la reseña, el autor de la misma debe indicar su nombre, la institución a la cual pertenece y el país donde está ubicado. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

ESTUDIOS MORFOLÓGICOS: son documentos que analizan los resultados del proceso de investigación que acompaña la creación de un producto artístico, que involucra técnicas, materiales, aspectos estéticos o formales de la obra de arte, así como sus relaciones contextuales. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

**CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES
FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE
UNIVERSIDAD DEL ZULIA**

Publishing Guidelines

situArte is a semestral, peer-reviewed, indexed nationally and internationally journal, attached to the Center for the Research of the Arts of the Experimental Faculty of Arts, and subsidized by the Council of Scientific and Humanistic Development (CONDES) of the University of Zulia. Its theme areas are the following: Art, Music, Performing Arts, Film, and all other disciplines related to art and cultural manifestations. With exception of reviews all contributions are peer-reviewed.

Address _____

To send contributions or contact us, please keep in touch through the E-mail: revistasituarte@gmail.com. Or to this postal address: Center for the Research of the Arts (CEIA), 1st floor of module IV of the Experimental Faculty of Sciences of the University of Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Reviewing procedure _____

The articles must be unedited and not proposed simultaneously to other journals. All articles shall be reviewed by members of the Committee of National Reviewers, nationals or internationals, who have renowned careers in their respective fields of research. Their report will not be of public knowledge. The publishing of papers is subjected to the approval of, at least, three reviewers. The reviewers will consider the following aspects in their evaluation: Originality, relevance, innovation, theoretical/methodological quality, formal structure and content of the paper, grammatical competitions, style and comprehension of phrasing, results, analysis, critiques, interpretations, and also the performance of the established publishing guidelines.

Presentation of originals _____

The papers can be presented in Spanish, English, French, Italian and Portuguese. The recommended font is Arial 12, doubled-spaced. As to the extension of the papers, please see the sections of the magazine. The author or authors must include at the bottom of the first page his position or academic position or rank and e-mail. Three authors per article maximum are going to be accepted. The papers must be sent to the e-mail of the magazine.

Presentation of papers _____

Papers should adjust to the following rules: **1) Sheet of information:** Title: concise, in bold font and indirect reference to the studied subject. Up to 60 characters. Subtitles are accepted. First and last name of the author, institution, city and country. Abstract: It should have a minimum of 100 and a maximum of 150 words. It should also include goals, methodology, theoretic foundation, contributions and conclusions of the article. Key words: They will be placed at the end of the abstract, in bold font, with a minimum of 3 and a maximum of 5 words; they shall be descriptive to make easier the sorting of the articles. Abstracts and Keywords must

PUBLISHING GUIDELINES

be written in English and Spanish. **2) Structure of contents:** Introduction, development selected by titles, intertitles, general conclusions or final considerations, also updated and specialized bibliographical references. Explanatory notes that contain comments, analysis and reflections must be put as foot notes. Figures, photographs, graphics and charts will all be mentioned as "Figures" and they have to be indicated within the text. The Editorial Committee reserves the right of distribution of the figures according to the possibilities and design of the journal. The figures will be presented in a separate independent file. Images included must be pertinent, be included on the text and marked with Arabic numbers according to the order of appearance and not according to the page: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). It is highly recommended to put all images at the end of the article. As a general rule, it will only be allowed a maximum of 4 images. Only as an exception, it will be allowed to put up to ten images. This will be subjected to the criteria of the Editorial Committee. Text should be saved in word format and images in conventional format (preferably JPG), maintaining a resolution not under 300 dpi and quality of original for its reproduction.

Hemero- bibliographic quotations

The quotation of sources will be made resorting to the modality author-date-page, based on the *APA Publication manual*. If there are more than three authors, information will be put between parentheses according to this model: (Author *et al.*, publication date, page quoted). Quotes with less than three lines of extension will integrate the text between quotation marks. Examples:

This leads us to think that "art is a reflection of life, is nature seen through a tem per..." (Ortega y Gasset, 1999, p.66).

Quotations can be made also in the following way:

Ortega y Gasset (1999) supported that "it isn't easy to exaggerate the influence on future art has always its past". Quotes that have more than three lines will be separated from text by means of indentation of five spaces and will not be between quotation marks. Simple paragraph spacing will be used. If a part of the text is omitted, three ellipses between parenthesis will be put: (...). When the quote ends, the data in the modality of author- date and page will be put between parentheses. For indirect quotations, they will be used the same structure applied to direct quotations, omitting the page of reference.

General character references should be avoided, such as dictionaries and encyclopedias. The list of bibliographic references will be sorted alphabetically by the author's last name and will be put at the end of the text. Only references mentioned in the text will be included according to the following models:

Books: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Article or Chapter in an Edited Book: Duno-Dottberg, L. & Hylton, F. (2008). Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp.247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Journal articles: Rodero, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Sections of the journal

Regular appearance

ARTICLE: Is a scientific work that collects partial or final results of a research, where interpretative, reflexive, critical argumentation about theoretical or practical problems stands out. The extension should not be under 3,000 words or more than 7,000 words long.

ESSAY: Is an interpretation or analysis of original or personal character, that allows the author explain

without the formal rigor of an article, a theoretical posture about the current situation of themes related with culture and artistic expressions. The extension should not be under 3,000 words or more than 4,700 long.

Eventual appearance

INTERVIEWS: Documents based in a reflexive dialog with national and international experts about a specific matter that contributes to the development of scientific research. The extension should not be under 1,500 words or more than 3,000 long.

PUBLICATION REVIEWS: Up-to-date writing about current bibliography. Principal results of international and national research are put in the form of a collective or individual book. Reviews must have critical character. The following data must be indicated: Title of the book, name of the author, publishing house, city, year of publishing and number of pages. At the end of the review, the author must indicate his or her name, institution where he/she belongs, and country of institution. The extension should not be under 550 words or more than 1,500 long.

MORPHOLOGICAL STUDIES: They are documents that analyse the results of the process of research that accompanies the creation of an artistic product, which involves techniques, materials, aesthetical or formal aspects of the work of art, as well as its contextual relations. The extension should not be under 550 words or more than 1,500 long.

Normas de Arbitraje

Para los efectos de la evaluación de los artículos enviados al Cuerpo de Árbitros de la revista, el Comité Editorial ha considerado tomar en cuenta los siguientes criterios de evaluación:

- Importancia del tema estudiado.
- Originalidad de la discusión.
- Relevancia de la discusión.
- Adecuación del diseño y la metodología.
- Solidez de las interpretaciones y conclusiones.
- Adecuación del resumen.
- Organización del trabajo.

Los árbitros contarán con las calificaciones adecuadas y serán de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Además, la identidad de los autores no será comunicada a los árbitros, así como tampoco la identidad de los árbitros será comunicada a los colaboradores. Cuando las colaboraciones sean evaluadas como no publicables, el colaborador podrá conocer el veredicto de dicha evaluación, mediante una carta explicativa que será avalada por el editor-jefe de la revista.

El resultado de la evaluación se enmarcará dentro de los siguientes parámetros:

- Publicable sin modificaciones.
- Publicable con ligeras modificaciones.
- Publicable con modificaciones sustanciales.
- No publicable.

Todos los árbitros seleccionados recibirán una solicitud de evaluación del artículo, una copia ciega del artículo, un formato de evaluación, en donde registrarán todos los aspectos del artículo, una copia de las normas de publicación y una copia de las normas de arbitraje de la revista. Dicha información será enviada a través del correo electrónico. Una vez concluida la evaluación, el árbitro deberá consignar –vía correo electrónico– el formato de evaluación lleno y una copia del artículo con sus respectivas observaciones. Asimismo, el árbitro recibirá una constancia de evaluación del artículo.

A continuación se presentan algunas recomendaciones a tener en cuenta al momento de evaluar las colaboraciones:

- Los artículos deben ser evaluados bajo un criterio de objetividad.
- Toda objeción, comentario o crítica debe ser formulada por escrito tratando, en la medida de lo posible, de ser constructivo.
- Debe evitarse el uso de signos poco explicativos sobre el contenido de la crítica o comentario que tengan a bien realizar al momento de la evaluación, tales como rayas, tachaduras, interrogaciones, signos de admiración, entre otros.
- La decisión del árbitro debe ser sustentada con los argumentos respectivos y plasmada en el formato de evaluación, destinado para tal fin.
- Las correcciones serán plasmadas a lo largo del contenido del artículo.
- Los árbitros deberán consignar el artículo evaluado vía correo electrónico, en un lapso no mayor de un mes, a partir de la fecha de recepción del mismo.

situArte recibe artículos y ensayos, como apariciones regulares. Las reseñas, entrevistas y estudios morfológicos son apariciones eventuales que tienen una presencia limitada.

EDITORIA-JEFE

Aminor Méndez Pirela

Comité Editorial

Emperatriz Arreaza

Jesús Cendrós

José Enrique Finol

Leonardo Azparren Giménez

María Margarita Fermín

Mireya Ferrer

Romina de Rugeriis

Víctor Carreño

Víctor Fuenmayor

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Dr. Rafael Bellosillo Chacín, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Universidad del Zulia, Venezuela

Editores Asociados

José María Paz Gago

Miguel Ángel Campos

Universidad da Coruña, España

Universidad del Zulia, Venezuela

Fundador

Javier Meneses

Web site

<http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/situarte/index>

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia

ARTÍCULOS

LA LUZ EN LA PERCEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE

LIGHT IN THE PERCEPTION OF THE WORK OF ART

María Emilia Longhini, Raúl Ajmat y Andrés Martín

FEMINISMO Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA: LOS TENEDEROS EN LA UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FEMINISM AND ARTISTIC EXPRESSION: TENEDEROS AT THE UNIVERSITY OF CARTAGENA

Lizett Paola López

SESGOS HISTÓRICOS EN LA CREACIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA

HISTORICAL BIASES IN THE CREATION OF THE MUSEUM OF MODERN ART OF CARTAGENA

Albertina Cavadia Torres

TOWARDS A TYPOLOGY OF SURPRISE IN ORGAN MUSIC

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA SORPRESA EN LA MÚSICA PARA ÓRGANO

Nadezhda Zubova

MÚSICA, TERAPIA Y FORMACIÓN: EDUCACIÓN EMOCIONAL A TRAVÉS DEL RITMO

MUSIC, THERAPY AND FORMATION: EMOTIONAL EDUCATION THROUGH RHYTHM

Eduardo Agustín Eckhardt

ENSAYOS

UNA MIRADA A LA INFANCIA: LOS NIÑOS ABANDONADOS DE DANNY LYON

A LOOK AT CHILDHOOD: THE ABANDONED CHILDREN OF DANNY LYON

Mayerlin Llamas Castro

Autor: Mario Morales.

Título: De la serie "En el jardín".

Técnica: Óleo/tela.

Dimensiones: 140x90 cm.

Año: 2022.

