

MARGARITA MUÑOZ RUBIO
Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Música

VER Y OÍR EL SIGLO XX: LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN MÉXICO

El Laboratorio de Iconografía Musical Mexicana (Licomm) recibió en el año 2016 el reconocimiento institucional de la Facultad de Música de la UNAM para formar parte de sus tareas sustantivas de docencia, investigación y difusión de la cultura.

Como se puede leer en su presentación,¹ el Licomm planteó como uno de sus objetivos principales contribuir a la generación de la conciencia, dentro y fuera de los espacios académicos, sobre el valor sociocultural y artístico de la iconografía musical en México.

Con fundamento en la consolidación institucional de ese campo de conocimiento, que cuenta ya con un extenso desarrollo teórico propio y con una amplia colección de objetos centrados en el arte barroco, ambos aspectos hechos patentes en publicaciones y en acervos de digitalización de obras pictóricas, escultóricas y de grabado, el Licomm también se propuso expandir su horizonte de análisis e interpretación a las representaciones iconográficas del siglo XX y hasta la actualidad. En este sentido, la incorporación de marcos de investigación interdisciplinarios también se vislumbró como uno de los ejes medulares de las actividades del Licomm no sólo para enriquecer, actualizar y proponer formas de documentación y registro de sus objetos, sino también para abrir la mirada de la iconografía musical al diálogo con conocimientos disciplinares que han desarrollado diversos marcos referenciales y perspectivas analíticas y de investigación.

Para concretar el diálogo interdisciplinario, la que suscribe propuso crear un espacio de deliberación académica sobre el siglo XX en donde pudieran confluir académicos e investigadores, un espacio formativo y de discusión para generar conocimiento y una necesaria ruptura con la *doxa* de la creencia sobre la iconografía musical que construye precisamente, como veremos más adelante en este texto, los significados del mundo contemporáneo.

La propuesta presentó, de inicio, el problema de la temporalidad histórica del siglo XX más allá de su duración calendárica. El concepto de larga duración (*longue durée*) acuñado por Fernand Braudel (1970, pp. 60–106)²

¹ “Presentación”, en <http://www.licomm.unam.mx/presentacion.html>

² El ensayo de Fernand Braudel “La historia y las ciencias sociales. “La larga duración” fue publicado originalmente en la revista *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations* a finales de 1958.

abrió la posibilidad para trazar el arco de temporalidad de los significados plasmados en los objetos iconográficos musicales creados a lo largo de cien años y, paralelamente, para emprender la comprensión de la innovación o emergencia de nuevas prácticas musicales y de sus representaciones iconográficas.

Así, desde la teoría de la iconografía musical emergieron en el Licomm las preguntas: ¿cómo establecer las articulaciones de significado de la iconografía musical contemporánea con la circunstancia de su producción? Es decir, ¿desde cuáles categorías plantear una mirada iconográfica musical hacia los objetos contemporáneos (Imagen 1)?



Imagen 1. La foto muestra un momento de la película *Dos monjes*, de 1934, dirigida por Juan Bustillo Oro y con música de Max Urban. Se muestra un órgano monumental, personaje central en la narrativa cinematográfica.

De entrada, el acercamiento al estudio de la iconografía musical del siglo XX nos enfrenta a la concepción de ese siglo como temporalidad histórica, el mismo problema que se planteara el historiador Eric Hobsbawm (2006), quien propuso como eje analítico central de su afamado texto *Historia del siglo XX* que ese siglo es de corta duración y transcurre entre 1914 y 1991, es decir, desde el estallido de la Primera Guerra Mundial hasta la caída del bloque socialista con la desaparición de la Unión Soviética. Aun cuando esta propuesta resulta útil para el análisis histórico, no existe acuerdo entre los historiadores en torno a la propuesta de Hobsbawm, tal vez debido a que desde los tres lustros que han

transcurrido del siglo XXI la investigación histórica cuenta ya con una visión más amplia de los alcances de los hechos transcurridos desde 1991.

Y es que el siglo XX, como lo propone Hobsbawm, es la expresión de la consolidación de las concepciones que desde el siglo de la Ilustración dieron sustento a la Modernidad: la confianza en los postulados científico-tecnológicos derivados de la razón instrumental como base de la construcción del conocimiento. Así, el siglo XX es, como lo plantea Immanuel Wallerstein (2006), la temporalidad que atestigua la expansión y la imposición a escala mundial del valor incuestionable del progreso y el desarrollo industrial como telos civilizatorio, concepción de mundo ejercida desde los centros del dominio de la hegemonía de la cultura occidental. Al mismo tiempo, es el siglo XX la temporalidad donde se expresan tanto la crisis como los límites de esas concepciones,³ los cuales son cristalizados o materializados, por solo mencionar dos de sus más dramáticas expresiones, en el deterioro de la naturaleza y de las relaciones sociales (Barreda Marín, 2016).

Desde la elaboración histórica de la modernidad civilizatoria vemos cómo el siglo XX amanece iluminado por la energía eléctrica, la cual a lo largo de su duración calendárica lo moviliza, lo produce y lo reproduce. Ésta participa en la expansión de la ciudad como centro de la actividad social, en el incremento y la eficacia de las comunicaciones, en la proliferación de los artefactos para la producción de la vida cotidiana material y simbólica de millones de seres humanos en el planeta. En cuanto a la iconografía musical, esa misma energía ha hecho posible su compleja producción y reproducción, su proyección y distribución igualmente mundiales.

En este sentido, la energía eléctrica posibilita y le da realidad a la producción de la música grabada, la cual al ser “encapsulada” (Muñoz, 2004, pp. 5–24) en nuevos dispositivos que prescinden del “aquí y el ahora” del músico frente al público y puede ser movilizada, amplificada y reproducida por medio de artefactos tecnológicos, como apunta Raymond Williams (1981, pp. 81–106). Los bienes u objetos musicales así producidos, siguiendo a Theodor Adorno (1998, pp. 165–212) se articulan con una sociedad de masas que los consume dada la omnipresencia social de sus artefactos reproductores.

Las posibilidades de reproductibilidad de los objetos musicales transforman entonces las prácticas y las representaciones iconográficas al darles

3 Algunos ejemplos señeros de la crítica del agotamiento de las concepciones de la modernidad en los años sesenta son: Foucault, M. (1967). *Historia de la locura*. México: Fondo de Cultura Económica; Debord, G. (2004). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos; Marcuse, H. (1965). *El hombre unidimensional*. México: Joaquín Mortiz. En décadas posteriores: Lyotard, J. F. (1979). *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Cátedra; Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores; Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

la realidad de producción y consumo masivos nunca antes experimentada en la historia de las sociedades humanas. Al mismo tiempo, éstas generan nuevas relaciones en los campos de producción artística, nuevas especialidades y nuevas formas de consumo y recepción.

La tradición, también moderna, del pensamiento crítico, reflexiona desde las primeras décadas del siglo XX acerca de las transformaciones sociales de lo que es nombrado como sociedad de masas en sus aspectos económicos, políticos y psicológicos. Pero no solamente el pensamiento crítico de intelectuales y artistas se manifiesta con fuerza creativa. También las mismas masas emprenden, por sus propios medios de insurrección revolucionaria, transformaciones sociales que marcan los horizontes de presente y futuro de las sociedades del siglo XX. Ejemplo de ello son las luchas de los pueblos en México y Rusia que intentan la redefinición de las relaciones entre los trabajadores y el poder, y que si bien ambas revoluciones tienen procesos interrumpidos (Gilly, 2014) o traicionados (Gilly, 2017), generan en otros pueblos la motivación para emprender luchas independentistas, de descolonización o de ampliación de los derechos democráticos (Imagen 2), procesos que sucederán a lo largo del convulso calendario del siglo XX acompañados por músicos y una representativa iconografía.



Imagen 2. En la foto se muestra un ejemplo de iconografía musical del movimiento estudiantil de 1968 en México. En la explanada de la Ciudad Universitaria el compositor y cantante Óscar Chávez canta con su guitarra para los estudiantes y ciudadanos que apoyan las demandas de los seis puntos planteados por el Consejo Nacional de Huelga.

No puede soslayarse la respuesta contrarrevolucionaria emprendida por el poder a partir de la imposición del totalitarismo y que, expresada en sus prácticas, ideología y concepciones, marcaran de manera violenta la vida social, política y artística desde la década de los años treinta. El totalitarismo parece terminar con la Segunda Guerra Mundial, aunque para algunos pensadores, como Pier Paolo Pasolini (Didi-Huberman 2009, pp. 7-32) o Theodor Adorno (2009, pp.16-50) continúa su larga duración mediante formas “suaves” imbricadas e institucionalizadas en la cotidianidad social precisamente a través de prácticas simbólicas y de manera predominante por la industria cultural (Adorno, 1998, 165-212), monopolio que ocupa un lugar central en la generación de productos musicales y de sus representaciones iconográficas.

Resalta en esta exposición crítica sobre los acontecimientos nodales del siglo XX el texto *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin (2003), por su abordaje teórico-metodológico de temas que recalcan la configuración estructural de la sociedad del siglo XX, al pensar críticamente acerca de la realidad de la producción artística a partir de sus posibilidades de reproductibilidad técnica en el nuevo siglo. Nos recuerda que “En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible” (Ibíd., p. 39), y más adelante apunta que “la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente” (Ídem.); por ello nos invita a la reflexión crítica de los conceptos heredados, “como creación y genialidad, valor imperecedero y misterio” (Ibíd., p. 38), en la advertencia de las posibilidades de su uso por los sistemas totalitarios “cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista” (Ídem.); empleo totalitario que principalmente la cultura occidental pudo constatar a lo largo del ascenso del fascismo y del estalinismo. Si bien Benjamin advierte sobre las posibilidades de incorporación de los valores heredados a manos del totalitarismo, también vislumbra la condición de posibilidad libertaria y revolucionaria de la reproductibilidad técnica de llegar las masas trabajadoras a tener acceso a su utilización para expresar lo propio, toda vez que los medios de producción cultural dejen de estar en manos de la explotación capitalista. En su concepción creativa Benjamin desarrolla a lo largo del texto su propuesta de teoría del arte fundamentada en nuevos conceptos “que se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte” (Ídem.).

Para redondear esta apretada síntesis de la imaginación propositiva de Benjamin, y por la relevancia que tiene para el análisis de la iconografía musical del siglo XX, es de capital importancia el señalamiento que hace sobre la transformación de lo que tradicionalmente se entendía por intérprete por su relación con el público. Dice Benjamin que en la era de la reproductibilidad técnica del arte la grabación, sea de imagen o de música, la llevan a cabo los intérpretes no frente a un público sino frente a un “sistema de aparatos”, y añade: “Lo peculiar de la filmación en el estudio cinematográfico está en que ella pone el sistema de aparatos en el lugar del público” (Ibíd., p. 70) y profundiza en el análisis de la transformación del ejercicio creativo del intérprete:

Su desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjugado a partir de muchos desempeños singulares. Además de consideraciones acerca del alquiler del estudio, de la disponibilidad de los colegas, de los decorados, etc. Son necesidades elementales de la maquinaria las que desintegran la actuación del intérprete en una serie de episodios montables. Se trata sobre todo de la iluminación, cuya instalación obliga a que la representación de un suceso que aparece en la pantalla en una sucesión unitaria y ágil se realice en un serie de tomas singulares, que en el estudio pueden llegar a estar separadas por horas (Ibíd., p. 71).

Las elaboraciones benjaminianas continúan poniéndonos en alerta de crítica epistemológica debido a la proliferación social de los artefactos para la producción y reproducción de la unidad de significado de imagen y sonido en el cine, la televisión y demás plataformas de comunicación masiva, que inundan con sus representaciones iconográficas musicales la vida cotidiana mundial y, por supuesto, la de México.

Así, los diferentes pensadores mencionados, junto con muchos otros en México,⁴ han aportado desde el pensamiento disciplinar e interdisciplinar reflexiones profundamente críticas para lograr comprender el devenir y las constantes actualizaciones de los cambios culturales que han transformado de manera vertiginosa, hasta nuestros días, los medios de producción y las prácticas artísticas y,

4 De la obra del pensamiento crítico en México, véanse algunos ejemplos en las siguientes obras: Echeverría, B. (1998). *La mirada del ángel*. México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras/Ediciones Era; (2005), *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era; (2010), *Modernidad y blanquitud*. México: Ediciones Era; Monsiváis, C. (1970), *Días de guardar*. México: Ediciones Era; (2006). *Las herencias ocultas. De la reforma liberal del siglo XIX*. México: Debolsillo; Juanes, J. (2005). “Los intelectuales y la cultura”. En *La mirada del ángel*. México: UNAM-Ediciones Era, 235-252.

consecuentemente, los hábitos de consumo y percepción de la visiones y audiciones de mundo (Imagen 3).

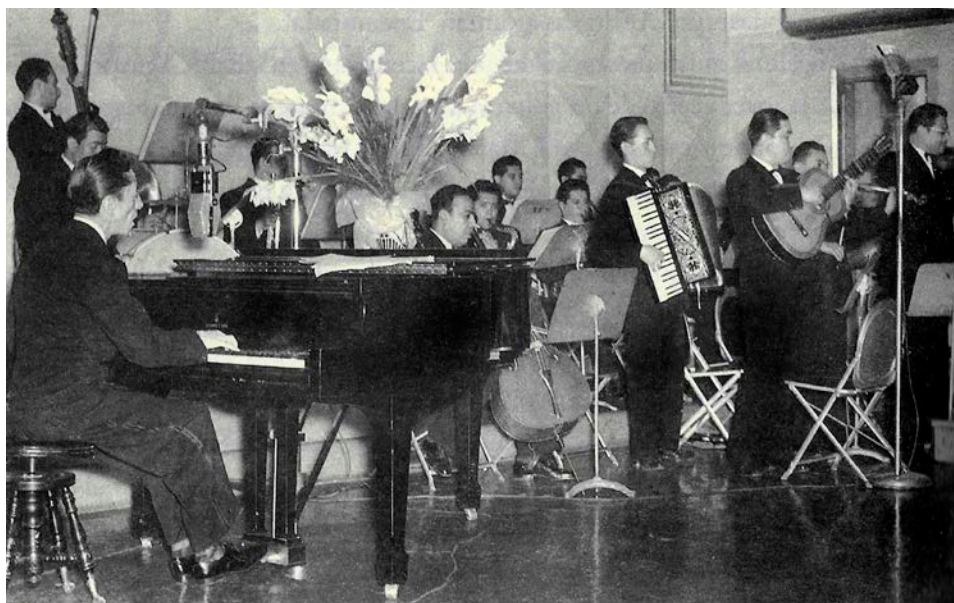


Imagen 3. La orquesta del compositor Agustín Lara, autor de decenas de canciones que forman parte del repertorio de la música mexicana. Su iconografía se forja en el cine y en la fotografía. Aquí con su orquesta frente al sistema de aparatos del que habla Walter Benjamin. Imagen tomada de Loeza, G. y P. Granados (2008, p. 288).

Las transformaciones hegemónicas han irrumpido en las tradiciones culturales de pueblos y naciones, lo que ha generado procesos creativos intensos no faltos de luchas y mestizajes y que se materializan en expresiones locales, regionales y nacionales propias. Tal es el caso de México, que a lo largo de su historia, la cual reconocemos a partir de su inserción política, geográfica y cultural a la modernidad ocurrida en los procesos de colonización del siglo XVI tal y como lo propone Edmundo O’Gorman (1958),⁵ ha sido el lugar donde los grupos sociales, mediante

5 El historiador mexicano realiza una revisión crítica de los procesos de intervención europea en América durante el siglo XVI, texto que constituye un paradigma en la historia y en la filosofía de la historia americana. Al conceptualizar ese proceso como *invención* hace énfasis en la necesidad de ejercer una revaloración crítica de las categorías mediante las cuales se ha estudiado y vivido. Hace énfasis también en la idea de que el nuevo conocimiento derivado de tal ejercicio crítico posibilitará la acción de los americanos hacia su propia redefinición como entes modernos dueños, entonces, de su propio destino.

acciones de apropiación, incorporación y transformación de los medios de producción cultural, han objetivado su imaginación creativa en el correlato iconográfico de las prácticas musicales. En esa historia de larga duración la iconografía musical ha tenido un papel relevante al expresar los conflictos, tensiones y contradicciones inherentes a su conformación como nación y en los siglos XIX y XX, por su consolidación como Estado-nación independiente, soberano y democrático.

En este sentido, la perspectiva interdisciplinaria en México, que ha enriquecido el análisis histórico crítico con autores como Edmundo O’Gorman y José Pascual Buxó,⁶ ha impulsado la investigación sobre las representaciones simbólicas y su iconografía ya constituye una de las plataformas teórico-metodológicas para fundamentar la revisión de las condiciones en las cuales los grupos y los individuos en México lograron constituir sus expresiones musicales e iconográficas.

Al mismo tiempo, esta base interdisciplinaria ha propuesto nuevas categorías con las cuales contrastar el conocimiento oficial, el cual a partir de ejercicios institucionalizados, jerarquizados y valorativos ha nombrado al universo de diversidad de identificaciones iconográficas regionales y nacionales, y en cierta medida ha logrado establecer una suerte de “petrificación” de la vitalidad de sus elementos creativos. En sentido o’gormaniano y benjaminiano, la mirada interdisciplinaria que se asume crítica da pie a la revisión de los usos institucionales y políticos que ha instrumentado el poder sobre las prácticas musicales y sus correlatos iconográficos.

Así, en el seminario propuesto se ponderarán estas rupturas epistemológicas para construir una nueva mirada sobre la larga duración o emergencia de tradiciones, medios de producción y creación de objetos culturales. Es el caso, por ejemplo, del cine mexicano (Alegría, 2012, pp. 112-136), objeto cultural emergente donde las contradicciones culturales de la larga duración simbólica mexicana ocurren nuevamente, ahora en la unidad de significado imagen-sonido en la sincronía de discursos musicales e iconografía (Imagen 4).

6 Véanse ejemplos de textos paradigmáticos para la teoría de la historia de México y para el análisis iconográfico: O’Gorman, E. (1986). *Destierro de sombras*. México: UNAM; y Buxó, J. P. (2001). *La producción simbólica en la América colonial*. México: UNAM.



Imagen 4. Fotograma de *Santa*, primera película mexicana (1931) donde se pone en práctica la tecnología de sincronización de imagen y sonido. La fotografía muestra al personaje Hipólito (Carlos Orellana) al piano interpretando la canción “Santa”, de Agustín Lara, al personaje femenino (Lupita Tovar). La película, dirigida por Antonio Moreno, muestra la confluencia de tradiciones musicales y literarias con los nuevos medios de producción del cine.

El breve recorrido por el siglo XX hasta aquí presentado, entrelazado de conceptos, metodologías y epistemologías provenientes principalmente de la filosofía, la iconografía musical, las ciencias sociales y la historia, sirve de plataforma para proponer que la iconografía musical creada a lo largo de sus cien años, en la amplia diversidad de sus tecnologías, usos, significados, así como por su omnipresencia social, es testimonio y expresión de las prácticas musicales y también medio de producción y reproducción de los significados de la visión/audición del mundo y que, consecuentemente, sus objetos particulares vehiculan y relanzan la reproducción social, material y significante.

Tomando como punto de arranque la sintética fundamentación aquí presentada, quien suscribe estas notas propone al Licomm organizar y coordinar el seminario *Perspectivas interdisciplinarias para el estudio de la imagen de la música en el siglo XX mexicano* como un espacio de formación académica y de investigación para la generación de conocimiento iconográfico musical a partir del acercamiento al pensamiento crítico generado en el siglo XX. El seminario se propone como un espacio académico de construcción de una mirada interdisciplinaria que observe, describa, analice e interprete

la complejidad y diversidad de la iconografía musical y que, al integrar la participación de filósofos, historiadores, científicos sociales y músicos, los participantes podamos enriquecer el conocimiento iconográfico y consolidar una plataforma para desarrollar nuevas interrogantes, problemas y propuestas sobre iconografía musical de ese complejo y fascinante periodo histórico.

Ver y oír, escuchar y observar, son formas de producir conocimiento que se incorporan al análisis de la unidad de significado música–imagen para aprehender su duración y significados históricos, tomar distancia del lugar común, captar sus posibles usos políticos y mercadológicos, advertir sobre su eficacia simbólica en Hispanoamérica y en el mundo globalizado (Imagen 5). Éstos son algunos de los desafíos intelectuales que propone el seminario *Perspectivas interdisciplinarias para el estudio de la imagen de la música en el siglo XX mexicano* del Licomm de la Facultad de Música en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM para cumplir así con el objetivo mencionado al principio de este texto: contribuir a la generación de la conciencia sobre el valor sociocultural y artístico de la producción iconográfica musical realizada en México.



Imagen 5. El Trío Calaveras en una de sus giras por Latinoamérica, presentación transmitida por Radio Caracas en Venezuela publicado por *El Heraldo*, 2 de octubre de 1946. Recuperado el 23 de julio de 2017, de <https://hemerotecamusicavenezolana.blogspot.com/>

Bibliografía

- Adorno, T. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 165–212.
- _____ (2009). Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. En *Disonancias. La música en el mundo administrado*. Madrid: Akal, 15–50.
- Alegría, D. (2012). *La música cubana en el cine mexicano y la construcción de un mundo “real-imaginario”: 1940–1952*, tesis de maestría. México: UNAM.
- Barreda Marín, A. (2016). *El problema histórico de la destrucción ambiental del capitalismo actual*. México: UNAM.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Braudel, F. (1970). La larga duración. En *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 60–106.
- Didi-Huberman, G. (2012). ¿Infiernos? En *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores. 7–32.
- Gilly, A. (2014). *La revolución interrumpida*. México: Era.
- _____ (2017). Los destinos de una revolución. *La Jornada*. Recuperado el 30 de octubre de 2017, de <http://www.sinpermiso.info/printpdf/textos/los-destinos-de-una-revolucion>
- Hobsbawm, E. (2003). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Loaeza, G. y Granados, P. (2008). *Mi novia la tristeza*. México: Océano.
- Muñoz, M. (2004). *El campo de la música en México: primeras aproximaciones*, tesis de maestría, México: UNAM.
- O’Gorman, E. (1958). *La invención de América*. México: UNAM.
- Wallerstein, I. (2006). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI.
- Williams, R. (1981). Medios de producción. En *Sociología de la cultura*. Barcelona–Buenos Aires–México: Paidós, 81–109.