

MARGARITA MUÑOZ RUBIO
Universidad Nacional Autónoma de México

DEL CINE A LA TELEVISIÓN: LA UNIDAD MÚSICA-IMAGEN COMO TESTIMONIO HISTÓRICO

En el mes de noviembre de 2018 tuvo lugar en la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) el IV Congreso Latinoamericano de Iconografía Musical. Para esa edición la Comisión Científica tomó la oportuna decisión de abrir la investigación, discusión y análisis académicos hacia los objetos de la Iconografía Musical Contemporánea en dos grandes temas: la Iconografía Musical como Testimonio Histórico y la Iconografía Musical en el Estudio del Pasado y del Presente de la Música en América Latina. La tematización se basó en los enunciados centrales del Congreso que planteó la discusión de la investigación iconográfica musical como herencia cultural, testimonio de procesos de configuración de la identidad social y nacional o como reflejo de los movimientos evolutivos en el arte y la música. El propósito de este texto es hacer una breve síntesis de las principales ideas contenidas en la ponencia *La iconografía musical contemporánea. Elementos para su análisis como testimonio histórico* presentada en el IV Congreso.

Antecedentes

La relación del arte con la circunstancia socio-histórica en que se produce ha sido un tema recurrente en el proceso de configuración de la Modernidad. En este sentido, el problematizar los objetos artísticos, y dentro de ese conjunto tan diverso las expresiones de la iconografía musical, nos acerca constantemente a las interpretaciones interdisciplinarias. La revisión de los planteamientos centrales de esas interpretaciones ha sido el propósito fundamental del Seminario *Perspectivas Interdisciplinarias para el Estudio de la Imagen de la Música en el Siglo XX*, espacio de encuentro, análisis y deliberación de distintas miradas y perspectivas teórico-metodológicas en torno al complejo acontecer de la producción iconográfica musical contemporánea y que he coordinado como parte de las actividades del Laboratorio de Iconografía Musical Mexicana (FaM) en el Programa de Maestría y Doctorado en Música (UNAM). Una de las perspectivas abordadas en el seminario, y que ha sido largamente debatida por la sociología de la cultura desde el siglo XIX, es la que tematiza la materialidad de los objetos artísticos. La base material de los medios de producción del

arte ha logrado conceptualizaciones útiles para el análisis, precisamente, de las relaciones entre el desarrollo de los medios de producción cultural, sus formas sociales y sus formas artísticas. Al respecto, Raymond Williams señala que en la larga tradición moderna el análisis teórico ha separado en el objeto de arte su realidad material de sus contenidos espirituales. En su libro *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte* nos dice:

La invención y el desarrollo de los medios materiales de producción cultural constituye un capítulo destacable de la historia humana, y sin embargo, su importancia es generalmente subestimada en comparación con la invención y el desarrollo de las que son percibidas más fácilmente como formas de producción material, en la comida, las herramientas, el refugio y los servicios. En efecto, una posición ideológica usual señala esta última área como “material”, en contraste con lo “cultural” o, en términos más corrientes, lo “artístico” o lo “espiritual” (1981, p. 81).

El estudio de la iconografía musical de los siglos XX y XXI nos conduce, irremediamente, a la descripción y el análisis de los medios materiales imbricados en su producción, reproducción y consumo, movimiento que nos llevaría fácilmente a considerar los objetos de iconografía musical como testimonios históricos de la circunstancia social en que se han producido. Tal solución sería, sin embargo, carente de una elaboración teórica, por tanto, cercana a una afirmación del sentido común que nos alejaría de la riqueza explicativa del desarrollo de las capacidades creativas de la humanidad. El constatar los objetos artísticos como cristalización de procesos, no solamente de conocimiento de materiales, de producción de herramientas, de transformaciones corporales para el manejo del instrumental, y más sorprendente aún, de las capacidades intelectuales humanas para la creación de objetos significantes, nos acerca a las formas sociales en que esa materialidad ha sido realizada a lo largo de la historia en diferentes culturas.

A este respecto Williams menciona que

En lugar de comenzar a partir del engañoso contraste entre lo ‘material’ y lo ‘espiritual’, debemos definir dos áreas de análisis: en primer lugar, las relaciones entre los medios materiales y las formas sociales en las que se utilizan [...]; y en segundo lugar, las relaciones entre estos medios materiales y formas sociales, y las formas artísticas específicas que constituyen una producción cultural manifiesta (1981, p. 82).

La propuesta de Williams es pues mucho más extensa o abarcativa ya que propone relacionar las formas materiales con las formas sociales y artísticas, es decir, no se trata sólo de constatar materiales o herramientas, sino de analizar las formas sociales y artísticas que a su vez han producido objetos y espacios sociales de significación.

La materialidad de la iconografía musical contemporánea

Un antecedente directo de la formulación de Williams es el escrito de Walter Benjamin fechado en 1936 *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (2001). En éste Benjamin propone una mirada crítica en torno a las formas de producción de objetos de arte a partir de las nuevas técnicas de reproducción, las cuales, para la década de años treinta, ya se habían consolidado como práctica común del ciclo de creación y consumo de objetos artísticos tradicionales. Pero no solamente, señala también que las nuevas técnicas se habían constituido en condición de posibilidad para la creación de dos nuevas formas artísticas que cambiarían la producción cultural del mundo: el cine y la fotografía. En cuanto a la música, Benjamin no soslaya el hecho de que las nuevas técnicas de grabación le otorgan movilidad y omnipresencia social a los discursos musicales, los cuales, a lo largo de la historia de las culturas, sólo se habían producido, reproducido y consumido en la relación social del “aquí y el ahora”. Actualmente esta descripción puede parecer “moneda corriente” en la discusión académica ya que las prácticas artísticas del cine, la fotografía y la música grabada son objetos significantes de las formas artísticas y sociales en, prácticamente, casi todo el mundo social. Pero desde una lectura más profunda del texto de Benjamin observamos que una de sus aportaciones fundamentales reside en la metodología socio-histórica que utiliza, la cual le permite conceptualizar la historia del arte como la diversidad de procesos que facilitan los medios para concretar la reproductibilidad de las obras de arte. En cuanto a los procesos de reproductibilidad de la música, Benjamin describe cómo la notación y la imprenta musicales han desplegado, desde su invención, la difusión del conocimiento musical en grupos sociales cada vez más amplios. La capacidad de reproductibilidad de la música, teniendo como base un escrito legible y copiable, ha hecho posible la consolidación como sujetos sociales, por un lado, del compositor y, por otro, de los ejecutantes e intérpretes, todo lo cual ha seguido impulsando la creación tanto de formas musicales como de formas sociales de escucha y consumo. En este sentido, cabe mencionar que la capacidad material de reproductibilidad de la música no solamente impulsó nuevos medios de materialidad de los medios de producción musical, nuevas formas musicales y nuevas expresiones iconográficas, sino también la creación

de espacios físicos para la escucha musical, como las salas de concierto o los teatros de ópera, es decir, renovadas formas sociales de relación con la música.

En la década de los años treinta del siglo XX Benjamin pudo vislumbrar las acciones y estrategias de los grupos sociales para lograr la apropiación de los medios y formas de reproductibilidad técnica, y que éstas formaban parte central de las *luchas* sociales y políticas, que en esa década alcanzaban un punto álgido de tensión. Desde la mirada crítica benjaminiana esas *luchas* se presentaron en posiciones contrapuestas. Una, en que los sujetos y grupos sociales se apropiaban de los medios de producción cultural para objetivar representaciones propias de sus intereses e identificaciones. La otra, en que el poder ejercía la apropiación monopólica para difundir sus intereses políticos, los cuales imponía y naturalizaba como representaciones simbólicas a los grupos e individuos integrantes del Estado-nación. Así, Benjamin enriqueció el análisis de la creación artística al historiarla como un proceso de innovaciones tecnológicas que concretaba las formas de reproductibilidad y, de modo paralelo, al describir puntualmente la condición de posibilidades de las siempre nuevas tecnologías para la generación de una amplia diversidad de objetos significantes y de nuevas formas de socialización.

La sincronización de imagen y música

Las imágenes en el cine adquirieron notables posibilidades discursivas y expresivas cuando la realidad técnica de la sincronización de sonido e imagen constituyó la nueva forma simbólica del cine. La primera película en que se concreta la sincronización de imagen y música se produce en Estados Unidos en 1927 es *The Jazz Singer*, en la que se muestran las prácticas discursivo-musicales afroamericanas del jazz. Tan solo unos años más tarde, en 1931, en México se realiza *Santa*, la primera película sonora, y cabe señalar que en ella también hay un despliegue de expresiones musicales populares. Ambas películas tienen en común:

- el uso de tecnologías de sincronización de imagen y sonido;
- el registro de las prácticas musicales emergentes de géneros populares americanos;
- la apropiación de nuevas tecnologías para la creación y difusión de expresiones musicales emergentes de origen americano;
- la iconografía musical de los géneros americanos emergentes;
- la socialización y significación de espacios sociales mediada por el sentido lúdico del baile y la música.

La materialidad del cine sonoro, tal y como Benjamin lo había vislumbrado, otorga un *valor de exhibición* especialmente a las imágenes

sonoras: “Con la emancipación que saca los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos [...] De lo que no hay duda es que el cine es actualmente el hecho que más se presta para llegar a esta conclusión” (2003, pp. 53–54). La innovación de la sincronización desata nuevas necesidades de conocimiento y formación, por tanto la formación de nuevos profesionistas y, en todos los espacios sociales, nuevas prácticas de socialización, nuevos objetos significantes y nuevos consumos, dando lugar a procesos de gran dinamismo social y cultural en la vida cotidiana contemporánea. El *valor de exhibición* de la sincronización de imagen y sonido rápidamente va adquiriendo un lugar central en las prácticas culturales del siglo XX al incrementar su independencia de la narrativa de la película misma para constituir una unidad con significado propio.

Como ejemplo de la iconografía musical desplegada en el cine mexicano incluimos dos imágenes de la diversidad de expresiones a partir de las cuales los públicos cinéfilos construyeron su gusto musical. La Big Band de Luis Arcaraz, acompañando al dueto formado por Tin Tan y su carnal Marcelo, en la película *Músico, poeta y loco* de 1947 (imagen 1), las secciones de la Big Band también adquieren su iconografía propia en la escena de la canción de Tin Tan (imagen 2).



Imagen 1. La Big Band de Luis Arcaraz acompaña al dueto de Tin Tan y su carnal Marcelo en una escena de la película *Músico, poeta y loco* de 1947 (minuto 14:45), dirigida por Humberto Gómez Landero. La escena ubicada en un centro nocturno de la ciudad de México muestra la capacidad de reproductibilidad técnica de la unidad música–imagen para relacionar musicalmente géneros tradicionales con la Big Band de origen norteamericano. Recuperada el 12 de diciembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=2bvxcwsKD4>



Imagen 2. La sección de saxofones de la Big Band de Luis Arcaraz se vuelve protagonista en el cine y, por tanto, de la nueva iconografía musical representada en el cine mexicano. De la película *Músico, poeta y loco* (1947) (minuto 16:55). Recuperada el 12 de diciembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=2bvxcwsKD4>

El Trío Calaveras (imagen 3), acompañando a Jorge Negrete, en una representación de la música de mariachi en la película *Me he comer esa tuna*; la canción es “Soy charro mexicano” (imagen 4).



Imagen 3. La música tradicional fue objeto de difusión nacional e internacional a través del cine mexicano. La reproductibilidad técnica del cine y la foto genera ejemplos de iconografía musical. De la película *Me he de comer esa tuna*, el Trío Calaveras en un *close up* que muestra los atributos de las representaciones musicales nacionales. Del video *El charro mexicano* (minuto 1.43). Recuperada el 13 de diciembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZqLsmMo2CMY>

En nuestros días, ambos ejemplos de iconografía musical tienen vida independientemente de las películas en que se generaron y continúan significando la vida cultural, musical e iconográfica de México.



Imagen 4. De la película *Me he de comer esa tuna se ha hecho*, utilizando la reproductibilidad técnica, un extracto de la imagen de la unidad música-imagen en donde el “charro cantor” Jorge Negrete es acompañado por el Trío Calaveras (minuto 2:06). Recuperada el 13 de diciembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZqLsmMo2CMY>

En la década de los años cincuenta, con el desarrollo de la televisión, se potencian las posibilidades de exhibición sincrónica de música e imagen de los intérpretes, el discurso musical en una unidad en tiempo y espacio reproducida en innumerables aparatos en naciones e incluso en continentes. Laura Camila Ramírez Bonilla, en su artículo “La hora de la TV: incursión de la televisión y la telenovela en la vida cotidiana en la ciudad de México” (2015), explica la huella social y cultural que imprimió la televisión en el universo simbólico de los habitantes de la capital de México:

En su contexto de llegada, la televisión y la telenovela ofrecen dos experiencias paralelas, urbanas, características del crecimiento de la clase media y marcadas por la previa relación del auditorio con el cine y la radio. Por un lado, la imagen en movimiento unida al sonido, práctica dada por el cinematógrafo y sus avances tecnológicos [...] (p. 4).

Más adelante Ramírez Bonilla hace énfasis no solamente en la unidad de significado de imagen y sonido, sino en la relación que tal unidad establece con otros elementos de la cultura material, previamente asimilados en las prácticas culturales, y con elementos subjetivos de las representaciones o creencias sociales, las cuales le otorgan una valoración afirmativa a las nuevas tecnologías. “La televisión rápidamente encarnó el papel de ‘innovador’, pese a las referencias conocidas [...] el entretenimiento ya no sólo sería oído sino también visto. No sería necesario desplazarse al teatro o a la sala de cine, ni exponerse a los ‘peligros’ de la calle para ver y oír espectáculos” (2015, p. 5).

Los “espectáculos” televisivos incluyeron en la programación musical a autores e intérpretes que habían alcanzado gran presencia social como representantes de la música mexicana, otorgándoles, en un nuevo formato, el *valor de exhibición* transmitido por la radio a lo largo de las dos décadas anteriores. La televisión mexicana al transmitir programas musicales reprodujo discursos y prácticas musicales y, simultáneamente, su iconografía musical. Así, miles de televidentes pudieron ver, por ejemplo, el “espectáculo” de la unidad de música/imagen de compositores como Agustín Lara, acompañando al piano a la cantante Toña “la Negra” (imagen 5). Con sólo este ejemplo podemos entrever que la iconografía musical de los discursos musicales, presentados como “espectáculos” televisivos, ocupaba, desde el análisis de Ramírez Bonilla, un lugar sustancial en la vida cotidiana de los hogares en México.



Imagen 5. La televisión mexicana incluyó en sus transmisiones a representantes de la música mexicana que habían alcanzado fama como compositores e intérpretes en las estaciones de radio hasta antes de la llegada de la televisión. Agustín Lara acompaña a la cantante Toña “la Negra”. Recuperada el 12 de diciembre de 2018, de https://periodicocorreo.com.mx/presentan-muestra-fotografica-sobre-los-inicios-de-la-television-en-mexico/amp/?fbclid=IwARo1gXVMIfMbNB0NVv9c1Kqo-Q_B_W7-TDN8tuIeVg_jqBa5ZoTD2qxnhs

El *fluir* de la programación musical en la televisión

La programación televisiva ha sido también un tema abordado por la sociología de la cultura, y caracterizada por Raymond Williams como un “flujo” (*flow*) (1976, p. 91), noción que describe que si bien la tecnología tiene una base material específica —en constante renovación y mejoramiento—, lo que en ella se programa, en contraste con formas de inserciones particulares de otros tiempos, no consiste en la publicitada secuencia de programas, sino en la inclusión de “tipos” de secuencias y que todas ellas constituyen el *flujo*, es decir, la verdadera transmisión (p. 91). El término de *flujo* de Williams, aun cuando otros autores más actuales como Antoine Gaudin (2013) o Will Straw (2018) le han hecho críticas importantes, nos acerca a la comprensión de la inclusión, siempre renovada, de secuencias de discursos musicales en las transmisiones de la televisión. A partir de la noción de *flujo* la inclusión de una variedad de discursos musicales, dosificada en el caso de México,¹ parece adquirir otra lógica. Así, a lo largo de tres décadas la televisión mexicana mantuvo una programación musical que incorporó expresiones musicales como el rock and roll, la balada, el swing e incluso la música sinfónica. Otro ejemplo, que podría caracterizarse como el arranque de la globalización musical, es la serie de secuencias musicales en la primera transmisión pública del primer satélite *Early Bird* (Pájaro madrugador) que tuvo lugar en junio de 1967, aunque había sido puesto en órbita en abril de 1965 (imagen 6).

Esa transmisión, en lo que ahora llamaríamos “transmisión en tiempo real” y en los años sesenta “en vivo”, pudo verse en 24 países del mundo e incluyó el estreno de la canción “All you need is love” a cargo del grupo The Beatles (imagen 7).

1 La primera transmisión comercial de la televisión en México se hizo en 1950, tiempo después fue monopolizada por la empresa Telesistema Mexicano, que después cambiaría su nombre a Televisa. Existen numerosos trabajos académicos que abordan la caracterización de este monopolio y sus relaciones con el régimen del partido único que caracterizó la política mexicana de medios a lo largo de décadas. Se sugiere consultar: F. Mejía Barquera (1989), *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, México: Fundación Manuel Buendía, y Pareja Sánchez (2010), Norma, Televisión y democracia. La televisión abierta y su oferta en la Ciudad de México. *Andamios* [en línea], 7, septiembre-diciembre. Recuperado 12 de diciembre de 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62819897005>

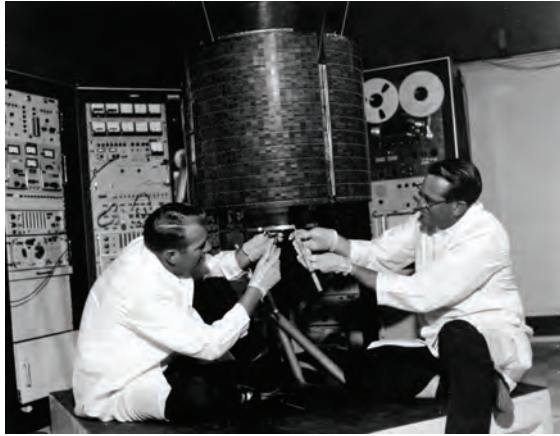


Imagen 6. Stanley R. Peterson (izquierda) y Ray Bowerman (derecha), los ingenieros creadores del satélite *Early Bird* que fue puesto en órbita por la NASA en Cabo Kennedy, Florida, en 1965 y habilitado para transmisiones públicas en 1967. El satélite representa la materialidad de la reproductibilidad técnica que permitió la transmisión de la unidad música–imagen entre América y Europa. Recuperada el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/las-llamadas-internaciones-por-satelite-cumplen-50-anos-nid1804906>



Imagen 7. El grupo The Beatles en una toma previa a la interpretación de su canción “All you need is love” para la primera transmisión del satélite Pájaro Madrugador (*Early Bird*) que tuvo lugar en 1967 y fue vista en 24 países, incluido México. Recuperada el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.beatlesbible.com/1967/06/25/the-beatles-on-our-world-all-you-need-is-love/>

La participación de México, debida a que los XIX Juegos Olímpicos se llevarían a cabo en la capital del país en octubre de 1968, estuvo a cargo del Ballet de Amalia Hernández acompañado por un mariachi desde el Zócalo, plaza central de la Ciudad de México.

A manera de conclusión

La perspectiva de análisis que en clave sociológica aquí se ha presentado ha tenido el propósito de establecer las relaciones entre la capacidad de las nuevas formas de reproductibilidad técnica de los medios de producción cultural y las formas artísticas y sociales que han generado desde el siglo XX. A partir de esta perspectiva relacional se hizo un sintético recuento del desarrollo de la unidad imagen–música como manifestación de la iconografía musical contemporánea, para ampliar su caracterización como testimonio histórico, el cual funciona en varias dimensiones: expresa la objetivación de los medios de producción para la creación simbólica que a su vez ponen en práctica formas sociales y artísticas de creación y consumo, y expresa también la capacidad de reproductibilidad técnica de la unidad misma que posibilita la diversificación de sus usos y significaciones. Cristalizada en múltiples y diversos objetos, la iconografía musical produce y reproduce, participa y significa la vida cotidiana ya sea en espacios públicos y privados, académicos y educativos, de la cultura dominante y de la subalterna; en este sentido es también expresión de las *luchas* sociales y políticas de la circunstancia actual del mundo. Así, las capacidades de reproductibilidad de la iconografía musical develan el momento histórico de su producción y reproducción, por lo cual podemos proponer que es testimonio histórico de las relaciones entre capacidad material y la objetivación de significados.

Si bien esta proposición podrá ser útil en términos teóricos generales, es necesario puntualizar ámbitos concretos de análisis de la iconografía musical resultante de la unidad música–imagen, sobre todo dada la carencia historiográfica y documental sobre este ámbito de creación en la investigación académica. A continuación se proponen algunas rutas de análisis:

- Reconocimiento, en su amplia diversidad, de los préstamos, incorporaciones y apropiaciones provenientes de diferentes prácticas musicales e iconográficas.
- Análisis de las innovaciones, riqueza y plasticidad de elementos iconográficos que permite que las unidades música–imagen funcionen como emblemas identitarios de grupos sociales a escala global, nacional o regional.
- Identificación del amplio abanico de usos, funciones y re–significaciones sociales de la iconografía musical ya sean dominantes, subalternas o en resistencia.

- Explicación de la *estructura del campo* de producción de objetos musicales y de sus respectivas iconografías.
- Identificación de las fuentes documentales y organización de los materiales iconográficos.

Las investigaciones históricas y documentales de la iconografía musical del cine y la televisión proporcionarán al campo de la iconografía musical de conocimiento e información relevante para establecer su materialidad y, por supuesto, para habilitar el vasto mundo de la interpretación hermenéutica.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Gaudin, A. (2013). Le vidéoclip, de la forme cinématographique brève au médium autonome. En S. Périneau (ed.), *Les formes brèves audiovisuelles, des interludes aux productions web*, París: CNRS Editions. Recuperado el 14 de marzo de 2019, de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01386319v3/document>
- Ramírez Bonilla, L. C. (2015). La hora de la TV: incursión de la televisión y la telenovela en la vida cotidiana de la ciudad de México (1958–1966). *Historia mexicana*, 65 (1), 289-356. Recuperado el 20 de abril de 2019, de <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3137/2544>
- Straw, W. (2018). Music Video on it contexts 30 years later. *Volume!*, 14, 2(1), 187^a–192^a. Recuperado el 26 de marzo de 2019, de <https://www.cairn.info/revue-volume-2018-1-page-187a.htm#>
- Willimas, R. (1981). *Sociología de la Cultura*. México: Paidós.
- _____ (1975). *Television: Technology and cultural form*. Nueva York: Schoken Books.
- _____ (1976). *Televisión: Technology and cultural form*. Londres: Routledge Classics.