

# DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

## EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

*Editado por Javier Marín-López*

**un**  
**i** Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**

## LA ECONOMÍA SOCIAL DEL HISTORICISMO MUSICAL Y LA POLÍTICA CULTURAL EN MÉXICO

EMILIA ISMAEL-SIMENTAL  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

### Introducción

El Complejo Cultural de la Ex Fábrica La Constancia Mexicana está ubicado al noroeste de la ciudad de Puebla (México), sobre el cauce del río Atoyac en los vestigios de la segunda textilera mecanizada de México y la más longeva en su tipo –en funciones desde 1835 hasta 1991<sup>1</sup>–. El conjunto fabril, que llegó a tener hasta 73 258 m<sup>2</sup>, fue expropiado por el gobierno estatal en 2001 y activado para propósitos culturales cinco años después; primero con Plataforma 2006, un proyecto curatorial de arte contemporáneo, y luego en 2012, con el comodato de parte de la infraestructura a favor de Fundación Azteca –organización de responsabilidad social del Grupo Salinas– para la instalación de un centro de iniciación musical y como sede nacional de las orquestas y coros juveniles de su proyecto Esperanza Azteca<sup>2</sup>.

A partir de dicha activación se iniciaron proyectos de investigación coordinados entre académicos y funcionarios locales con el objetivo de formular los nuevos usos culturales a largo plazo del inmueble<sup>3</sup>. Entre estos proyectos se consideró un Centro de Interpretación del Patrimonio Industrial, un Museo Histórico de la Industria Textil y el Centro Nacional de Documentación del Patrimonio Industrial<sup>4</sup>. Ninguno de estos proyectos, orientados al rescate y patrimonialización de la historia fabril del Estado, se ha concretado a la fecha. En un giro no anticipado por políticas culturales estratégicas, el complejo fabril se fue transformando en un complejo cultural con la instalación de instituciones y diversas propuestas museísticas. Actualmente La Constancia, como se le conoce coloquialmente al lugar en la ciudad, alberga cuatro museos dentro de la arquitectura original de la fábrica: la Casa de

<sup>1</sup> Gamboa Ojeda, Leticia. “La Constancia Mexicana. De la fábrica, sus empresarios y sus conflictos laborales hasta los años de la posrevolución”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 39 (2004), pp. 93-112, p. 94; e Ibáñez González, Luis Antonio. “La evolución de las fábricas textiles de Puebla en el corredor Atoyac”. *Boletín de Monumentos Históricos*, III, 25 (2012), pp. 37-56.

<sup>2</sup> Morales Moreno, Humberto; y Alejo García, Óscar. “La experiencia de gestión del patrimonio industrial textil mexicano. El proyecto de museo de La Constancia Mexicana”. *Ladrillos, fierros y memoria. Teoría y gestión del patrimonio industrial*. Camilo Contreras Delgado (coord.). Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2015, pp. 155-174, p. 161, <<http://www.fundacionazteca.org/contenido.aspx?p=n-casa-de-la-musica-de-viena-en-puebla-es>> [consulta 18-05-2018].

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 157-173.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 163-170.

la Música de Viena, el Museo Infantil, el Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa, y el Museo Casa del Títere y las Marionetas Mexicanas. Además, en parte del terreno se levantaron nuevas instalaciones que resultarían en un parque público con el Paseo de Gigantes –un recorrido de iconos mundiales de la arquitectura en miniatura–, áreas de juegos infantiles y minigolf, la fonoteca Vicente Teódulo Mendoza, la fototeca Juan Crisóstomo Méndez, y el Museo del Automóvil Puebla (MAP) en alianza con las empresas alemanas Volkswagen y Audi<sup>5</sup>.

La primera institución en ser inaugurada como parte del complejo después del comodato otorgado a las orquestas juveniles de la fundación del Grupo Salinas fue el museo Casa de la Música de Viena en enero de 2015. Este museo fue la primera franquicia de la *Haus der Musik* fuera de Viena y presenta en su mayoría salas de exhibición dedicadas a la historia de los grandes compositores germanos de la historiografía académica de corriente principal. Llama la atención que en la mayoría de las salas son pocos los bienes culturales originales que se exhiben en comparación con la tecnología de reproducción e interacción disponible para la demostración de contenidos y en franca sustitución de artefactos históricos. En algunos casos donde sí encontramos dichos bienes, estos se presentan en reproducciones digitales y no conforman precisamente una colección de bienes físicos como campo de significado cultural, función que antaño le daba razón de ser a los museos históricos. En este caso, los contenidos museísticos como la vida de Beethoven sirven como narrativa para el despliegue de tecnología sonora y háptica de avanzada. Tal es el caso de una sala con un sistema digital sonoro en 360 grados donde se escuchan los fragmentos más conocidos de la Novena Sinfonía del compositor nacido en Bonn, o la sala con software y sensores que nos permiten dirigir a la Filarmónica de Viena.

Dispersa entre el nuevo equipamiento digital y los personajes destacados del historicismo musical occidental se encuentran vestigios de la maquinaria textil que quedó en el inmueble, higienizada y exhibida de manera estética como glamorosos ornamentos de las salas de exhibición y la sala para conciertos de cámara, pero sin ninguna justificación museográfica vinculada a la historia del inmueble. Esta simultaneidad y aparente disociación de contenidos culturales ponen en evidencia tres racionalidades problemáticas de la museografía de la Casa de la Música de Viena adaptada al contexto de Puebla. Primero, revelan una narrativa universal, es decir, un relato histórico tácitamente accesible para todos por su periodicidad histórica lineal y homogénea y su valor intrínseco como dispositivos culturales trascendentales y deslocalizados, operando a través de los conceptos estabilizadores de autor, músico, público, obra, práctica musical y función social del trabajo artístico.

Segundo, esta narrativa se implementa como una pedagogía hegemónica de unidad simbólica en su positiva falta de diversidad. Las exhibiciones muestran principalmente hombres blancos y germanos como grandes e incuestionables referencias de la cultura universal. Desde luego, cabría argumentar que el museo está después de todo dedicado a la música de Viena específicamente y esas son discutiblemente sus características y caracteres. Sin embargo, la homogeneidad del relato vinculado a la discursividad enciclopédica e institucionalizante de la música clásica se hace patente en la museología y se sustenta también en el hecho de que el museo es una réplica de la *Haus der Musik*, sin adjetivo. Más aún, el guion museológico está basado en una historicidad musical copiosamente cuestionada en las últimas décadas

<sup>5</sup> “Audi México abre sala permanente en el Museo del Automóvil de Puebla”, <[http://www.audi.com.mx/mx/web/es/audi-en-mexico/media-center/noticias/170131\\_audi-mexico-abra-sala-permanente-en-el-museo-del-automovil-de-puebla.html](http://www.audi.com.mx/mx/web/es/audi-en-mexico/media-center/noticias/170131_audi-mexico-abra-sala-permanente-en-el-museo-del-automovil-de-puebla.html)> [consulta 18-05-2018].

precisamente por su operación universalizante y hegemónica<sup>6</sup>. Justamente, en lo que podríamos leer como una confesión de esta racionalidad, al final del recorrido hay un intento por reconocer al contexto mexicano con la inclusión de Juventino Rosas en el paso de los siglos XIX al XX. Sin embargo, esta inserción única se limita a hacer a dicho personaje (y el quehacer musical en México) reconocible dentro de la narrativa ya instituida.

Finalmente, la desvinculación de la propuesta museográfica con su lugar de emplazamiento, no solo en términos de infraestructura y su valor histórico, sino en términos de su significado social como nodo articulador de comunidades obreras a través de generaciones, se presenta como otra racionalidad cultural que el museo pone en práctica. Los contenidos culturales de la propuesta museológica van más allá del lugar, su historia, su significado y las problemáticas de su devenir histórico. Los grandes nombres de la música clásica indemnizan el valor de la pérdida sociocultural con una narrativa que estabiliza contenidos, al mismo tiempo que los jerarquiza y sobre-valúa por encima de los ahí construidos históricamente. Esta estabilización de contenidos culturales, por un lado, intenta justificar una inversión de 158.5 millones de pesos mexicanos –el equivalente a la tercera parte del presupuesto estatal en materia de cultura para 2015– y por otro, genera un valor de consenso alrededor de la alta cultura<sup>7</sup>.

Ahora bien, todo esto llama la atención aún más porque la museografía del más reciente Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa (MMMRTT, *passim*), inaugurado en 2017 y que habrá de analizarse más a detalle en este capítulo, sigue las mismas racionalidades que la franquicia austriaca. En el ámbito de las políticas culturales y proyectos de inversiones millonarias en infraestructura cultural surgen muchas preguntas, entre ellas: ¿por qué replicar una racionalidad museística tan cuestionada en el ámbito disciplinar y no construir una historiografía localizada? ¿por qué emplazarlo en una infraestructura con una compleja red de significados culturales en abierta disonancia con su propuesta museística? Y, ante estos presupuestos estéticos e históricos, ¿cuál podemos especular es la función que tienen museos de la música como estos, como política cultural?

## El coleccionamiento de lo sensible

Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* interpretaba a finales de los años 90 del siglo pasado, y sostenía aún en la edición de 2001, que la formación de colecciones de arte culto en la modernidad había funcionado como dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos, permitiendo a las clases cultas y bien educadas el acceso a cierto tipo de artes o bienes culturales en museos, salas de concierto y bibliotecas. Estos permitían a las citadas clases conocer y poseer el arte y la cultura que los identificaba y ordenaba con la historia<sup>8</sup>. Sin embargo, García Canclini sostenía

<sup>6</sup> Born, Georgina; y Hesmondhalgh, David (eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley y Londres, University of California Press, 2000; Kerman, Joseph. *Write All These Down*. Berkeley, University of California Press, 1994; Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley, University of California Press, 2011; McClary, Susan. "Afterword". *Noise*. Jacques Attali. Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2009 [1985]; Subotnik, Rose. *Developing Variations*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; Taruskin, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley, University of California Press, 2009; Taruskin, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford, Oxford University Press, 1995; y Taylor, Timothy. *Beyond Exoticism*. Durham, Duke University Press, 2007.

<sup>7</sup> "Puebla invierte 470 mdp para consolidarse como destino cultural", <<https://www.reportur.com/mexico/2015/09/01/puebla-invierte-mas-de-470-mdp-para-consolidarse-como-destino-cultural/%3e>> [consulta 25-06-2018].

<sup>8</sup> García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990, p. 281.

que el momento posmoderno de la cultura a partir de los años 70 estaba caracterizado por procesos de descoleccionamiento y desterritorialización, y la manía de coleccionar ya no era de los tiempos posmodernos<sup>9</sup>.

Su argumento era que tanto las instituciones culturales que resguardaban, ordenaban y exhibían estas colecciones, como las mismas ciudades, habían sido transformadas por la ubicuidad tecnológica permitiendo que la cultura siguiera la “lógica de los usos y no la de la producción intelectual” de significados<sup>10</sup>. La tecnología, especialmente de reproducción, permitía cruces en ocasiones irreverentes entre códigos culturales: la fotocopiadora nos permitía hacer nuestras propias antologías como el audio casete nos daba la cinta mezclada de las canciones favoritas de la radio, sin pensar más ya en obras totales, macro-estructuras, ni grandes relatos<sup>11</sup>. Del mismo modo, a escala de la vida urbana, los sistemas arquitectónicos de la ciudad habían perdido su homogeneidad: en ese caso, “(l)a falta de regulación urbanística y la hibridez cultural de constructores y usuarios entremezclan en una misma calle estilos de varias épocas”<sup>12</sup>. La gramática para la lectura de la ciudad, pues, se había perdido y eso era signo de la posmodernidad.

Este proceso de descoleccionamiento de la cultura daba pie asimismo a su desterritorialización y reterritorialización. Es decir, a la “pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con territorios geográficos y sociales” específicos y definidos<sup>13</sup>. Por ejemplo, aquella relación que nos hacía y hace aún asociar formas del arte popular y el folklore con lo nacional, especialmente a través de los procesos de modernidad independentista en los países latinoamericanos. Sin embargo, decía García Canclini, “[l]a agonía de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo”<sup>14</sup>. En la medida en que las culturas perdieron su homogeneidad y otros discursos y narrativas antagónicas se hicieron visibles en la posmodernidad, se fragmentaron y entremezclaron los referentes que durante la modernidad permitían a las clases sociales afirmar identidades y disputar su poder a través de jerarquías simbólicas. Al quiebre de la modernidad, las tecnologías de reproducción, la telemática y el mercado permitían desplazar y relocalizar parcial y relativamente productos simbólicos, permitiendo también observar las redes económicas e ideológicas transnacionales y sus relaciones de poder. No habría, apuntaba García Canclini, por qué lamentar la descomposición de las colecciones rígidas que promovían desigualdad en la medida en la que construían jerarquías sociales a través del arte y la cultura, ya que los “cruces irreverentes” de la posmodernidad tecnológica permitían relativizar fundamentalismos, absolutismos, patrimonialismos y sus esquemas de discriminación<sup>15</sup>.

Sin embargo, al reflexionar sobre los nuevos museos de música de Puebla, tanto en su configuración museológica, tecnológica y su función como política cultural, estos no resuenan con una intervención posmoderna descoleccionadora y desestabilizadora de las estructuras culturales; por el contrario, hacen pensar en procesos de *recoleccionamiento*. En ambos museos llama la atención tanto el entrecruce de códigos y clasificaciones como lo popular, lo indígena y lo culto, como el despliegue

<sup>9</sup> Benjamin, Walter. “Unpacking my Library. A Talk About Book Collecting.” *Illuminations*. Nueva York, Schocken Books, 1968, pp. 59-67.

<sup>10</sup> García Canclini, N. *Culturas híbridas...*, p. 283.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 288.

de nuevas tecnologías digitales en su constitución museográfica. Es clara la orientación imperativa hacia tecnologizar la experiencia del espacio y también frecuente el uso del término “interactivo” en sus objetivos pedagógicos<sup>16</sup>. El uso de nuevas tecnologías se justifica en la idea de que el visitante adquiera conocimientos híbridos a través de la experiencia.

Esto parece justificar un extravagante volumen de dispositivos tecnológicos –proyectors, pantallas hápticas, videojuegos, sistemas de audio de alta fidelidad, hologramas, etc.– en la conformación de las salas y la organización de los bienes simbólicos que conformarían una colección o exhibición en el sentido moderno de la institución museística –manuscritos, grabaciones, notas de programa, instrumentos, fotografías, etc.–. En el caso del MMMRTT son pocos los bienes culturales originales que se exhiben como tal; en su mayoría son reproducidos a través de medios digitales haciendo que la museografía dependa de la disposición de tecnología de reproducción e interacción. En algunas salas donde sí se encuentran este tipo de bienes originales, estos no conforman precisamente una colección (ya sea permanente o temporal) que genere un campo de significado cultural, sino que se distribuyen como elementos de ambientación.

Ahora bien, no es el propósito abogar aquí por regresar a las colecciones físicas o evocar nostálgicamente una época dorada de las colecciones del museo moderno, pero sí interrogar el uso de la tecnología como substituta de referentes o generadora de contenidos, para así pensar críticamente la articulación histórico-social de estos espacios culturales y su función política. La observación inicial es que no estamos ante museos que resguardan, ordenan, generan y exhiben bienes y contenidos culturales, sino en espacios con un pesado equipamiento tecnológico que parece llenar los vacíos en la construcción de contenidos. Es decir, una tecnología que hace de contenido en sí misma y utiliza discrecionalmente algunos elementos simbólicos de índole musical como recursos para su dramatización. El análisis de la organización y racionalidad de esos contenidos revela que no hay una construcción de significados localizada, contextual ni crítica, sino la reproducción de una racionalidad cultural estandarizada que pone en marcha nuevas funciones de este tipo de institución cultural musical.

El argumento a desarrollar aquí es que la racionalidad historiográfica y los discursos y usos tecnológicos en la museografía del MMMRTT acusan nuevas estrategias de ordenamiento sensible y significación política en las instituciones culturales, distintamente aquellas dedicadas a la música. Estas estrategias de ordenamiento son aquí entendidas como “un régimen social de existencia”<sup>17</sup> que es habilitado a través de las políticas culturales institucionales para facilitar ciertos tipos de ciudadanía, y en donde la música como contenido es particularmente útil. Parto, entonces, de la interpretación de que, si bien la posmodernidad ha dejado una fragmentación y desterritorialización simbólica por los usos tecnológicos, a través de ellos hay en estos museos una reestructuración de contextos y referencias semánticas que, parafraseando a García Canclini, amarran sentidos<sup>18</sup> y recoleccionan, pero no bienes simbólicos asociados a ciertas clases sociales como las colecciones de antaño, sino de algo más. ¿Qué se está recoleccionando?

<sup>16</sup> “Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa. Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de Puebla”, <[http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table\\_id=1894](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=1894)> [consulta 25-06-2018].

<sup>17</sup> Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Madrid, Traficantes de sueños, 2015, p. 21.

<sup>18</sup> García Canclini, N. *Culturas híbridas...*, p. 283.

## El Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa y la historiografía musical de las relaciones sociales

Cuando pensamos en un museo de la música, nuestro referente más próximo se informa de las nociones modernas discutidas en la sección anterior: un recinto con colecciones de bienes simbólicos físicos, relevantes y acotados en un campo de significación cultural trascendental. En el caso de la música, esto se materializa en objetos de la práctica en el campo de significación como manuscritos, instrumentos, grabaciones, etc. Sin embargo, la historiografía que articula la narrativa museística, a contrapelo, revela las implicaciones de dicha práctica o prácticas en la construcción de lo social. Como hemos visto en el caso de la Casa de la Música de Viena, estas narrativas pueden tener implicaciones hegemónicas que homogenizan e invisibilizan las voces de otros y deslocalizan prácticas. Particularmente, estas relaciones tienen una dimensión afectiva que organiza de manera sensible las dinámicas de socialización y subjetivación de las comunidades urbanas. Es decir, que perfilan ciertos tipos de ciudadanía a través de una organización sensible de las relaciones con el yo, el otro y su emplazamiento.

El MMMRTT inicia su recorrido con una ficha de sala que, por un lado, resume la estrategia museológica y pone de manifiesto su función pedagógica. La ficha se titula “La experiencia mexicana”. En ella se establece que la experiencia mexicana ha sido aquella del mestizaje. De este modo, en apenas unas líneas, se recurre al concepto de mestizaje para establecer una discursividad histórica conformada por la fusión de la herencia española y lo propio encarnado en lo prehispánico. Sin embargo, ese mismo concepto ha de ser problematizado por su efecto conciliador, es decir, por su capacidad de presentar la hibridación cultural como un proceso catalizador positivo y pacificador y no uno impositivo y violento. Por otro lado, esa misma discursividad histórica se presenta bajo la lógica pedagógica de que la institución museística es aquella que contiene y muestra, en lugar de construir, la experiencia social. La ficha resume, pues, la apuesta institucional por reproducir un discurso normalizado desde el siglo XIX en relación a las artes y la cultura. La misión civilizadora de la cultura, y especialmente la música, de disipar el conflicto y conciliar.

Siguiendo esta lógica, las salas están organizadas bajo temáticas modernas ya estandarizadas en los periodos estado-nacional y posrevolucionario: lo prehispánico, el catolicismo, la nación y el Romanticismo, el folklore vernáculo, y lo moderno. Dentro de estas salas se presentan, como veremos a lo largo de esta sección, elementos asociados a dichas nociones, aunque no articulados entre sí. Las salas se nombran: 1) La experiencia mexicana; 2) Música virreinal; 3) Villancicos; 4) Gloria In Excelsis [*sic*] Deo; 5) Nacimiento de una nación; 6) México romántico; 7) Arte y color; 8) Ópera; 9) Bésame mucho; 10) Nuevos horizontes; 11) Cronología; 12) Music Instrument Museum of Phoenix<sup>19</sup>.

En la primera sala, algunas vitrinas con instrumentos prehispánicos dan lugar a una ficha informativa sobre *Moteczuma* (1733) de Antonio Vivaldi, donde se alude a la Conquista como inicio de la construcción histórica y apología del mestizaje como encuentro de dos mundos. Enseguida se da paso al periodo virreinal, en el que se muestran cédulas con apenas unas líneas biográficas sobre Juan García de Céspedes, Juan Gutiérrez de Padilla y Gaspar Fernández. La cédula de Juan García de Céspedes, por ejemplo, describe: “Su pieza más conocida es *Convidando está la noche*, en la que están planteadas

<sup>19</sup> “Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa. Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de Puebla”, <[http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table\\_id=1894](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=1894)> [consulta 25-06-2018]. La sala 12 es una exhibición en comodato otorgada por la colección del Museo de Instrumentos Musicales de Phoenix (MIM), Arizona. Sin embargo, tras una inundación en mayo de 2017, la sala se encuentra en reparación.

las características de la música popular actual”, y se acompaña con unas fotos de lo que podría ser el interior de la Catedral de Puebla, pero sin pies de foto que lo confirmen o contextualicen la trayectoria arquitectónica del inmueble en relación a los músicos citados. A estos elementos sin conexión explícita los acompaña una aplicación de audio digital en dispositivos portátiles provistos por el museo al inicio del recorrido, donde se reproducen muestras sonoras de la música de estos personajes, como el caso del citado *Convidando está la noche* o *Hermoso amor* de Gutiérrez de Padilla. El dispositivo reproduce la música, pero cambia de *track* a medida que el visitante se desplaza en las salas.

Una sala temporal adjunta da lugar a una muestra especial de instrumentos decorados con chaquiras huichol. La información de sala no provee un desarrollo de contenidos sobre música indígena en relación al resto del recinto, sino que se propone como muestras de objetos de arte huichol. Las salas 2, 3 y 4 se concentran en la noción de un México católico. Se muestran cédulas sobre el género de villancico, una escena del Nacimiento, algunos instrumentos religiosos como órganos, abundantes dioramas de arquitectura religiosa católica y proyecciones en vídeo de interiores de iglesias barrocas. Sobresale en la sala 4 una cámara tridimensional donde se proyecta un recorrido aéreo virtual dentro de una iglesia. El planteamiento es categórico: la única religión significativa en esta narrativa es la católica. El único elemento que apuntaría a otras prácticas religiosas en México es la presentación aislada de un shofar, acompañado de la nota: “Instrumento musical antiguo fabricado con cuerno de cordero, utilizado en las celebraciones religiosas judías”. Sin embargo, no existe ninguna otra referencia a la tradición musical judía en México o la razón por la que ese instrumento es incluido en la exhibición. Un anexo a la sala 4 contiene un sistema de videojuegos con proyectores gigantes sobre muro, donde los visitantes pueden hacer volar un ángel con el juego de sus manos gracias a tecnología de detección de movimiento.

Las últimas salas están dedicadas al curso histórico a partir de la Independencia, los gestos románticos del siglo XIX y las vanguardias de la época revolucionaria de la primera mitad del siglo XX. Nuevamente se encuentran elementos débilmente articulados historiográficamente como ilustraciones de héroes de la Independencia y los símbolos patrios, incluyendo en materia musical el *Himno Nacional* y la *Marcha de Zaragoza* de Aniceto Ortega. La siguiente sala muestra la cédula “México Romántico”. En ella, por un lado, no se establece para un público general o iniciado a qué refiere el calificativo y, por otro, de manera imprecisa se caracteriza con el surgimiento del piano y su importancia en las tertulias caseras. Interesantemente, se hace la anotación “¡Ah!, Y en la presencia de bellas señoritas pianistas”, lo cual probablemente intenta hacer referencia al papel del piano en la economía musical doméstica del siglo XIX, por su popularidad con mujeres jóvenes de las clases medias y altas, aunque la expresión en realidad destaca las problemáticas en las racionalidades de la museografía: la homogenización discursiva, la falta de diversidad y la invisibilización de voces.

Posteriormente en las salas nombradas “Arte y color” y “Ópera” se hace referencia a algunos personajes de la primera mitad del siglo XX como Manuel M. Ponce, José Rolón y Silvestre Revueltas, y se habla vagamente de la actividad musical en teatros y salones, así como de la popularización de la canción mexicana junto con la ópera como formas de entretenimiento desde finales del siglo XIX. Los elementos en estas salas están igualmente conjuntados por un tema cronológico, pero no se aportan más argumentos respecto a su significación cultural. Finalmente, la sala 10, titulada “Nuevos Horizontes”, es un intento por apuntar la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, solo se dispone de una cédula con los nombres y fotos de Gerhard Muench, Eduardo Mata, Rodolfo Halffter, Julián Carrillo, Manuel Enríquez, Leonardo Velázquez y Alicia Urreta, y otros videojuegos para generar proyecciones de imágenes abstractas sobre un muro, sin tampoco evidenciar la relación entre ambos elementos. Al

terminar el recorrido, el museo cierra con una línea de tiempo que sintetiza la organización cronológica del recorrido e ilustra la homogeneidad en la narrativa histórica. Comenzando con el siglo XVI, es decir, nuevamente una referencia directa a una historización de herencia moderna centroeuropea que entiende la conciencia histórica a partir del fin del Medievo europeo, y, para América Latina, en relación a la Conquista y el advenimiento de la escritura alfabética. Esta línea de tiempo procede segmentando los procesos históricos por siglos hasta llegar al actual, donde los referentes musicales son Arturo Márquez (1950), Federico Ibarra (1946) y Mario Lavista (1943).

Como se puede observar en estos apuntes del recorrido, las tres racionalidades mencionadas al inicio de este trabajo en relación a la Casa de la Música de Viena –universalista, unidad hegemónica o falta de diversidad simbólica, y desvinculación con su emplazamiento– se reproducen en la museografía del MMMRTT. Primero, las salas están organizadas en base a una narrativa universalizante del devenir histórico en México: la conquista, el virreinato, el proyecto nacional, el México católico. Una narrativa historicista homogeneizante que no alcanza a contextualizar a sus mismos referentes, ni permite ver las tensiones, antagonismos y fracturas en esas categorías histórico-culturales. Muestra de ello es que, en las salas dedicadas al Romanticismo, no se explique qué habría de entenderse en la experiencia de México por tal movimiento, corriente, ideología o estética. Así mismo, los conceptos de compositor, obra, músicos y práctica musical, e incluso interpretación, son utilizados en su acepción moderna y sin problematizarse historiográfica e indistintamente de los periodos. Bajo el término “compositor” encontramos igualmente a Hernando Franco (1532-1585) que a Mario Lavista (1943), normalizando así la significación de práctica musical dentro de un esquema moderno de autor que deja fuera la conceptualización de otras semantizaciones sociales de la música. Del mismo modo, podemos encontrar el concepto de obra y repertorio en todos los periodos sin apuntar a las tensiones sociales que la música genera más allá de su conceptualización dentro de las bellas artes y la alta cultura.

De la misma manera permea la segunda racionalidad excluyente en el ejercicio de una unidad hegemónica. Ejemplo de ello es la convicción histórica de la identidad católica, lo cual no permite imaginar al visitante las influencias religiosas y culturales tanto de las diversas olas inmigrantes hacia México y la ciudad, así como de las diversas tradiciones indígenas y vernáculas que han transformado la identidad católica de la región con rituales religiosos propios de gran riqueza musical. Así mismo, la historiografía del museo excluye no solo a otras culturas en su limitado e incluso tangencial tratamiento de los temas, sino que también participa en exclusiones de género. A lo largo del recorrido es limitada la representación de mujeres en el quehacer musical en México. Tangencialmente se nombran a Sor Juana Inés de la Cruz, a Ángela Peralta y a Consuelito Velázquez. Es de llamar la atención que, en la última sala, la presencia de compositores es meramente adornada con el nombre y una fotografía de perfil de Alicia Urreta, sin referencia a su producción, considerando el gran número de compositoras que producen en México desde la segunda mitad del siglo XX.

Las dos primeras racionalidades discutidas están directamente relacionadas con la historiografía y la construcción de campos semánticos dentro del museo. Sin embargo, la tercera racionalidad está ligada no solo a la discursividad museográfica sino a su dimensión institucional. Como se hizo referencia al inicio de este trabajo, ambos museos están localizados dentro de la infraestructura de una fábrica textil en funciones hasta la década de los 90 del siglo XX. Los bienes simbólicos y narrativas que se presentan en los museos de música nada tienen que ver con su lugar de emplazamiento y el hecho de tener no solo uno, sino dos museos de música, con museografías similares en un recinto con tan fuerte bagaje cultural, da lugar a la pregunta sobre su función como institución y política cultural. De manera

más específica, también da lugar a la pregunta por la virtud de la música para ocupar estos espacios. La Constanca fue una de las primeras fábricas textiles en el país en articular comunidades obreras en una villa con sus propias dinámicas culturales e incluso artísticas. Del mismo modo, las cualidades de la vida sonora de las fábricas textiles son tema recurrente en recintos de este tipo que se han convertido en museos de sitio en otros países<sup>20</sup>. Esto podría suponer que los vestigios de una fábrica textil tienen mucho que ofrecer en cuanto a conocimiento cultural musical y sonoro. Sin embargo, los contenidos de estos museos en particular no establecen el vínculo con su emplazamiento en La Constanca.

Las tres racionalidades aquí expuestas revelan un ordenamiento de relaciones sociales a través de una narrativa historicista de la práctica musical en México. Las implicaciones de esta forma de hacer historia no son solo un ejercicio simbólico del pasado, sino un ejercicio performativo de las relaciones socioculturales del presente. El museo en su dimensión pedagógica reproduce un repertorio de saberes que, en su trascendencia institucional, deben ser interrogados por su función cultural, pública y política.

### Los museos y la política cultural neoliberal

El surgimiento y desarrollo de la política pública cultural están ligados a la economía política clásica y la consolidación de un poder central asentado en el Estado soberano: una fuerza normalizadora de la economía social y las formas de vida<sup>21</sup>. Esta provisión de poder por el Estado estuvo soportada por la trayectoria del sistema capitalista que posibilitó la desposesión de un gobernante autócrata para empoderar, a través de la capacidad adquisitiva, a ciertas élites reformistas<sup>22</sup>. Las habilidades de producir y consumir de manera individual investidas en la población proveían al Estado con una fuerza laboral que tendría que sostener. Esto, de acuerdo con George Yúdice, detonó procesos industriales para la producción de símbolos de poder<sup>23</sup>. Las políticas culturales emergen, pues, como estrategias de organización pública para el sostenimiento del Estado.

Así, dentro del proyecto político del estado-nación, los Estados emergentes generaron políticas de gusto<sup>24</sup> y formación ciudadana que han tomado distintas características. Los museos, como se discutió anteriormente, fueron instituciones diseñadas en ese contexto para articular colecciones y referentes simbólicos que configuraran un campo unificado de identificación y pusieran en marcha proyectos políticos. En ese sentido, los museos de los proyectos nacionales compartían la construcción de narrativas con nociones trascendentales de comunidad nacional. Como se ha presentado ya, el MMMRTT opera por un lado con invocaciones de estas políticas nacionalistas y, al mismo tiempo, en el sentido posmoderno de García Canclini, sin la fuerza coleccionadora ni territorializante de las instituciones nacionales modernas, pues los usos tecnológicos proveen experiencias aisladas y fragmentadas sin relación a un campo de significación articulado como proyecto político. Son precisamente la desterritorialización de esa trayectoria posmoderna, patente en la disonancia del museo con su emplazamiento, la discursividad nacional en una economía política global, y la poca articulación de

<sup>20</sup> Lowell American Textile History Museum en Lowell, MA, y Revolution Mill en Greensboro, NC, en Estados Unidos; Fábrica Textil Imbabura, Atuntaqui, Ecuador.

<sup>21</sup> Miller, Toby; y Yúdice, George. *Cultural Policy*. Londres, SAGE Publications Ltd., 2002, pp. 4-5.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 6.

la narrativa historiográfica del museo, las que obligan a una reflexión sobre las políticas culturales en este contexto. ¿Qué tipo de política cultural se pone en práctica en estas instituciones?

La función de las nuevas tecnologías en museos como el MMMRTT no es, entonces, la de re-semantizar los contenidos a los que aluden, es decir, no la de producir nuevos significados. El ejercicio se perfila como tripartito: 1) la de reafirmar y reproducir ideas de cultura que ya están establecidas y, por lo tanto, evaden crítica, es decir, son contenidos o narrativas seguras; 2) la de facilitar, a través de esta afirmación de contenidos, el consumo de la cultura tanto como servicio turístico como producto en la tienda de regalos al final del recorrido; y 3) la de recoleccionar, ordenar y significar, no la producción simbólica, que ya vimos se vuelve un recurso de ambientación, sino a los visitantes que no son ya más el público (ilustrado) del museo de la modernidad, sino un nuevo tipo de consumidores o, de manera más precisa, un nuevo tipo de participantes de una economía cultural de relaciones. Las instituciones forman, pues no es su labor instructiva sino de consumo, a un nuevo ciudadano.

Lo que se ordena en el museo y con los museos de nuestra ciudad contemporánea es a nosotros mismos. Los y las visitantes a estos espacios no interactúan con colecciones de significado con proyectos políticos articulados; interactúan con la tecnología que reproduce contenidos monolíticos generando sentido al participar en la producción de valores culturales de consumo. Si las colecciones tradicionales proveían referencias para ordenar y significar la producción simbólica que le daba identidad a la construcción social y regulaba su jerarquización, lo cual según García Canclini perdió efectividad en la posmodernidad, el argumento aquí es que la tecnología digital parece revertirnos a procesos para crear nuevas colecciones de bienes humanos en función del capital.

De estos museos emerge un nuevo sujeto similar a lo que Henry Jenkins llama *prosumers*<sup>25</sup>, un usuario que no solo consume, sino que en su interacción produce la experiencia y el valor de lo que consume. De este modo, estamos ante políticas culturales que no se articulan por un proyecto nacional, sino por un proyecto de economía de servicios y el recurso económico a la cultura. El MMMRTT se enmarca en políticas culturales neoliberales que utilizan los vestigios de la historia nacional para generar procesos de capitalización, tanto de los bienes simbólicos como los patrimoniales en el caso de La Constancia, como de los territorios en los que se localizan. Lo que tenemos, pues, es una recolección de la ciudadanía productores-consumidores que, al ser desprovista de contenidos culturales, es desprovista también de vínculos sociales. La sustitución de producción de significados con los usos tecnológicos como experiencia cultural en las abundantes interacciones aisladas con videojuegos, hologramas, proyecciones y pantallas hápticas deshabilitan la construcción de relaciones sociales y deshabilitan la organización política. Es en esta función pública y política cuando la música en el museo adquiere una dimensión particular.

## Conclusiones: la dimensión política de la música en el museo

Las racionalidades en el proyecto museográfico del Museo de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa evidenciadas aquí podrían ser reproducidas en instituciones del arte y la cultura de distinta índole. ¿Por qué llamar la atención sobre museos de la música? Cerraré con tres argumentaciones. Primero: porque los museos de música no son instituciones museísticas recurrentes; existen menos de cien instituciones rastreables en la Red. Wikipedia, como recurso popular para la promoción y

<sup>25</sup> Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York, New York University Press, 2006.

posicionamiento de instituciones culturales, lista apenas cuarenta y cuatro de este tipo de recintos<sup>26</sup>. Regularmente, los museos de la música surgen en lugares con un vínculo significativo a algún tipo de práctica musical y es por eso que la mayoría se enfocan en temáticas locales, ya sean autores, géneros o tradiciones que le den fama al lugar, lo cual hace a estos proyectos de política cultural menos socorridos. El hecho de que en La Constanca se montaran dos museos y ninguno establezca una relación directa y franca con la historia musical y prácticas locales hace que la lógica de sus propuestas esté sujeta a un cuestionamiento profundo como políticas culturales e inversión pública.

Segundo: en materia de inversión pública, la infraestructura y recursos necesarios para activar museos de la música como estos es más asequible en términos financieros y espectacular por su propiedad inmaterial. La música es un arte por naturaleza reproducible; por lo tanto, es más factible la inversión en tecnología como un área de oportunidad en términos de política cultural, para satisfacer las demandas actuales del mercado y los discursos globales. Esto los hace un tipo de proyecto que permite inversión no especializada, con menos intermediarios y una mayor visibilidad. No es necesaria la inversión en colecciones, los convenios de préstamo, ni la transportación y aseguramiento de obra, tampoco la contratación de artistas para producir espectáculos. Como forma de entretenimiento puede solventarse con el pago de derechos de reproducción. De este modo, los márgenes de utilidad pueden ser mucho más amplios en la producción de contenidos y mucho más lucrativos como políticas cultural-turísticas<sup>27</sup>.

Tercero: los museos de la música de La Constanca mexicana son llamativos porque operan bajo la idea moderna heredera de la discusión decimonónica del *arte por el arte* de que la música se ennoblesce como una práctica apolítica por eludir la representacionalidad. Es decir, un arte que está más allá de lo social, lo político y económico porque su significado está en la forma musical y su función en su virtud estética inefable. Es, ultimadamente, arte en sí mismo, de tal suerte que la música es deshabilitada como práctica cultural, en el sentido contextual, antagónico, performativo y temporal del concepto sociológico, y normalizada como manifestación mística de una estética trascendental. Su articulación política puede, desde esta conceptualización histórica, ser neutralizada en bien de algo supuestamente superior, su estética y poética, su forma y proceso. Sin embargo, como lo han ya teorizado diversos autores, la estética es el ordenamiento político de lo sensible<sup>28</sup>. En este sentido, la asociación de ciertas formas de producción cultural y sus prácticas institucionales no solo representan, sino que inciden en el ordenamiento político de lo social. La invisibilidad de mujeres en la narrativa histórica de la composición musical del ámbito académico excluye a las mujeres de la práctica composicional en el ámbito académico<sup>29</sup>.

La desarticulación de narrativas sociales desde las instituciones culturales, a favor de experiencias tecnológicas espectaculares, inhabilita la organización por la lucha social e instaura un tipo de gobernanza neoliberal; es decir, un ejercicio de poder a través de la administración de la vida en constante estado de crisis cultural en beneficio de la especulación capitalista. Lo que Verónica Gago llama una topología neoliberal que *desde arriba* da cuenta de una modificación del régimen de acumulación global

<sup>26</sup> Wikipedia. "Music Museums", <[https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music\\_museums](https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music_museums)> [consulta 26-06-2018].

<sup>27</sup> "Meade y RMV inauguran casa de Música de Viena en Puebla", <<http://www.e-consulta.com/nota/2015-01-13/gobierno/meade-y-rmv-inauguran-casa-de-musica-de-viena-en-puebla>> [consulta 26-06-2018].

<sup>28</sup> Rancière, Jaques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Nueva York, Continuum, 2011 [2000]; García Canclini, N. *Culturas híbridas...*; Miller, T.; y Yúdice, G. *Cultural Policy*.

<sup>29</sup> "The Power List: Why Women Aren't Equals In New Music Leadership and Innovation", <<https://nmbx.newmusicusa.org/the-power-list-why-women-arent-equals-in-new-music-leadership-and-innovation/>> [consulta 28-06-2018].

a través de ciertas formas de abundancia (como son el arte y la cultura), y *desde abajo* reorganiza las subjetividades y afectividades colectivas como tecnología económica<sup>30</sup>. La Constancia como espacio que articuló la economía fabril en el siglo XIX generando comunidades obreras y prácticas de trabajo y organización colectivas y sindicales, que fue parte de la transformación de las actividades sociales y económicas, así como de la orientación geográfica de la ciudad, y que modificó de manera definitiva los modos de vida agrícola incluyendo la función del río Atoyac sobre el que se postra, queda incapacitada como historia material de la ciudad y su ciudadanía para funcionar como una infraestructura al servicio de la inversión turística. La Constancia a través de sus museos de la música funciona hoy como espacio recoleccionador de una comunidad de consumo y producción cultural de valor para la movilización del capital.

La relevancia del papel de la música en estas estrategias institucionales de gobernanza es el uso de su virtud aparentemente no confrontacional y sí consensual que parece borrar cualquier signo de antagonismo social. Tan solo habría que recordar el coro de la Novena de Beethoven como himno universal de la humanidad ante la caída del muro de Berlín, la conformación de la Comunidad Europea, o en actos cívicos y festivales escolares para apuntar al encumbramiento de la función conciliadora de la música en nuestro bagaje cultural. El caso de los museos de la música de La Constancia mexicana revela que hay mucho que atender, pues el uso de la música como objeto y tema museístico, si bien es una práctica habitualmente menos controvertida, presenta formas de exclusión mucho más sutiles y violentas.

---

<sup>30</sup> Gago, V. *La razón...*, pp. 22-23.