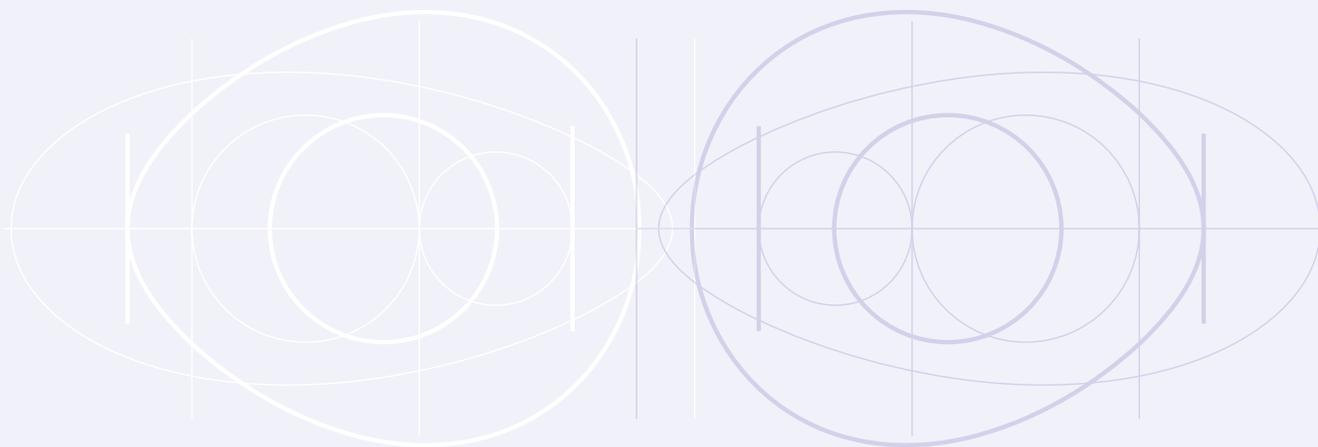


EXTRAVAGANCIAS ORGANOLÓGICAS: UNA REVISIÓN DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN EL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO.

María Carolina Rodríguez Tabata¹
iconomusical@gmail.com

(DOI: 10.17230/ricercare.2015.3.2)

¹ Venezolana. Licenciada en Artes en mención artes plásticas y M. Sc. en Musicología Latinoamericana de la Universidad Central de Venezuela. Publicación del artículo “La iconografía musical en la historiografía musical venezolana (período colonial)”, en la revista Iconografía Musical. Autores de Países Ibero-Americanos e Caraibas del CESEM, FCSH – Universidade Nova de Lisboa (2015). Institución: Maestría de Musicología Latinoamericana de la Facultad de Humanidades y Educación (FHE) de la Universidad Central de Venezuela (UCV), Departamento de Musicología.



Resumen

La iconografía musical es considerada una disciplina que surge como alternativa de análisis, descriptivo y explicativo, de los elementos musicales que se figuran en las artes plásticas. A través de la evaluación de las imágenes, la investigadora obtuvo datos que aportan al conocimiento de los aspectos organológicos, la ejecución de los instrumentos y la ejecución vocal, los retratos, las escenografías, la constitución de las agrupaciones musicales, el contexto y demás elementos que permiten contribuir a la historia de la música. Por ello, a mediados del siglo XX se constituyó como una metodología de estudio, en lo primordial a favor de la musicología. En el presente artículo proponemos una breve revisión de algunos casos del arte latinoamericano contemporáneo, en los que podemos observar que, pese a la deformidad de los elementos musicales, sugeridos por los estilos novedosos y vanguardistas de los siglos XX y XXI, son las artes visuales una fuente para la recopilación de datos musicológicos.

Palabras clave: organología, iconografía musical, arte contemporáneo, Latinoamérica.

Abstract

Musical iconography is considered a discipline that arises as an alternative analysis, descriptive and explanatory, of the musical elements figured in plastic arts. Through the evaluation of images, the researcher has obtained data that contributes to the knowledge of organological aspects, instruments and vocal executions, portraits, scenography, constitution of music groups, context and other elements that allow contribution to music history. Thus, in the mid-twentieth century this was established as a research methodology mainly for musicology. In this paper we propose a brief review of some cases of contemporary Latin American art, in which we can observe that despite the deformity of the musical elements suggested by the novel and avant-garde of the twentieth century styles, the visual arts are a source for musicologic data collection.

Key words: organology, music iconography, contemporary art, Latin America.

ICONOGRAFÍA MUSICAL: UNA DISCIPLINA PARA LA REFERENCIA ORGANOLÓGICA

En la actualidad se considera que la musicología ha sumado mayor cantidad de fuentes que contribuyen a su construcción histórica, que no se limitan a los documentos más cercanos del quehacer musical como las partituras o esbozos de ellas, sino que se estiman todos los registros que rodean la situación social (hemerografías, anuncios), datos visuales y materiales (iconografías, instrumentos musicales), datos personales del compositor (diarios, cartas), referencias auditivas (grabaciones), por solo nombrar algunos. La adquisición de todos estos medios surge de la necesidad de reunir más información para lograr la adecuada interpretación, evaluación y crítica más completa y minuciosa de los temas de investigación musical. Colin Lawson y Robin Stowell (2005, pp. 31-35) tienen un capítulo titulado “La aplicación de las fuentes primarias” en el que hacen una breve referencia de los diversos tipos de fuentes que pueden usarse en el campo de la musicología y con ello una muestra de sus ventajas y desventajas en el campo de la investigación. Entre ellas destacamos en el presente caso “Las fuentes iconográficas”, descritas como aquellos datos visuales proporcionados por las artes plásticas que permiten recrear aspectos como el entorno social en el que se desarrollaba la música, su función, su interpretación simbólica, lo que permite así demostrar características relevantes como las técnicas de ejecución, la manera como se constituían las agrupaciones musicales y los accesorios usados. Es así como la iconografía musical se considera como ciencia y método de investigación auxiliar de la musicología, que consiste en la interpretación de documentos gráficos (pinturas, fotografías, grabados) u objetos tridimensionales (esculturas, relieves) que estén provistos de escenas, temáticas e instrumentos que se encuentren ligados a la música.

La investigadora Rosario Álvarez (1992, pp. 143-154) aduce que se trata de una disciplina joven que debe ser estimada por los musicólogos por formar parte de un registro visual que complementa los testimonios y

demás documentos escritos que apoyan la construcción de una historia musical. Desde la integración de la iconografía en la musicología como complemento de investigación, a partir del siglo XIX, se tomaba de ella, en lo fundamental, la descripción de los instrumentos musicales como referencia a la poca información y detalle que se encontraban en los textos en cuanto a los datos organológicos.

Al hacer una breve revisión histórica de la disciplina destacamos que uno de los principales elementos por estudiar, y con mayor valor en los documentos visuales, eran los instrumentos musicales. Se describe que a finales del siglo XIX hubo un error de interpretación en cuanto a la iconografía, causada por los organólogos, quienes transmitían que se debían valorar las imágenes que solo figuraran instrumentos y por tal razón era el área de la musicología que se beneficiaba. Por ello, durante un tiempo los investigadores en el área consideraban las artes plásticas como fuentes que permitían reconocer, estudiar y catalogar dichos objetos musicales. Estos datos visuales eran apreciados como el medio que iba a demostrar la evolución de los instrumentos de acuerdo con la época y los lugares en los que se representaban. Esto se debía a la falta de instrumentos conservados de la que adolecían los organólogos, y por ello tenían que valerse de otras documentaciones, tales como las imágenes, la literatura, los testimonios escritos y demás que pudieran servir de clave para reconstruir la historia. No obstante, los investigadores y organólogos no se percataban que usar estas imágenes como un documento fiel a la realidad era un error, pues se trataba de pinturas en las que podían existir problemas en la representación o en las que influyera el estilo y la pericia del autor. Sin embargo, fue a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando se comenzaron a integrar y evaluar otros aspectos expuestos en las iconografías, tales como las posiciones de ejecución del instrumento o las maneras en que se comprendían las agrupaciones, lo que amplió la visión investigativa de la iconografía musical. Es decir que, en la actualidad esta disciplina ofrece, además, un aporte sociocultural al quehacer musicológico. Ya para la década de los setenta, las instituciones dedicadas a la investigaciones

musicales comenzaron a integrar la iconografía como posible medio de catalogación y registro que les permitiera a los historiadores de la música tener un banco de datos para el análisis y comparación de los acontecimientos. De hecho, se gestó un proyecto en el que se expresaría la historia de la música a través de una secuencia de imágenes, que se ha mantenido en el tiempo, trabajado por varios autores, y que se maneja en dos líneas: los que analizaban desde el punto de vista organológico y los que lo hacen en el sentido iconográfico (Álvarez, 1997, pp. 767-782).

De igual manera, la directora del Instituto de investigación sobre el patrimonio musical de Francia, Florence Gétreau (2004), postuló que existen tres objetivos principales que han de cumplirse en el estudio iconográfico de una obra de temática musical: dejar testimonio y documentar en primer lugar los objetos musicales tangibles, es decir, los instrumentos; en segundo punto la visualización de los músicos ejecutantes o del público escucha, lo que nos permite tener referencia de cómo se constituían socialmente las prácticas musicales en un momento determinado, y, por último, el rol y al valor de la música en la sociedad. Después de una reflexión sobre todo este contenido recopilado por la autora, ella llega a la conclusión de que la iconografía musical es una disciplina que debe estar hermanada con la historia del arte y con la musicología por trabajar con contenido de ambas áreas investigativas, y para ello nos hace un recuento histórico de cómo ha estado constituida y abordada en ambos casos, puesto que es muy beneficiosa para el desarrollo de temas y campos musicológicos tales como la representación de los instrumentos musicales, los retratos de músicos, la historia de la interpretación y la música como expresión de la historia cultural (Gétreau, 2004, pp. 87-101).

Por su parte, la musicóloga mexicana Evguenia Roubina (2010) planteó que, desde sus inicios, la iconografía musical como modelo de estudio presentó una serie de disertaciones entre la función que cumple y su procedencia: la iconografía musical como derivado de la historia del arte y de la iconografía en general, versus

la iconografía musical como complemento importante de la musicología. En principio, para la evaluación de las imágenes con contenido musical se tomó como modelo de estudio propuesto por Erwin Panofsky, que estaba aplicado a todo tipo de temática reflejada en las pinturas, que proponía un entendimiento de las obras en tres etapas de estudio: descriptivo, de contenido y contextual. Sin embargo, a pesar de lo que Panofsky brindaba al entendimiento de lo que se visualizaba, el método causaba que la iconografía musical siguiera supeditada a las artes plásticas y sin poder ampliar un método que funcionara más con las necesidades del musicólogo. No obstante, a partir de las propuestas de Emmanuel Winternitz (1898-1983), que sí se dedicaba a la observación de las imágenes musicales y, por tanto, a su uso para la investigación musical, se creó una nueva estructura de estudio que beneficiara a los factores musicales y sin subestimar la obra en sí, que es la que contiene la información. De igual manera, proponía que el estudio no podía ser aislado en cuanto al contexto en que surgía, ya que esto podría crear variaciones en uno de los elementos de interés: los instrumentos musicales (Roubina, 2010).

Poco a poco, con la evolución de la iconografía musical como nuevo método de análisis, se consideró que no bastaba con una simple descripción de lo que se observaba en una imagen, ya que en ellas podría estar reflejados ciertos factores externos (el contexto que envuelve a la obra) e internos (el sentir y la necesidad del autor) que cambiaran la veracidad de lo que se expone en la imagen desde el punto de vista musical (Álvarez, 1993). Esta condición se puede observar en gran parte de la pintura latinoamericana en general, por ser y pertenecer a un continente provisto de una cultura constituida por la unión y relación entre las ideologías e idiosincrasias de otras naciones y continentes (lo que podría considerarse como la influencia de ese “factor externo” que nombramos con anterioridad). De igual manera, el arte vanguardista que se desarrolló en el siglo XX permitió que los artistas pudieran experimentar con las formas, al ser creativos y otorgar así diferentes visiones de lo cotidiano (“factor interno”). En este caso, agregamos a ello un sentir diverso de las actividades

musicales por parte del artista y los receptores de las obras, por lo que se debe prevenir que, más que tratarse de la iconografía musical que ayuda al musicólogo a construir los aspectos organológicos de un período determinado, se trata de una análisis desde la perspectiva del aspecto que nos permita evaluar y sugerir la función de la música en la sociedad de una época y un lugar determinados.

Es así como el presente artículo se presenta como una pequeña monografía que pretende ser un modelo descriptivo y evaluativo del desarrollo de la temática musical en la pintura del siglo XX, e inicios del XXI en algunos países del continente. En tal caso, para delimitar la cantidad de países por estudiar, se expone una representación de puntos geográficos y culturales claves: al sur del continente visualizamos las pinturas del argentino Emilio Pettoruti (1892-1971). En la región caribeña el colombiano Fernando Botero (1932-) y el venezolano Andrés Brios (1961-). Y, por último, para completar la exposición de obras de temas musicales, se hace referencia al trabajo artístico del mexicano Rufino Tamayo (1899-1991). De modo similar, se presenta una pequeña ficha de análisis a partir de la metodología expuesta por Erwin Panofsky, que propone una división del estudio iconográfico en tres fases: etapa 1, que consiste en un reconocimiento y una descripción elemental de las figuras expuestas en la imagen (humanos, objetos) para detallar, de igual manera aspectos principales de la pintura como el color, las perspectivas, dimensiones. Etapa 2, que abarca la identificación del tema expuesto, los personajes, las historias y hasta la simbología que se desea representar con la imagen. En último lugar, la etapa 3 del estudio, y la más compleja, que establece la verificación e indagación de los aspectos ideológicos, los factores sociales y políticos, los contextos históricos, las mentalidades, los elementos religiosos y filosóficos en el que se desenvuelve el autor y que han existido durante el momento de la creación de la obra (Panofsky, 1970. pp. 45-48). Tal vez, la última fase de estudio, también conocida como iconología, es la que más puede ayudar y aportar al caso de la iconografía musical contemporánea, ya que, como se observa por los estilos y aspectos creativos de cada autor,

en ocasiones ello hace que los instrumentos musicales sean amorfos y formen parte de un imaginario.

PETTORUTI, BOTERO, BARRIOS Y TAMAYO: REVISIÓN DE CUATRO ESTILOS ORGANOLÓGICOS



ARGENTINA

Emilio Pettoruti

Quinteto

1927

Fuente: Imagen descargada de la página web Pinacoteca de Taringa, <http://www.taringa.net/comunidades/arteycolor/9113790/Emilio-Pettoruti.html>

Etapa 1: la imagen está compuesta por lo que parecen ser cinco figuras humanas –tres en la parte superior y dos en la inferior– realizadas mediante aplicación del color plano, pero que, por ser formas geométricas que están superpuestas unas con otras, permite dar una sensación de volumen. Cada uno de los personajes se encuentra sujetando unos objetos que sugieren ser unos instrumentos musicales: el que se dispone en el lado inferior derecho posee lo que aparenta ser un bandoneón, y el que observamos al lado izquierdo un cello (por la proporción que el instrumento presenta con el cuerpo del músico; además, los dos intérpretes de la parte inferior de la obra parecieran estar sentados

respecto a los que se encuentran en la parte superior). Los tres músicos que están en la mitad superior del cuadro poseen: el que visualizamos en la derecha una flauta traversa, en el medio (y que parece ser una figura femenina por la vestimenta de color rosado y el estilo del sombrero) sugiere que se encuentra cantando por la abertura de la boca en forma de “o”; y, por último, el músico de la izquierda, que sostiene un aerófono que tiene un aspecto parecido al clarinete. Por otra parte, el autor de la obra sugiere unas partituras con las hojas con pentagramas sujetadas por lo que serían la cantante, el clarinetista y el cellista.

Etapas 2: tal como lo propone el autor de la obra, se trata de un grupo musical y, en este caso, más específicamente un quinteto, que pareciera estar interpretando una pieza musical en un espacio al aire libre, ambientación insinuada por las figuras rectangulares al fondo de la obra que simulan ser unos edificios. Rosario Álvarez (1992, p. 143) aduce que uno de los aspectos que nos ayuda a reconocer la iconografía musical es la posición con la que se ejecutaba un instrumento musical. Sin embargo, existen limitaciones o modificaciones de que implican que la posición no sea la real y la adecuada, sea porque el autor desconozca en profundidad cómo se ejecuta el instrumento, por no ser músico, o porque tenga una limitación artística (sea el material con el que realiza la obra, o el estilo, como sucedería en este caso) (Álvarez, 1993). Por ello, visualizamos ejemplos de rarezas en la ejecución como la disposición muy cerrada de los dedos de los músicos; por lo general, siempre hay una abertura que facilita la fluidez del movimiento entre los mismos, además de posibilitar la distancia entre las notas y lo que permite realizar diversos tonos y sonidos. En este caso, la ejecución más extravagante está presentada por el cellista, que en la práctica carga el instrumento de manera oblicua y además frota el arco en lo que sería la parte inferior o cordalera del instrumento (en realidad, para que el mismo pudiera producir sonidos tendría que frotar el arco sobre las cuerdas del instrumento).

Etapas 3: al saber que el autor de la obra es de origen argentino, esto nos permite interpretar que lo que sugiere ese quinteto es un grupo que está ejecutando un tango, género musical del país de origen del autor. Sin embargo, existen otros aspectos que nos ayudan a descifrar que se

trata de este tipo de música y es la comparación entre las características del tango y de la obra, como por ejemplo: 1) el tango surgió en la segunda mitad del siglo XIX y se desarrolló aún más en los inicios del siglo XX y la imagen es de 1927, momento en el que el aire mencionado estaba en pleno auge; 2) el grupo estaba conformado por lo general de cuatro a seis músicos ejecutantes, es decir cuartetos, quintetos o sextetos; 3) está constituido, en lo fundamental, por un bandoneón, instrumentos de cuerdas que podrían ser frotados o pulsados y el cantante, aunque podía agregársele algún otro tipo de instrumento acompañante; 4) por ser considerado un género que no iba con lo litúrgico, se desarrolló sobre todo en la calle, lo que, en el caso de la imagen, nos lo sugieren los edificios del fondo de la pintura.



COLOMBIA

Fernando Botero

Baile en Colombia

1980

Fuente: imagen descargada de la página web The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1983.251>

Etapas 1: observamos en esta obra la presencia de nueve figuras humanas que abarcan la mayor parte del espacio. Podemos distinguir que en el segmento superior, y dispuestos en un plano un poco más alejado, existe la presencia de siete personajes (seis hombres y una mujer)

que portan objetos de carácter musical. Al hacer una observación de izquierda a derecha, destacamos que se trata de los siguientes instrumentos: un contrabajo, una flauta traviesa, un instrumento de cuerda pulsada (lo que distinguimos sobre todo de esta manera por la falta del arco y la posición de la mano sobre el mismo), un instrumento de viento de la familia de las maderas (visualmente más parecido a un clarinete), una tuba, de nuevo otro instrumento de viento de madera y otro de cuerda pulsada. En la parte inferior central del cuadro, y en un plano más cercano, observamos en un menor tamaño una pareja tomada de las manos y que por su gestualidad corporal expresa que se encuentra danzando. Todos estos personajes parecieran hallarse en un espacio cerrado, lo que está sugerido, en lo esencial, por parte de una ventana que se encuentra en el lado izquierdo de la obra, por las cortinas rojas que conforman el marco superior y la iluminación con las pequeñas bombillas, lo que podría simular un salón. De la misma manera, visualizamos que por todo el suelo están regadas unas naranjas y lo que al parecer son unas colillas de cigarro. En último lugar, en nuestra etapa descriptiva de la imagen, podemos acotar que la pintura está expuesta en la gama de colores y tonalidades cálidas, rojizas y tierra.

Etapa 2: a través del título de la obra, *Baile en Colombia*, se destaca la escenificación de una pareja que danza al compás de la música de una orquesta. Sin embargo, la imagen en sí podría relatarnos que se trata más bien de una orquesta que acompaña a unos bailarines, pues al parecer hay mayor jerarquía e importancia en los músicos instrumentistas, lo que puede estar sugerido por las diferencias de tamaños. No obstante, existe un equilibrio visual entre ambas partes (baile y música), pues aunque los instrumentistas sean de gran tamaño, rodean a los dos personajes que danzan en el segmento centro-inferior de la obra al permitir un foco en ellos. De igual manera, podríamos interpretar que el autor presenta a los personajes en proporciones distintas, para que los instrumentos se destaquen y se visualicen con claridad, y, por tanto, no estén tapados por los bailarines, pues, de cierta manera, el factor musical permite darle mayor vida y expresividad a un arte de movimiento –como lo es la danza– en uno estático –como la pintura–. A pesar de esta posible interpretación, llama la atención que la mayoría de los instrumentos no tengan los elementos prin-

cipales que sugieran la sonoridad, pues los instrumentos de cuerdas no tienen las cuerdas y los de viento no presentan las llaves. También observamos ciertas modificaciones de sus características como, por ejemplo, en el contrabajo, en la zona central en la que deberían estar las “efes” u oídos, percibimos que se representan con una forma de “ce”. En cuanto a los instrumentos de cuerdas pulsadas, no se puede reconocer abiertamente de cuál de ellos se trata, pues la forma del cuerpo del mismo sería de gran ayuda y en este caso no está por completo definido; además, al no tener la cantidad de cuerdas como elemento clave, no los podemos precisar. Sin embargo, se ve la sugerencia a través de la disposición de cuatro pequeños puntos en el clavijero. En otro orden de ideas, forma parte de la posible falta de sonoridad el hecho de que los músicos parecen estar posando y no estar ejecutando el instrumento, pues la actitud sugerida es pasiva y de estar observando de manera atenta al espectador. Las posiciones corporales (en especial las de los ejecutantes de los instrumentos de cuerdas) no son las más acertadas: las manos de quienes tocan los cordófonos punteados estarían fuera de las cuerdas, en caso de existir las mismas, y el contrabajista presenta el arco de una manera oblicua y errónea al momento de la ejecución, lo que también podría reflejar un reposo del arco sobre el instrumento. Con todas estas extravagancias, debemos recordar que existe una posibilidad de “limitación” en el artista, lo cual no significa que desconozca como tales los instrumentos o su forma de ejecución, sino que por factores propios, como la implementación de su estilo artístico o el empleo de algún material determinado, se vea obligado a efectuar y transformar las figuras en nuevas opciones.



Fuente: imagen tomada del libro *Botero* de Mariana Hanstein (2003)

Etapa 3: aunque diversas opiniones expongan que la obra de este artista representa una deformación de la realidad a través del desequilibrio de la forma y el espacio (Traba, 1984, p. 174), resulta de gran valor para la iconografía musical que la definición de su estilo creativo lo haya descubierto precisamente a través de la figuración de un instrumento musical, la mandolina, mediante su obra *Naturaleza muerta con mandolina* (1957). Aquí el artista le dibujó la “boca” o “tajarra” (abertura central del instrumento) en una proporción más pequeña a la normalmente sugerida (Gribaudo, 1990, p. 4). Y es a través de la modificación de estas características principal del cordófono como pudo descubrir la voluminosidad de todo el instrumento en conjunto. De igual manera, y tomando en cuenta la metodología propuesta por la iconografía musical, se podría sugerir que Botero logra crear una visión novedosa y transformada de los elementos musicales, ya que en muchas ocasiones hace una mutación o innovación de los elementos que los componen, como, por ejemplo, el hecho de obviar características principales como las cuerdas y clavijas en el caso de los cordófonos, y las llaves en los instrumentos de viento. Entre otro de los cambios e invenciones que ya observamos en nuestra segunda fase de estudio, percibimos la deformación de los oídos del contrabajo. No obstante, todas estas transformaciones del instrumento son válidas para la pintura contemporánea y las obras de Botero, ya que este artista no pretendía transmitir la realidad de los objetos, sino un lenguaje estético propio.

Pero, más allá de las modificaciones que Botero pudo y quiso demostrar de los elementos musicales, se observa la representación de algunas de las características instrumentales que se hallaron casualmente de las épocas que este artista tomó como referencia de estudio en su período de formación: el Renacimiento y el Barroco. Una de estas coincidencias es la de los oídos del contrabajo –pequeñas aberturas dispuestas en la tapa del instrumento y que por lo general tienen forma de “efe”– que aquí presentan la figura similar a la de una letra “ce”, pues a mediados de la época renacentista, y, en especial, la barroca, existía un instrumento que se llamaba *violone* –que en italiano significaba *viola grande* o *viola da gamba bajo* o *contrabajo*–, que presentaba unos oídos con la forma

de “ce” (Bozhidar y Gadjev, 2006, p. 272), y estuvo figurada en muchas de las obras de artistas europeos como Francesco Francia o Raibolini, Giorgio Ghisi, Girolamo Mazzola Bedoli y Benvenuto Tisi, entre otros (Cip#er, s.f.), a los cuales Botero quizá tomó como modelo. Por otra parte, los instrumentos de cuerdas pulsadas exponen unas formas muy similares a las vihuelas desarrolladas durante el Renacimiento, que, a diferencia de las guitarras actuales, no mostraban una “cintura” pronunciada (a ello se hace referencia a la curva intermedia del instrumento que proporciona una forma de “8”). Un ejemplo representativo de ello sería la vihuela fabricada por Belchior Dias, alrededor del año de 1581 (Bozhidar y Gadjev, 2006, p. 166).

Por último, resultaría interesante para esta tercera etapa de estudio (la iconología) así como en futuras ocasiones, indagar cuál es el género musical que Botero trata de expresar con la combinación de los instrumentos en el conjunto musical, la ambientación, la vestimenta de los personajes y lo sugerido por los bailarines, pues si se consideran las referencias antes expuestas en torno al posible uso de características que el autor valoraba de la historia del arte, nada tendrían que ver con los otros elementos que muestra la escena. De igual manera, Botero para el año de la creación de la obra (1980) vivía fuera de Colombia, es decir, podríamos cuestionarnos si se trataría en realidad de un documento que pueda representar un género musical y la danza del país para esos años, o si más bien se trata de una remembranza y una nostalgia de la época durante la cual el autor vivió en su país, dado que, como se describe del autor, “su vocabulario visual procede de otras épocas. La melancolía y la añoranza se extienden en este mundo de recuerdos, nostalgias y sentimientos frustrados” (Hanstein, 2003, p. 85).



VENEZUELA

Andrés Barrios

Serie música

2008

Fuente: Referencia visual otorgada por el autor de la obra

Etapas: esta imagen musical está constituida por la técnica del *collage*, en la cual observamos recortes de fotografías dispuestas sobre figuras abstractas y semiabstractas realizadas por el autor. Visualizamos que la obra está sobre todo conformada por lo que serían seis figuras humanas (distribuidas en la zona central de la pintura), una pequeña fotografía de un grupo de personas (en el centro superior de la obra) y lo que sugeriría ser dos cabezas humanas (una en la esquina inferior derecha y otra dispuesta en la zona central izquierda de la obra); todas estas imágenes superpuestas en un fondo abstracto realizado con la combinación de figuras geométricas de diversos colores llamativos y líneas que nos recuerdan a los petroglifos del arte prehispánico. Al observar la pintura desde el centro, apreciamos dos figuras humanas que están detrás de una mesa, en la que hay una botella; una de las personas sentada y otra parada, y ambos personajes se encuentran viendo al espectador e invitándolo a compartir. Arriba, sobre los dos, se observa la fotografía de un grupo de perso-

nas, todas vestidas de la misma forma, y sobre ellas la imagen de un director que sujeta una batuta. Volviendo a nuestra imagen central (personajes de la mesa), vemos del lado izquierdo un sujeto que sostiene un cordófono frotado, el cual por la posición del músico que parece estar sentado, da la idea de ser un cello. Y al otro lado de nuestras figuras centrales visualizamos la fotografía de la cara de un hombre con lentes y junto a él otro instrumentista que también porta un cordófono frotado, pero que, por estar de pie y por ser más grande el instrumento, interpretamos que se trata de un contrabajo. De igual manera, destacamos que en la obra se hallan otros elementos musicales como lo serían los otros instrumentos de cuerdas frotadas, que, al estar solos, sin los instrumentistas, no podemos definir si se tratan de un violín o una viola o si podrían ser otros cellos o contrabajos. Además, visualizamos la inclusión de dos pequeñas partes de una notación musical (unas semicorcheas y tresillos de semicorcheas), una de ellas puestas sobre el dibujo de lo que sugiere ser un atril.

Etapas: a pesar de que la obra no tiene un título que nos sugiera cuál es el tema que representa la imagen, existen tres fotografías claves que nos permiten interpretarla un poco: 1) la figura del director representado es un retrato de Gustavo Dudamel; 2) la fotografía

del grupo de personas dispuesto bajo el director, que comparten la misma vestimenta, que en este caso son las chaquetas con la bandera de Venezuela, y que al no poseer instrumentos musicales, nos sugiere que se trata del Coro Sinfónico de la Orquesta Simón Bolívar, y 3) nuestra tercera referencia es la fotografía del hombre con lentes, que expone un retrato de José Antonio Abreu, figura venezolana que, además de ayudar e impulsar a Dudamel como director de orquesta, ha sido el representante y formador de los núcleos y sistemas de orquestas en Venezuela. Es decir, esta imagen es una exposición de las principales figuras que comprenden los movimientos musicales académicos de Venezuela en la actualidad. En el caso de esta pintura, existen, en lo rimordial, tres extravagancias organológicas: 1) la primera está representada por el cello, acerca del cual observamos que, aunque la mayor parte del instrumento ha sido dibujada, la parte de las clavijas está expuesta por una fotografía pero que no coincide con la posición en la que se encuentra el instrumento (el cuerpo del cello está de frente al público que visualiza la imagen y el clavijero está de perfil). Luego observamos que las “efes” de los instrumentos no están ubicadas en la zona central del cuerpo, sino que una está en el lado superior izquierdo y la otra en la parte inferior derecha; de igual manera, se observa que más que destacar unas “efes” parecen ser unas “eses”. Asimismo, las cuerdas están ladeadas y parecen interrumpirse por donde pasa el arco en vez de seguir por el diapasón del instrumento. 2) El contrabajista posee un instrumento que no presenta cuerdas, por lo que no sugiere sonoridad y tiene un diapasón que, además de ser muy angosto, no está centrado respecto al cuerpo del instrumento. 3) Por último, el cordófono que se encuentra en la parte inferior derecha del cuadro está compuesto por un cuerpo que se muestra con una fotografía y un diapasón y un clavijero que han sido dibujados por el autor, pero cuyos tamaño y grosor no se complementan. Al igual que en el caso del cello, mientras el cuerpo del instrumento se presenta de frente al observador, el diapasón y el clavijero parecen estar de perfil.

Etapa 3: el contraste entre símbolos musicales y figuras que sugieren petroglifos pueden ser la señal para

interpretar que nos encontramos en un contexto en el que existe la combinación y el encuentro entre dos culturas mestizas: el mundo académico occidental y lo aborigen, uno de los signos que nos recuerdan el sentir latinoamericano. De igual manera, todo el contenido musical (fotografías, retratos de músicos y dibujos de instrumentos musicales) ha sido incluido en un fondo muy colorido y abstracto que podría plantearnos que, a pesar de reflejarse personajes y datos organológicos que hacen referencia al mundo académico, no debemos olvidar que se desarrolla en un contexto en el que reina el sabor festivo y caribeño. Y tal vez es porque, aunque en Venezuela se ha logrado constituir una formación musical a través de las orquestas, no se trata de un país en el cual ese sea su origen y su sentir. Se visualiza que la sociedad ha aprendido a disfrutar de esta actividad musical, que no es la tradicional, pero que ha pasado a formar parte reconocida en lo nacional y lo internacional. Puede ser esta una de las razones por la que fueron agregados los personajes centrales (los que se encuentran en la mesa con una botella), que en nada parecieran estar relacionados con todo este mundo académico, sino que podría tratarse de un público que ha aprendido a disfrutar de esos eventos orquestales pero sin perder el toque latino de quien aprecia y escucha otro género musical más popular en el país.



MÉXICO

Rufino Tamayo

Hombre con guitarra

1950

Fuente: imagen tomada de la página web <http://culturacolectiva.com/mexico-en-los-40-y-50-la-generacion-de-la-ruptura/>

Etapa 1: la pintura expone una única figura semiabstracta que sugiere ser una persona de tez oscura, cabeza deforme y pequeña, cuello alargado, mano con dedos extraños y que viste una camisa roja, y más abajo lo que sugiere ser un pantalón negro. El personaje se encuentra en lo que parece ser una pequeña y estrecha habitación sugerida por las líneas que dan la sensación de formar un cubo. Lo que serían las paredes de esta pequeña habitación están pintada con un color cálido, como un rojo un poco más claro al de la camisa del personaje, mezclado con una tonalidad anaranjada. El hombre sostiene con ambas manos un objeto curvilíneo de color marrón oscuro y que parece presentar volumen con las partes de color *beige* que lo complementan.

Etapa 2: en nuestra primera parte del análisis no podríamos definir con exactitud si el objeto que carga el

hombre es un instrumento musical o si se trata de una guitarra, como lo sugiere el título de la obra, *Hombre con guitarra*, ya que la imagen no nos muestra con claridad todos los elementos claves y representativos de este instrumento (cuerdas, trastes, clavijas), así como se representa de una manera amorfa. Tal vez lo que nos ayudaría a llegar a tal interpretación es la posición en la que se encuentra el instrumento respecto al ejecutante. Sin embargo, por tratarse esta pequeña monografía de las extravagancias organológicas que hallamos en la pintura contemporánea del arte latinoamericano, visualizamos que el autor también la expone aunque se trate de un solo ejecutante. Observamos que lo que sería el “cordófono”, más específicamente la guitarra, presenta en la parte del cuerpo unas curvas o cintura muy marcadas, lo que hace que el instrumento adquiera un aspecto muy parecido al de un reloj de arena. De igual manera, esto causa que la boca del instrumento esté representada por un círculo muy pequeño, con dimensiones muy diferentes a las que por lo general presenta una guitarra. Por otra parte, además de no visualizarse las cuerdas del instrumento, tampoco se observa el puente en el que ellas deberían encordarse, así como tampoco podemos definir el mástil o diapason del instrumento, ya que al ser el mismo, en la práctica, del color del personaje, no se destaca de él y hay una gran masa en la que parecería fusionarse lo que es la mano del ejecutante con el mástil. Asimismo, la posición de la ejecución no es tan extraña a la manera como se agarra una guitarra, pero la mano derecha, con la cual se deberían puntear las cuerdas, además de ser muy extraña (como si fueran dos dedos puestos en forma de pinzas que nos recuerdan más bien a las tenazas de un crustáceo), está muy debajo de la zona en la que se deberían pulsar las cuerdas y pareciera estar tocando la zona en la que debería estar el puente del instrumento.

Etapa 3: en este caso, es probable que el autor mexicano Rufino Tamayo haya representado a un guitarrista porque, además de ser uno de los instrumentos musicales más difundidos en México –e incluidos desde España a partir del período colonial– también se desarrolló en ese país el género musical del bolero, muy popularizado en Latinoamérica y en el cual uno de los instrumentos iniciales fue este cordófono. Pero a ello se suma el interés y el gusto

que el autor presentaba respecto al instrumento. Incluso, se halla una foto de Tamayo retratado con una guitarra, por lo que tal vez podríamos plantearnos la hipótesis de que esta imagen se pudiera tratar de un autorretrato, así como podría ser la imagen de algún músico que él admirara. Asimismo, puede formar parte de un factor importante y descriptivo el color de la tez con la que Tamayo presenta al guitarrista, pues con este color de piel, tan representativo del mexicano, tal vez nos intenta hacer ver la caracterización de un instrumento de origen extranjero que ha sido asumido por el individuo latinoamericano, adaptándolo a sus necesidades y géneros musicales. De igual manera, influye que el autor era un pintor que siempre quiso valorar la identidad latinoamericana a través de sus pinturas.



Fuente: fotografía tomada de la página web https://es.wikipedia.org/wiki/Rufino_Tamayo

CONCLUSIÓN: IMPRECISOS, PERO RECONOCIBLES

Es la iconografía musical latinoamericana un tema en el que se debe estar atento de los datos que se quieran destacar al momento de tomar la documentación

visual como referencia para la reconstrucción de una historia, ya que está supeditada sobre todo a la adecuada interpretación de las ideologías y de los factores culturales y sociales, por ser un continente en el que ha confluído el encuentro de tres razas distintas (europea, india y negra). Por tal razón, se debe crear y aplicar una metodología de análisis que sea conveniente para el caso del arte latinoamericano y contemporáneo. Puesto que la iconografía musical es una disciplina joven, apenas aceptada y establecida como ciencia de estudio a partir de los años sesenta en Europa (Piquer Sanclemente, 2013), aún se encuentran en revisión los aspectos que deben ser estimados de ella al momento de estudiar una imagen. Hasta el momento, se han tomado como referencia algunas de las sugerencias de estudio otorgada por la investigadora Rosario Álvarez (1993), que, a pesar de no enfocarse en el período histórico que interesa en la presente investigación (el arte contemporáneo), no deja de otorgar métodos indispensables para el estudio del continente.

Álvarez, por ser musicóloga, aprecia la iconografía musical como un método que analiza el material visual que sirve de apoyo documental para la reconstrucción de la historia de la música, ya que, como sugiere en su texto, en ocasiones muchas de las fuentes documentales y los instrumentos musicales conservados no proporcionan informaciones básicas y necesarias. Sin embargo, no por ello deja de reconocer la importancia que significa el estudio apropiado de los diversos caracteres de las artes plásticas para la interpretación adecuada de los elementos musicales presentes en las obras. Por ejemplo, Álvarez toma en cuenta que el conocimiento de aspectos de la historia del arte, tales como conocer las intenciones que tuvo el autor al pintar algunos elementos o un tema musical determinado, juega un papel importante para el análisis del contenido, ya que se debe indagar si se trata de una representación que se adapta a los fines plásticos del artista (técnicas, estilos), o ideológicos (como, por ejemplo, el gusto por alguna actividad musical específica). Por ello hace énfasis respecto al cuidado que deben presentar los investigadores en tomar al pie de la letra los documentos ilustrados (Álvarez, 1993). Como expresa la misma autora,

el artista manipula o modifica la realidad para sus propios fines. Además, en muchas ocasiones a él no le preocupa tanto el copiar con exactitud un instrumento de la vida cotidiana que todos conocen, como el ofrecer su propia visión de él, trazar sus líneas básicas para sugerir tal o cual forma, o presentar instrumentos lejanos en el tiempo o en el espacio, caso éste el menos frecuente, para ambientar la composición en un contexto temporal o espacial distinto del suyo. Por todo ello, el estudioso no puede limitarse a identificar y describir las imágenes musicales de las artes plásticas, sino que debe darles una interpretación adecuada, utilizando medios artísticos, literarios e históricos, que lo ayuden a desentrañar el proceso creador y con ello a dilucidar la veracidad de los objetos representados y su significado en la composición (Álvarez, 1993).

Tomando en cuenta estos aspectos, Álvarez propone una metodología en la cual se deben considerar aquellos factores que influyen en la representación de los objetos y escenas musicales en las artes plásticas, dividiéndola en tres etapas de análisis similares a lo propuesto por Erwin Panofsky, que clasifica como el análisis de índole formal y descriptivo (preiconografía), el estudio de los aspectos temáticos y que “están relacionados con la función intelectual y pedagógica del arte” (iconografía), y la investigación contextual del momento en el que se desarrollan determinados temas (iconología) (Álvarez, 1992, pp. 146-147). La autora le da importancia a cada uno de los tres momentos de la investigación, pero hace mayor énfasis en el primero, el análisis de los aspectos formales, ya que lo considera como la etapa de la indagación que puede otorgar datos esenciales y específicos que proporcionen una interpretación adecuada de las verdaderas intenciones con la que fue realizada la pintura, y, por ende, permite saber cuáles son las funciones que la misma cumple. Debido a ello, esta fase de estudio se dedica a la observación detallada de los aspectos materiales y superficiales de las obras, que son los que exteriorizan el significado de una imagen. Para ello, Álvarez estructura esta parte de la observación en seis categorías de conocimientos: 1) las limitaciones del medio artístico

y de las técnicas de trabajo, referidas a los materiales que se emplean, así como las formas en que el artista lo labora, para figurar los diversos elementos de las imágenes musicales, y, en especial, los instrumentos; 2) las limitaciones del artista en las que pueden influir “las limitaciones técnicas”, referidas a las destrezas prácticas y manuales con las que el autor pueda manejar los materiales, y “las limitaciones intelectuales”, consideradas como la falta de conocimiento que pueda presentar el artista ante la representación de los elementos musicales; 3) la intervención de varias manos en un ciclo de pintura (esta opción de análisis se emplea en particular en obras de épocas pasadas, en las que por lo general los artistas trabajaban de manera conjunta en los talleres, en los que compartían sus prácticas sobre una misma pieza); 4) los modelos, acerca de los cuales se analizan cuáles son las fuentes visuales en las que probablemente el autor se haya podido inspirar o que haya podido copiar; 5) el estilo, considerado como la manera particular de composición (técnicas y materiales) que emplea un artista al crear una obra, lo que permite caracterizar sus aspectos formales de modo individualizado sin importar el tema que este represente. Por tratarse de un factor de carácter personal, el artista tiene la oportunidad de presentar los instrumentos musicales con un “tratamiento pictórico libre”, lo que no permite otorgar un dato fiel a la morfología específica del elemento representado. Por tal motivo resulta de gran importancia para los iconógrafos musicales verificar y clasificar la imagen en un estilo específico. 6) La restauración de la obra de arte: es una de las opciones de análisis que se emplea en especial cuando las obras proceden del pasado. Consiste en señalar y advertir los posibles cambios que haya realizado un restaurador al querer recuperar y reconstituir una imagen dañada (Álvarez, 1993). Como se observa, en muchas ocasiones no es necesaria la aplicación de alguno de estos puntos, ya que dependen de factores como la época y el lugar en que se haya realizado la obra, pues no será lo mismo analizar un cuadro del período colonial, el cual con alta probabilidad ha necesitado de la copia de un modelo, que estudiar una pintura del arte contemporáneo –como en nuestro caso– que puede ser más libre en cuanto a su composición.

A través de este breve acercamiento a la iconografía contemporánea se puede destacar que la representación de la música en la pintura no pretende ser solamente una muestra de una “simple” escena, sino que puede guardar con ella formas que exponen una teoría, una historia, un patrón, una regla, una figura de una época o situación en particular y que son claves para conocer ciertas ideas o gustos en torno a una historia musical de un contexto determinado. En los cuatro casos aquí revisados –Pettoruti, Botero, Barrios y Tamayo– se perciben algunas formas básicas y reales de los instrumentos musicales para lograr su reconocimiento, pero obviando la mayoría de las veces los elementos que son esenciales para establecer su configuración completa. Por ejemplo, en el caso de los cordófonos se eluden las cuerdas, las clavijas y clavijeros y los trastes, mientras que en los aerófonos no se hace referencia a las embocaduras y llaves. De igual manera, no forma parte de la necesidad compositiva del artista representar de manera fiel las posiciones que un músico debe emplear al ejecutar una pieza. Por lo general muestra las maneras de ejecución que, para efectos de la realidad, estarían totalmente erradas por su condición que crearía incomodidad y lesiones en el intérprete. Sin embargo, debemos reconocer que, en oportunidades, estas modificaciones de las técnicas de ejecución pueden deberse a la solución que el artista da a otros problemas compositivos, como sería el caso de no tapar a otra figura.

Por último, se pretende que el presente artículo pueda motivar a continuar la revisión, el desarrollo y las propuestas de nuevos métodos de estudio para el caso de la iconografía musical en el arte contemporáneo latinoamericano. Y, para concluir, destacamos que la iconografía musical es una disciplina humanística que debe ser apreciada como una materia de carácter inter y multidisciplinario, en la que se integren investigadores que posean conocimientos, en lo primordial, de musicología e historia del arte, y de, manera complemen-

taria, de historia en general, sociología y antropología, entre otros campos del saber, que aporten a la recolección de datos para el quehacer musicológico.

REFERENCIAS

Álvarez, R. (1992). La iconografía en la investigación musicológica. *Revista Musical de Venezuela* (Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo), enero-diciembre, 30-31.

Álvarez, R. (1993). La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio. *Interamer*. Recuperado el 15 de octubre de 2007, de: http://www.educoea.net/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_26/introduccion.aasp?culture=pt&navid=230&Highlight=true&search=Um9zYXJpbytBbHZhcmV6

Álvarez, R. (1997). Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión. *Revista de Musicología*, 20(2), 767-782 (ejemplar dedicado a las actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La investigación musical en España (II).

Bozhidar, A., y Gadjev, V. (Eds.) (2006). *Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales. Todas las épocas y regiones del mundo*. Barcelona: Könemann.

Cip#er (s.f.). *The cipher for viola da gamba and lute*. Recuperado el 01 de febrero de 2008, de: http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher-6.html

Gétreau, F. (2004). *L'íconographie musicale: définition, constitution de corpus et outils d'exploitation*. Colloque de Grenoble, 14-15 d'octobre 2003, ARALD, FFCB, Bibliothèque municipale de Grenoble, pp. 87-101. Recuperado el 10 de octubre de 2007, de: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009496>

Gribaudo, P. (1990). *Botero*. Madrid: Susaeta.

Hanstein, M. (2003). *Botero*. Colonia: Taschen.

Lawson, C., y Stowell, R. (2005). *La representación histórica de la música*. Madrid: Alianza.

Panofsky, E. (1970). *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito.

Piquer Sanclemente, R. (2013). Aquello que se escucha con el ojo: la iconografía musical en la encrucijada. *Sineris, Revista de Musicología*, 9. Recuperado el 11 de junio de 2013, de: <http://www.sineris.es/iconografia.pdf>

Roubina, E. (2010). ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical. Recuperado el 25 de noviembre de 2012, de: <http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-EvgueniaRoubina.pdf>

Traba, M. (1984). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura

