



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

“EL PODER CURATORIAL Y MUSEOGRÁFICO DE LA CANCIÓN.

CONSTRUIR, IMAGINAR Y EXPERIMENTAR DESDE LA MÚSICA Y EL TEXTO:

INFORME SOBRE LA CURADURÍA DE LA CIUDAD ESTÁ ALLÁ AFUERA”

INFORME ESCRITO DE INVESTIGACIÓN APLICADA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JUDITH SARAI PEÑA JIMÉNEZ

TUTOR PRINCIPAL
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
MTRO. JARRET JULIÁN WOODSIDE WOODS
POSGRADO EN LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, MAYO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por su reiterado apoyo y cariño. Porque en cada paso académico en el que avanzo ha estado conmigo incondicionalmente. En las desveladas, las alegrías y las depresiones post entrega de trabajos. Gracias, mamá. Gracias de verdad. Estas torpes líneas no alcanzan a expresar todo mi amor, gratitud y admiración hacia ti.

A mi asesora, la Dra. Susana González Aktories, por sus atentas lecturas, recomendaciones, consejos y su infinita paciencia. Ha sido una gran maestra en este proceso, siempre presente y pendiente de mí y sus numerosos alumnos. Gracias por la comunicación y la asertividad, por crear y liderar una comunidad tan unida con mis compañeros asesorados, por el ambiente de confianza y ayuda mutua que siempre hay en cada reunión. Por abrirme las puertas de su casa y aceptar dirigir mi investigación, aun cuando más perdida me encontré. Gracias de verdad.

A la Dra. Elia Espinosa, por ampliar enormemente mis conocimientos sobre el espacio, el tiempo, el arte y lo humano. Por la poesía que lleva del corazón al aula. Por su pasión y entrega como docente y guía. Por ser un ejemplo como académica y una luminosa persona, siempre preocupada por el humano dentro del alumno.

Al Mtro. Julián Woodside, por sus consejos, recomendaciones, conocimientos y las lecturas compartidas. Por ser un ejemplo a seguir en la investigación musical. Por su dedicación y disciplina dentro de los estudios musicales, las cuales inspiran a seguir en el camino por difícil que en ocasiones parezca.

A mis maestros: Rebeca Sánchez, Beatriz Jiménez, Celina González, Álvaro Rivas, Darío Salas, Claudia Báez, Daniel Hernández Rosete, Sofía Reding Blaise, Gian Delgado, Bárbara Byer, Lamprini Kolioussi, Oscar García, Gabriela Franco, Cuauhtémoc Medina, Carlos Molina Posadas, Julio García Murillo y todos los maestros “involuntarios” que he tenido a lo largo de la vida. Gracias por las lecciones, los consejos y los regaños, con cada uno de ellos llevo una parte de ustedes en mí.

A mi familia, por su eterna fe en mí, por su confianza y su motivación. Por alegrarse conmigo con cada nuevo proyecto y apoyarme si existen obstáculos. Gracias por las risas y los desayunos que acaban a las 10 de la noche.

A mis amigos, por apoyarme y emocionarse junto conmigo, por maldecir y llorar a mi lado, por cantar y reír a las 4 am, ayudándome a diluir mis preocupaciones y miedos. Por aguantar mi falta de tiempo y mis estados emocionales extremos. Por ser la familia que elegí y me eligió, la que agradezco cada día por mucha que sea la distancia geográfica o temporal que nos separa.

A mis alumnos, por la motivación que me brindan. Porque ustedes me han enseñado más allá de lo académico. Por la energía que me contagian y la confianza para contarme sus problemas y pedirme opinión. Por entrar en mi vida y dejarme tocar la suya. Por los saludos de pasillo y las risas a media clase. Por su comprensión y sus preguntas que me hacen querer siempre saber más para poder compartirlo con ustedes.

Al Centro Cultural Universitario Tlatelolco, por recibirnos en sus instalaciones, por las muchas horas que pasamos en la Sala de Colecciones Universitarias. Por todas las facilidades que nos otorgaron.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), por otorgarme la beca que hizo posible la realización y culminación de este posgrado, por permitirme dedicarme por completo al desarrollo de la maestría y la curaduría de la exposición *La ciudad está allá afuera*, objeto del siguiente Informe.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Razones para exponer canciones en una exhibición como <i>La ciudad está allá afuera</i>	6
3. Concepto detrás de la selección musical.....	8
4. Selección del corpus de canciones sobre la exposición.....	14
5. Características museográficas y diálogo de las canciones con los otros elementos de la exposición.....	20
6. Breve acercamiento a cada una de las canciones seleccionadas.....	27
a) “Sábado Distrito Federal” – Chava Flores (1968).....	28
b) “Metro busco amor” – Los Lagartos (1996).....	30
c) “A mi Distrito Federal” – Rigo Tovar (1985).....	32
d) “Lupita’s Taco Shop” – MC Luka (2001).....	34
e) “La ciudad de la esperanza” – Panteón Rococó (2001).....	36
f) “Gran Circo” – Maldita Vecindad (1991).....	38
7. Reflexiones finales.....	41
8. Fuentes utilizadas.....	44
9. Apéndice.....	45

1. Introducción

Entre los distintos programas de posgrado existentes en la Universidad Nacional Autónoma de México, la Maestría en Historia del Arte se ha caracterizado por proponer alternativas que acerquen al arte y sus distintas manifestaciones al público, no únicamente universitario, sino también de otros contextos y formaciones. La orientación en Estudios Curatoriales que ofrece este programa de maestría, promueve la investigación y el análisis de diferentes objetos artísticos para su consideración como parte de exposiciones, con el fin de llevarlos al público en los distintos recintos culturales.

Como parte de este trabajo, la generación 2016 y tercera del área de Estudios Curatoriales –dentro de su labor académica para promover la graduación de sus integrantes– ha organizado la exposición *La ciudad está allá afuera*, pensada para la sala de Colecciones Universitarias del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, inaugurada el 26 de noviembre de 2016 y abierta al público hasta el 26 de marzo del 2017. Esta exposición estableció como objetivo el planteamiento de la confrontación entre las maneras de de-construir, planear y habitar la Ciudad de México. Para ello, se pensó exponer diferentes proyectos artísticos, urbanísticos y de planificación territorial que modifican y resignifican los elementos del espacio público en las ciudades, y en particular en esta megalópolis.

Las formas de hacer y vivir que *La ciudad está allá afuera* propone, se articulan en torno a tres ejes principales vinculados entre sí: *Demolición*, *Ocupación* y *Utopía*. Por tanto, la preocupación ha sido presentar, la ciudad *demolid*¹, la ciudad *vivida* y la ciudad *imaginada*. Dichos ejes tienen como objetivo analizar y exponer diferentes propuestas en diálogo y tensión, que lleven al público a una profundización de su experiencia, percibiendo e imaginando la ciudad tanto por la vía de sus prácticas cotidianas, como por la de las metáforas que a diario construyen imágenes a través de las intervenciones poéticas como *Use vías alternas a*

¹ La demolición es abordada como el resultado de la relación construcción y destrucción de espacios urbanos ya sea por causas naturales como los sismos o por procesos artificiales como los inmobiliarios.

su desilusión de David Miranda, las crónicas (representadas con diversos libros y textos que pueden ser consultados por los visitantes en sala), la fotografía (como las piezas de Onnis Luque: *Vivir bajo el puente* y el *Monumento al trabajador* de Ángela Gurría), las prácticas de reappropriación cultural y espacial (como las instantáneas de Iván Hernández sobre modificaciones al espacio urbano por el uso), la reflexión sobre los roles de diversos agentes civiles y políticos en la toma de decisiones (como la instalación *Junta vecinal* de Fernanda Barreto, el *Proyecto para monumento a la involución de la vivienda social* de Isaac Torres, o la instalación interactiva *Voto para demolición* de Gustavo Artigas), el impacto hídrico de la ocupación de los espacios urbanos (como en *México-Tenochtitlán* de Julieta Aguinaco o las mesas de trabajo del Taller Hídrico Urbano de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, los proyectos oficiales de planeación como las propuestas de construcción del monorriel y desarrollos urbanos de Mario Pani y Alfonso Pallares), y la música, específicamente a través de las canciones que tienen por temática principal la Ciudad de México y que enlistaremos más adelante, profundizando en sus características.

La música es el tema central de este informe y, como se profundizará a continuación, merece ser cada vez más tomado en cuenta por proyectos curatoriales como el que se planteó en *La ciudad está allá afuera*. Para este proyecto en particular, esto significó no sólo plantearse cuál sería la selección de canciones representativas que se incluirían en la exposición (un total de seis), sino también cuestionarse a partir de qué criterios estilísticos, cronológicos y temáticos se elegirían; si esta selección iba a seguir un orden específico de presentación; en qué medida las canciones podrían entrar en diálogo con el resto de las propuestas de la exposición; y cuál sería la forma de presentarlas al visitante/espectador. Fue importante, por lo tanto, rastrear en otras experiencias y teorizaciones de montajes la manera en la que se ha incluido el discurso musical en exposiciones realizadas recientemente, tanto en México —en el recinto específico del Centro Cultural Universitario Tlatelolco— como en otros contextos geográficos y culturales. El presente informe procurará dar

respuesta a estas interrogantes, con la convicción de que la música no sólo juega un papel complementario, sino estratégico, cuya presencia en una planeación curatorial debe ser debidamente atendida.

2. Razones para exponer canciones en una exhibición como La ciudad está allá afuera

Las canciones, como parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, se constituyen como expresiones orales cuyos usos sociales entre otras cosas se pueden vincular con las prácticas, tradiciones, rituales y festividades, por las que es posible conocer una sociedad y una cultura. En este sentido, en el apartado *Tradiciones y expresiones orales*, la UNESCO establece que éstas:

[...] sirven para transmitir conocimientos, valores culturales y sociales, y una memoria colectiva. Son fundamentales para mantener vivas las culturas. Algunos tipos de expresiones orales son de uso corriente y pueden ser utilizadas por comunidades enteras, mientras que otras están circunscritas a determinados grupos sociales, por ejemplo los varones o las mujeres solamente, o los ancianos de la comunidad. En muchas sociedades, el cultivo de las tradiciones orales es una ocupación muy especializada y la comunidad tiene en gran estima a sus intérpretes profesionales, que considera guardianes de la memoria colectiva².

Por otro lado, en el apartado sobre usos sociales, la UNESCO menciona que: “Su importancia estriba en que reafirman la identidad de quienes los practican en cuanto grupo o sociedad y, tanto si se practican en público como en privado, están estrechamente vinculados con acontecimientos significativos. Esos usos sociales, rituales y fiestas contribuyen a señalar [...] etapas de la vida humana. Están íntimamente relacionados con la visión del mundo, la historia y la memoria de las comunidades”³.

La definición de canción ha sido objeto de gran debate debido a la diferencia de consideraciones en torno a lo que esta noción ha implicado. No obstante, dado que es necesario en un trabajo con este tipo de manifestaciones tomar una postura al respecto, aquí se propone entenderla en su sentido amplio como: una

² “Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial”, Sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO.

³ “Usos sociales, rituales y actos festivos”, Sobre el patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO.

composición generalmente en verso, con instrumentación variable que puede tener acompañamiento vocal —sin ser esto absolutamente necesario⁴— con secciones definidas como introducción, versos secundarios, estribillo (generalmente repetido en diversas partes de la pieza) y conclusión, que generalmente sigue una línea narrativa por parte del texto o el discurso musical (en el caso de los géneros que no tienen acompañamiento vocal). Sin embargo, se toman también en cuenta las definiciones tradicionales que estandarizan el género de la canción para adaptarla más ampliamente a diversos subgéneros y estilos, por lo que incluimos la propuesta del *Diccionario enciclopédico de la música* y el *Diccionario de la lengua española*, que la definen como: “actividad vocal, de voz sola o coral, melódica o polifónica [...] que en su mayoría puede ser acompañada por el uso de instrumentos tocados por los propios cantantes o por acompañantes”⁵ y que también: es una “composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música”⁶. Con base en todo lo anterior, las canciones serán consideradas como composiciones en verso, y en este caso específico abordando una temática enfocada en la Ciudad de México, con acompañamiento instrumental variado debido a la diversidad de géneros.

Por lo que toca a la constelación de canciones elegidas en esta curaduría, se ha decidido que éstas no se ciñan al orden cronológico, sino más bien construyan el sentido a partir de los vínculos temático-afectivos, debido a que más allá de la observación meramente histórica de su aparición, se pretende enfatizar el carácter afectivo de los relatos, la evocación de la experiencia propuesta por la narrativa particular de cada pieza, que al igual que las experiencias en la ciudad, no son homogéneas y ordenadas sino más bien contingentes y quizá deba decirse, *caóticas*.

⁴ Debido a que en géneros contemporáneos como la música electrónica, por ejemplo, la línea melódica principal puede ocupar el rol protagónico que en otros géneros sería el papel de la(s) voz (ces).

⁵ Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 270.

⁶ Millán, *Diccionario de la lengua española*.

3. Concepto detrás de la selección musical

Diversos han sido los músicos y compositores que durante varias décadas le han dedicado canciones enteras a la Ciudad de México, procurando captar su espíritu de muy variadas maneras: al recurrir a distintos géneros de la música popular, al emplear en el lenguaje no sólo múltiples registros propios del habla local, al retratarla mediante descripciones y una serie de recursos retóricos como metáforas y analogías. El resultado siempre es distinto, pues, aunque parten de un mismo objetivo, logran crear una ciudad diferente con cada canción.

Cada pieza proporciona un ambiente distinto en el cual situarse, un carácter particular que se ve reforzado o contrastado por el tono que su letra y/o su música adopten, ya sea que éstas sigan una línea festiva y jocosa o que se centren en una descripción cruda, dura y crítica de una o varias problemáticas específicas por las que se distingue esta capital mexicana.

Es por este motivo que a lo largo de este texto las canciones serán abordadas desde un enfoque no cronológico, sino afectivo narrativamente. Esto debido a que, a pesar de que el ordenamiento según su año de aparición puede arrojar información interesante acerca de los cambios ideológicos, culturales, técnicos y estilísticos reflejados a través de la música de una época, el objetivo central de la incorporación de canciones sobre la Ciudad de México en una exposición como *La ciudad está allá afuera* es justamente el del acercamiento a una construcción de la urbe desde la narrativa musical íntimamente ligada a la afectividad que se desprende de la escucha. Las experiencias del transitar geográfica, gastronómica y ambientalmente la Ciudad de México componen una amplia gama de sensaciones y sensibilidades que pueden ser evocadas por medio de la escucha, más allá de la temporalidad específica en la que la canción fue concebida.

Para Jacques Attali “la música es un medio de conocimiento”⁷ y una construcción particular inserta en el ámbito social por medio del contexto sociohistórico, político y económico en el que los compositores se desarrollan. En lo que respecta a las canciones, como esas formas comunicativas tradicionalmente basadas en estructuras musicales y acompañadas de un texto, proporcionan material simbólico que tiene un potencial evocador y provocador en quien lo escucha, por lo cual constituyen también una fuente idónea para una curaduría como la que aquí se plantea.

El investigador independiente Roque Alarcón Guerrero, en su texto “*Al ver esto, oír aquello: museografía, curaduría e iconografía musical en los museos de la Ciudad de México*”⁸, de 2014, nos brinda su análisis sobre los diferentes niveles de presencia e interacción que la música y las artes tuvieron en instituciones como el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes durante ése año, así como las maneras en que los curadores, museógrafos y músicos llegaron a acuerdos para la organización y presentación de las exposiciones.

El artículo de Alarcón Guerrero resulta pertinente aquí también debido a que uno de los ejemplos que utiliza para analizar la relación entre arte y música es justamente la exposición *Museo expuesto*, a cargo del curador en jefe de *La ciudad está allá afuera*, James Oles y el coordinador de la Sala de Colecciones Universitarias, Julio García Murillo. La exposición analizada por Alarcón Guerrero vinculó una pieza del artista Kasuya Sakai –*Aus den sieben Tagen*, inspirada en una pieza de Karlheinz Stockhausen– con la activación musical in situ, durante una serie de sesiones en vivo. Sobre ésta el crítico escribe:

[...] lo interesante de esta activación fue que el público asistente pudo tener la experiencia viva de ver tanto la obra misma de Sakai colgada en la pared del museo como la interpretación musical llevada a cabo por los instrumentistas enfrente de ella. Así, de la observación directa de ese cuadro, conformado por “quince núcleos

⁷ Attali, *Ruidos*, 35.

⁸ Roque Alarcón Guerrero, “Al ver esto, oír aquello...”, 127 – 131.

vibrantes” formados por una serie de líneas ondulantes paralelas y continuas fluyendo sobre un fondo azul, se pasaba a una observación–audición del performance que la obra de Stockhausen pedía de sus ejecutantes. Más allá de las relaciones existentes entre esos quince núcleos vibrantes y las quince partituras textuales [...] el hecho es que el museo expandió el carácter de lo visible al ámbito de lo audible en las sesiones en que se desarrolló cada concierto⁹.

A pesar de que el autor se refiere aquí a un uso de la música en una exhibición muy distinto del que ésta tuvo en *La ciudad está allá afuera*, en lo que ambas coinciden es en su intención de *provocar* al público. En el caso de las canciones para la presente exposición, se trata además de música vocal de géneros populares, que no interpelan una sola pieza, como ocurre con las intervenciones respecto a la obra de Sakai, sino que invitan al diálogo con varias de las piezas expuestas, reforzando como eje discursivo la temática general que en su mayoría está gráficamente abordada por la exposición: la Ciudad de México.

Resulta pertinente considerar, como otro referente para el presente informe, el artículo de Isabel Passos Sachs, “*Curating Intangible Heritage: Popular Music in Museums. The Case of Brazilian Museum Cais do Sertão*”¹⁰, en el que se presenta un recuento de cómo recientemente se ha desarrollado un cambio de paradigma en torno al tratamiento y la consideración de la música popular en el ámbito de los museos, para atraer a los visitantes de forma afectiva y, de esta forma, comunicar significativamente la narrativa curatorial particular de cada exposición, enfatizando que debe tenerse cuidado por parte del equipo curatorial para trascender la sola nostalgia o calidad evocativa de la música, y provocar una actitud crítica detonada por la presencia musical en el museo:

[...] one of the main reasons for the failure of the NCPM (National Centre of Popular Music) was due to its lack of ability to link popular music with personal memories[...] Now, one of the main issues when curating popular

⁹ Alarcón Guerrero, “Al ver esto, oír aquello...”, p. 128.

¹⁰ Isabel Passos Sachs, “Curating Intangible Heritage: Popular Music in Museums. The Case of Brazilian Museum Cais do Sertão”, p. 1.

music in museums is sound. Museums are traditionally places for silence contemplation of art, where sound and noise are almost considered to be the same, disrupting the experience¹¹.

Esta experiencia, en la que se busca no sólo la evocación pero también la reflexión, es igualmente abordada por Alcina Cortez en su texto *"A few thoughts on the means of exhibiting musical sound in Popular Music exhibitions and museums"*¹². La autora plantea que, a pesar del nuevo paradigma que incluye a la música popular dentro del ámbito museístico, la discusión sobre la exhibición de música y medios sonoros sigue sujeta a la ruptura o el mantenimiento de la dicotomía sonido-silencio, de acuerdo con la formación particular de los agentes presentes en el museo (investigadores académicos y curadores de música popular). Así, argumenta:

Let's be clear about something: popular music is music and, most of all, part of human expression and so it seems to me that the museum must primarily use music to address musical subjects – which again does not mean the exclusion of material artifacts- . Music studies has provided us with plenty of key dimensions to touch on in exhibitions beyond that of the crucial historical moments and musicians usually explored by means of material culture. I believe it is time for museums to use music to provide narratives that challenge us about the way we interact with popular music and that stimulate us to think about how we might become more nuanced and informed listeners, while also providing links between how we hear and what we do...¹³.

¹¹ Passos Sachs, "Curating Intangible Heritage...", p. 1. [Traducción: "[...]una de las principales razones del fracaso del NCPM (Centro Nacional de Música Popular) fue debido a su falta de habilidad para vincular la música popular con las memorias personales[...]. Ahora, una de las principales cuestiones cuando se cura música popular en los museos, es el sonido. Los museos son lugares para la contemplación silenciosa del arte, donde el sonido y el ruido son casi considerados como lo mismo, disruptores de la experiencia".]

¹² Alcina Cortez, "A few thoughts on the means of exhibiting musical sound in Popular Music exhibitions and museums", p.1.

¹³ Cortez, "A few thoughts on the means of exhibiting musical sound...", p. 1. [Traducción: "Seamos claros sobre algo: la música popular es música y, sobretodo, parte de la expresión humana, por lo que a mí me parece que el museo usa la música de forma primaria para dirigirse a temas musicales –lo cual no significa la exclusión de artefactos materiales- Los estudios musicales nos han provisto de una gran cantidad de dimensiones clave para aludir brevemente en las exhibiciones, más allá de que los momentos históricos cruciales y los músicos usualmente exploraron por medio de la cultura material. Yo creo que es tiempo de que los museos usen la música para proveer narrativas que nos reten sobre la forma en que interactuamos con la música popular, que nos estimula a pensar sobre cómo podríamos convertirnos en escuchas más sutiles e informados, mientras que también nos provee de vínculos entre lo que escuchamos y lo que hacemos...".]

De acuerdo con Cortez, la trascendencia de la música reside en la adecuada vinculación de la misma con la narrativa curatorial establecida para la exposición: “adopting the approach of considering which perspectives and dimensions of popular music are best suited by a principally private or communal sound experience might also work as a prompt for curators to develop and deliver new narratives focusing on information about popular music that is perhaps less well-known to the lay visitor¹⁴”.

Del mismo modo, Sarah Baker, Laren Istvandity y Raphaël Nowak, en su artículo: “*Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions*”¹⁵ afirman: “Through the use of narrative, curators engage with popular music’s historical discourses to facilitate an affective connection between museum content and patrons’ personal experiences and memories of popular music culture”¹⁶. Por ello, la *museificación* de este tipo de música se ha desarrollado en distintos contextos geográficos y culturales, consolidándose como una reconocida herencia patrimonial que se vincula directamente con el nivel afectivo de todos los actores que tienen distintos grados de impacto dentro y fuera del museo.

La búsqueda de vinculación afectiva, como en el caso de la *nostalgia* mencionada por Cortez, es también un elemento reconocido por estos autores, al que atribuyen además otro papel clave que es el de transformación de la música popular en herencia: “Nostalgia plays a key role in this ‘transformation of popular music into heritage’ in that all of these points of access to music’s past are sites of remembrance for

¹⁴ Cortez, “A few thoughts on the means of exhibiting musical sound...”, p. 1. [Traducción: Adoptando una aproximación que considere qué perspectivas y dimensiones de la música popular son más apropiadas para una experiencia sónica fundamentalmente privada o comunal que también podrían funcionar como pauta a los curadores para desarrollar y emitir nuevas narrativas enfocadas en información sobre música popular, que es quizás menos conocida para el visitante no especializado”.]

¹⁵ Baker, Istvandity, y Nowak. 2016. “Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions”, p.369-385.

¹⁶ Baker, Istvandity, y Nowak, “Curating popular music heritage...”, p. 370. [Traducción: “A través del uso de la narrativa, los curadores se comprometen con los discursos históricos de la música popular para facilitar una conexión afectiva entre el contenido del museo y las experiencias y recuerdos personales de los patrocinadores acerca de la cultura de la música popular”].

consumers in which cultural memories reaffirm individual identity”¹⁷. Es en este tenor que también para la presente curaduría se consideran las canciones sobre la Ciudad de México, como elemento que no sólo se articulan en un diálogo fluido y natural con las demás obras exhibidas en *La ciudad está allá afuera*, sino que apelan a un estado de conciencia sobre cierto tipo de herencia cultural, sintonizadas con la narrativa curatorial establecida por los doce curadores.

Por último, es pertinente hacer mención al reporte sobre otro estudio de caso en el Reino Unido, realizado entre 2008 y 2009, intitulado “*The Beat Goes On. Popular Music in Museums*”¹⁸, en donde se narra el impacto causado por la participación colaborativa de los museos en la investigación en pos de un compromiso mayor con el visitante. El resumen del impacto se sintetiza en cinco puntos enlistados a continuación, que invitan a la reflexión sobre el potencial de recepción que *La ciudad está allá afuera* también busca provocar con la música, además de indicar la relevancia de ésta para la profesionalización del curador:

1. Stimulate tourism and the regional economy and enhance the quality of the tourist experience
2. Enrich public understanding of, and engagement with, popular music history and heritage, and the experience of museum visitors
3. Influence how popular music is preserved, conserved and presented within museums
4. Expand knowledge of museum collections and curatorial approaches to popular music
5. Develop the practice of museum professionals¹⁹

El primer y segundo puntos se enfocan en la importancia de las personas como visitantes (turistas) y de la relevancia que el museo como institución busca, en pos de la vinculación que se ha argumentado anteriormente con las opiniones de diferentes autores: la música popular convertida en patrimonio y su experimentación desde un ámbito afectivo. Del mismo modo, el tercer y cuarto puntos, refuerzan la

¹⁷ Baker, Istvandy, y Nowak, “Curating popular music heritage...”, p. 370. [Traducción: La nostalgia juega un rol crucial en esta ‘transformación de la música popular en *patrimonio*’ ya que todos estos puntos del pasado musical son sitios de rememoración para los consumidores en los cuales las memorias culturales reafirman la identidad individual”.]

¹⁸ Research Excellence Framework, “Impact case study (REF3b) – *The Beat Goes On: Popular Music in Museums*”, p. 1-4.

¹⁹ Research Excellence Framework, “Impact case study (REF3b) – *The Beat Goes On: Popular Music in Museums*” p. 1.

perspectiva del énfasis curatorial y de preservación, conservación y exhibición musical de autores antes citados (como Alcina Cortez), mientras que el último punto, también se enfoca no sólo en el tema musical como objeto de análisis y exhibición, sino también en la práctica curatorial como disciplina profesional que da pauta a la unificación de los elementos anteriores de manera uniforme dentro del museo como institución y que, a su vez, es uno de los objetivos no sólo de *La ciudad está allá afuera* como producto individual, sino de la orientación en Estudios Curatoriales dentro del programa de Posgrado en Historia del Arte de la UNAM.

Todo lo anterior robustece la pertinencia de la inclusión de la dimensión sonora, como patrimonio *intangible* de la humanidad, en una exposición como *La ciudad está allá afuera*, no únicamente para sumar otro nivel discursivo, ni para sólo apoyar una narrativa curatorial, sino también para contribuir a su memorabilidad, tanto para visitantes locales que ya estén familiarizados con las canciones y las vinculen con situaciones o momentos de la historia de la ciudad, como para aquéllos que desconozcan el contexto urbano de esta ciudad y que puedan encontrar en las canciones retratos sugerentes sobre la misma, como otra forma de iconicidad y representación.

4. Selección del corpus de canciones para la exposición

En esta propuesta se conciben las canciones como una superposición de dimensiones sonoras y construcciones subjetivas en torno a un tema, en este caso, la Ciudad de México. Volviendo a Attali, en su estudio *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, advierte:

La música se inscribe entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que revela. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce. Si resulta ilusorio pensar en una sucesión temporal de códigos musicales, correspondiente a una sucesión de

relaciones económicas y políticas, es porque el tiempo atraviesa a la música y la música da un sentido al tiempo²⁰.

Y aquí cabría añadir al *espacio*, específicamente el urbano cuando hablamos de una temática como la de la exposición *La ciudad está allá afuera*.

Con esto en mente, si se considera a los creadores que en sus canciones han abordado el tema de la Ciudad de México, se verá que recorren distintas generaciones y son representantes de muy diversos géneros, que pueden ir desde el rock (Café Tacuba, La Maldita Vecindad, Los Lagartos), el rock urbano (Rockdrigo González, Alex Lora), el ska (Los de abajo, Panteón Rococó), el rap (Bocafloja, MC Luka, Rojo Córdoba, Big Metra), la cumbia y los ritmos tropicales (La Sonora Santanera, Rigo Tovar, Chico Che), entre muchos otros.

Todos ellos se han dado a la tarea de presentar a la ciudad desde sus propias visiones. Es por ello que, retomando algunos de los diversos géneros musicales, se ha hecho una selección de seis canciones representativas. La selección se ha hecho con base en criterios que incluyen: carácter, temáticas abordadas en las letras, así como problemáticas y prácticas sociales comunes en la Ciudad de México²¹, todas ellas vinculadas con los ejes de *Demolición, Ocupación y Utopía* debido a la interpretación de la dimensión verbal de cada una de sus letras.

Las canciones fueron seleccionadas, como se mencionó anteriormente, no únicamente por su sonido sino además por el contenido textual que presentan y el potencial de diálogo con las demás piezas presentes en la exposición. Las canciones elegidas abarcan cerca de medio siglo y por su temática, son presentadas de la siguiente manera:

- a) “Sábado, Distrito Federal” – Chava Flores (1968)

²⁰ Attali, *Ruidos*, p. 33.

²¹ Las canciones completas se adjuntan en un apéndice al final de este reporte.

- b) “Metro Busco Amor” – Los Lagartos (1996)
- c) “A mi Distrito Federal” – Rigo Tovar (1985)
- d) “Lupita’s Taco Shop” – MC Luka (2001)
- e) “La Ciudad de la Esperanza” – Panteón Rococó (2001)
- f) “Gran Circo” – Maldita Vecindad (1991)

En términos generales, las canciones elegidas pueden ser catalogadas como música comercial. La razón principal de esta elección es que permite a la mayoría de los visitantes locales tener cierto grado de familiaridad con el repertorio, lo cual facilita su vinculación afectiva con el material que se está presentando. Pero dicha familiaridad también es deliberadamente cuestionada a partir de la localización de las canciones como parte de una exposición donde hay proyectos urbanísticos y arquitectónicos así como arte contemporáneo, permitiendo convertirlas en un objeto de re-observación o, más específicamente, de re-escucha, generando extrañeza. Incluso este extrañamiento se puede producir por el simple hecho ya de encontrarse con las canciones en el contexto de una sala de museo, como sostiene Diogo Teixeira: “Here’s what we propose in this interventions in public space: an opening, an introitus, an awakening of the senses and consciousness, opening the door to an interpretación and a deeper understanding of the ordinary reality of the pre-existing space [...] Then, realizing that everything is strange you would notice you’d just entered the territory of the familiar unfamiliar²²”.

Sophie Arquette, por su parte, propone varias ideas en torno a la construcción del espacio por medios sonoros:

²² Diogo Teixeira, “‘Close your eyes and I’ll kiss you’: The role of soundtracks in the construction of place”, p.38. [Traducción: “Esta es la propuesta sobre la intervención del espacio público (en este caso entendido como la sala de exposiciones): Una apertura, una entrada, un despertar de los sentidos y la consciencia, abriendo la puerta a una interpretación y un entendimiento más profundo de la realidad ordinaria del espacio pre-existente [...] Entonces, dándonos cuenta que todo es extraño uno puede notar que se entra al espacio de lo familiar – no- familiar”].

Space does not have an a priori character; it is defined and moulded by the subjectivity and social consciousness of those who experience and inhabit it. This has significant implications for understanding the role of sound as a component of urban experience [...] Place allows particular localities to be defined in terms of their history and social use investing them with cultural meanings and values and making them available for active intervention and transformation²³.

Esto lo vincula con la función social de algunos géneros musicales, recurriendo a su vez al estudioso sueco Ola Stockfeld, para decir que: “Commercial music, as defined by soundscape theorist Ola Stockfeld, plays a significant role in defining sub-territories”²⁴ y es en este sentido, en que las canciones propuestas para ser parte de la exposición, generan diálogo con las formas de construir y experimentar la ciudad desde lo fragmentario, y al mismo tiempo desde esos subterritorios, ofreciendo una visión global de la misma.

El efecto sutil y al mismo tiempo potente de una selección musical como la que aquí se ofrece, se puede vincular con lo que señala Carmen Leñero respecto a que “[...] existe una experiencia de lo musical no reductible al terreno de las palabras [...] cada nueva pieza musical dialoga con las anteriores, las reinterpreta o niega [...]. Ya que el lenguaje verbal es unidimensional, parece no bastar para describir el carácter multidimensional de la experiencia estética.”²⁵

La música, en específico las canciones, pretenden, además, dentro del espacio expositivo, trascender el campo de lo meramente ilustrativo para llegar a lo afectivo, a la Ciudad Imaginada y subjetiva.

La idea es que las canciones inviten al público a percibir distintas construcciones de la ciudad desde un ámbito poco pero cada vez más abordado en las salas de museo: lo musical. Arkette también argumenta a este respecto, que:

²³ Arkette, “Sounds Like City”, p. 160. [Traducción: “El espacio no tiene un carácter a priori, está definida y moldeada por la subjetividad y conciencia social de aquellos que la experimentan y la habitan. Esto tiene implicaciones importantes para entender el rol del sonido como un componente de la experiencia urbana [...] El lugar permite a localidades particulares ser definidas en términos de su historia y uso social, invistiéndolos de una intervención y transformación activa”].

²⁴ Arkette, “Sounds Like City”, p. 165. [Traducción: “La música comercial, definida por el teórico del paisaje sonoro Ola Stockfeld, juega un rol significativo definiendo subterritorios”]

²⁵ Leñero, *El Caracol Sonoro: reflexiones semiológicas sobre el lenguaje de la música en relación con la poesía*, p. 10.

Our climate, culturally speaking, is increasingly defined in terms of visual space [...] sound, especially within the context within the context of the urban environment is never a neutral phenomenon. Each sound is imbued with its own lexical code: sound as sign, symbol, and index; as ostensibly defining a personal territory in the case of ghettoblaster or car stereo; as creating a portable soundscape in the case of the Walkman²⁶.

Una manera efectiva de relacionar a los asistentes a la exposición con las distintas versiones de ciudad que se presentan en esas seis piezas musicales y las obras de los distintos artistas también expuestos, pueden llevarlos a reflexionar sobre sus propias concepciones en cuanto a las formas de hacer y vivir la Ciudad de México, desde sus historias particulares de vida, enlazando los ejes de la ciudad planeada, la vivida y sobre todo, la imaginada (por las metáforas y evocaciones que pueden devenir de la escucha de las canciones en el contexto expositivo).

La importancia curatorial de incluir canciones en una exposición como la que aquí se plantea, radica en el potencial discursivo y las posibilidades de exploración reflexiva que pueden ser detonadas en los visitantes. Según Attali:

Hacer Olvidar, Hacer Creer, Hacer Callar. La música es así, en los tres casos, un instrumento de poder: ritual, cuando se trata de hacer olvidar el miedo y la violencia; representativo, cuando se trata de hacer creer en el orden y la armonía; burocrático, cuando se trata de hacer callar a quienes la discuten. Así la música localiza y especifica el poder porque marca y organiza los raros ruidos que las culturas, normalizando los comportamientos, autorizan. Da cuenta de ellos, los hace oír²⁷.

La argumentación de Attali puede no ser tan precisa para ciertos géneros, por ejemplo, en la cuestión ritual que se plantea al principio de la cita habla del miedo y la violencia que la música “pretende” hacer

²⁶ Arkette, “Sounds Like City”, p. 160. [Traducción: “Nuestro ambiente, culturalmente hablando está cada vez más definido en términos de espacio visual [...] el sonido, especialmente dentro del contexto del ambiente urbano no es nunca un fenómeno neutral. Cada sonido está imbuido por su propio léxico: sonido como signo, símbolo, relación; ostensiblemente define un territorio personal tanto en el caso de un radiocasete portátil o estéreo de automóvil, como creando un paisaje sonoro portátil como en el caso de un Walkman”].

²⁷ Attali, *Ruidos*, p. 34.

olvidar. En géneros como el narcocorrido, el death y black metal o el gore y grind²⁸, por poner algunos ejemplos, no hay ninguna pretensión de *hacer olvidar* ni el miedo ni la violencia, causados por distintos medios, sino que son en ocasiones un elemento fundamental de su conformación como género musical además del abordaje en el texto de temáticas ligadas a la abyección o lo grotesco, teniendo una gran cantidad de seguidores que basan su escucha justamente en los elementos conformadores de estos géneros. Tanto la música como el texto que los conforman, están estructurados en torno a temáticas alejadas de una pretensión de “belleza” tradicional y exploran sonoridades vinculantes con afectividades con connotaciones socialmente tratadas como negativas. De mismo modo, tanto el carácter representativo como el burocrático, pueden explorarse desde la perspectiva contraria a la planteada por Attali, con piezas que propongan un orden distinto al *hegemónico* o que en vez de callar, hagan audibles determinados planteamientos.

Las canciones fueron seleccionadas, además, porque desde la línea curatorial propuesta por el Posgrado en Historia del Arte, la experimentación y la búsqueda de nuevas herramientas de acercamiento a los fenómenos artísticos y la función social del museo (como sitio donde la yuxtaposición de objetos e información impactan en los visitantes de manera individual y subjetiva, pero a la vez colectivamente) son uno de los objetivos centrales para ejercer en un futuro la curaduría como actividad profesional. El abordaje de canciones que tengan como temática central a la Ciudad de México busca complementar e integrarse con las demás obras y proyectos expuestos, siguiendo la propuesta de Attali, que concibe a la música como un medio de percibir el mundo. Este teórico, propone además la categorización de la música como un *Espejo de la Sociedad*, término que si bien puede ser un punto de partida para el análisis de las piezas, es un tanto radical. Este texto pretende vincular la propuesta de Attali con el concepto general de la exposición: existe una multiplicidad de maneras de acercarnos a la Ciudad de México y si bien es cierto que los textos que cada

²⁸ Por supuesto, lo que aquí se presenta es una generalización en torno a temas recurrentes de cada uno de los géneros mencionados.

canción presenta son *un* espejo de la sociedad, también se debe tomar en cuenta que cada obra y propuesta contenida en *La ciudad está allá afuera* implica un reflejo distinto que proporcionará un medio particular de construir a la Ciudad de México, y que cada individuo obtendrá una imagen diferente al acercarse a estos tan diversos “espejos” que refractan una misma realidad. Ningún reflejo será el único válido o el único *verdadero*, su valor radica más bien en cómo cada uno de ellos enriquece a los demás y se ve asimismo enriquecido por la interacción y el diálogo que establece con las imágenes que lo rodean.

5. Características museográficas y diálogo de las canciones con los otros elementos de la exposición

Esta propuesta individual se integra al proyecto curatorial y museográfico de los 11 participantes restantes, para conformar una visión que englobe distintas formas de construir, ocupar e imaginar la Ciudad de México, en el caso de este texto, desde el impacto tanto musical como textual existente en canciones escuchadas y consumidas en diferentes ámbitos de esta urbe.

Como ya se aclaró, se seleccionaron 6 canciones de distintos géneros musicales para ser expuestas en diálogo/tensión con las piezas propuestas por los demás miembros de la generación de Estudios Curatoriales por medio de un dispositivo museográfico conformado por una *cabina de sonido*. Durante el recorrido, los visitantes transitan por la sala observando y leyendo las piezas (no-musicales) expuestas y pueden acceder a algunas de ellas interactuando con ellas de diferentes formas, más allá de sólo observarlas. Según se presenta en la segunda y tercera imágenes, la sala se encuentra dividida en dos secciones, la primera de ellas contiene obras como los paneles de Damián Ortega, imágenes de los archivos de Mario Pani y Alfonso Pallares así como un mapa realizado por Central de Maquetas con una vista aérea de Tlatelolco y sus alrededores, entre otras piezas e instalaciones. Al pasar por el acceso izquierdo hacia la segunda sección, se puede observar una

construcción museográfica que integra la parte más interactiva y a su vez, la mayor cantidad de contenido audiovisual. La construcción consta de dos niveles.



Imagen 1: Vista frontal del plano de sala, tal como fue concebido en la idea de museografía original de Giacomo Castagnola. La cabina se muestra con acabados estructurales que buscan emular las paredes de cualquier construcción citadina sin terminar o en obra negra. La finalidad de esto es confrontar al visitante con una estructura que se encuentra fácilmente en muchas zonas de la ciudad en las que la autoconstrucción es el medio predominante de habitación o residencia de una gran cantidad de habitantes de la Ciudad de México, y que resulta familiar, pero a la vez extraña dentro de un recinto como la sala de museo.

El primero de ellos está compuesto por seis *cabinas* donde el asistente ingresa para acceder al material que se está presentando. La sexta cabina tiene una cama con una almohada circular donde caben dos personas sentadas o recostadas, un reproductor de DVD y una bocina con volumen regulable según el gusto del escucha. El reproductor está permanentemente encendido con las canciones sonando en *loop*. Una tabla de madera con un clip (siguiendo la línea del estilo museográfico general), sostiene una página con la lista de reproducción e información de cada canción, como intérprete y año de creación.



Imagen 2: Fotografía de la cabina de sonido tal como se presentó en la Sala de Colecciones Universitarias. La cabina cuenta con una cama de tabla forrada, siguiendo con el esquema estilístico de todo el dispositivo museográfico lateral izquierdo de la segunda sección de la sala. Las canciones se encontraban en un disco dentro de un DVD, siendo sonorizadas por una bocina de sonido regulable proyectada hacia dentro, logrando que el sonido se concentrara dentro de la cabina, pero filtrándose de manera discreta hacia las áreas circundantes. Las obras que se encuentran a los lados derecho (Nido de malvivientes, de Moris) e izquierdo (Lo mismo pero vagonero, de Jota Izquierdo) dialogan con la cabina, siguiendo una lógica en la que la estructura “inacabada” y caótica brinda la impresión de encontrarse fuera, remitiendo a cualquier calle de la Ciudad de México, con la que el título de la exposición genera sentido con la sola observación y después, con el abordaje experiencial de sus contenidos.



Imagen 3: Fotografía frontal de la cabina de sonido, donde puede apreciarse la bocina de volumen regulable, quedando el DVD con el disco y las canciones, oculto a la vista, detrás de la bocina. Dentro del espacio existe lugar para dos personas recostadas o sentadas, según sea la elección del visitante. La cédula con información sobre las canciones se encuentra a disposición del público, para poder acceder a ella mientras se realiza la escucha de las canciones y se observan algunas piezas dentro del campo visual.

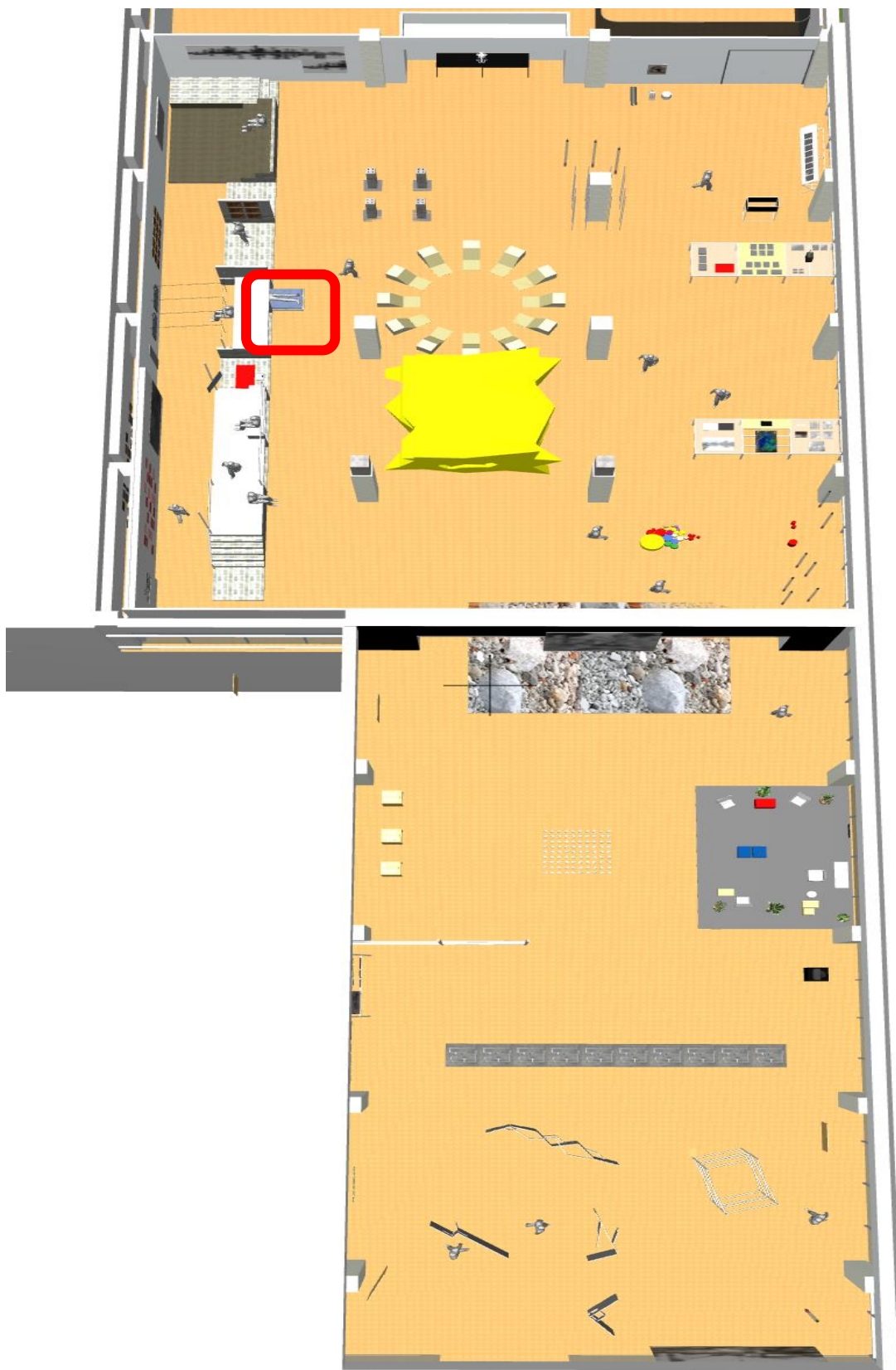


Imagen 5: Mapa completo de la Sala de Colecciones Universitarias, donde se aprecia la distribución final de las obras a lo largo de la exposición y la posición de la cabina de sonido dentro de la segunda sección.

Las canciones se encuentran ordenadas no de manera cronológica, sino en forma afectivo-narrativa, como se mencionó en el tercer apartado del presente texto. Al igual que algunas piezas, como los helmintos del Instituto de Biología, -que se encuentran diseminados a lo largo de toda la sala- se pretendió que el escucha no fuera conducido por una especie de *evolución* histórica del contenido de las canciones, sino que apreciara los elementos concurrentes como *atemporales* al estar presentes en el contexto de la creación de todos los proyectos artísticos, arquitectónicos y urbanísticos que la exposición contiene y que recorren varias décadas de la historia de la Ciudad de México, tomando como punto de partida la década de los sesentas con los proyectos de Mario Pani y Alfonso Pallares, pasando por las demoliciones hechas tras los derrumbes resultantes del terremoto de 1985, llegando hasta la actualidad con problemáticas presentes en las propuestas de Gustavo Artigas, Gilberto Esparza, el Taller Hídrico de la Facultad de Arquitectura o Calpulli Tecalco A.C.

Las canciones pretenden establecer puntos de convergencia entre las diversas problemáticas planteadas por todas las obras de la exposición y no constituirse como un núcleo aislado únicamente para el entretenimiento del visitante a la sala. Cuestiones como la planeación de vías de comunicación, el transporte y sus diversos problemas, la vivienda y la necesidad de convivencia que conlleva, el tránsito a través de la ciudad y los agentes a lo largo del trayecto, las comidas y prácticas necesarias o de entretenimiento que impactan en distintos niveles tanto el ambiente como el devenir social mismo, entre muchas otras, estarán sonando en la cabina mientras que ya fueron aludidas por los demás proyectos durante el recorrido. Así, puede lograrse una integración de visiones a nivel visual y sonoro. La ciudad “está allá afuera”, como sugiere el título de la exposición, pero se encuentra también contenida en muchas de sus expresiones en la sala con el fin de invitar al visitante a volver a salir y vivirla con quizá una más interesada y expectante mirada.

6. Breve acercamiento a cada una de las canciones seleccionadas

Una vez que se han establecido las pautas para la selección, análisis y exhibición de las canciones, dentro de *La ciudad está allá afuera*, se abordarán de forma individual, con una introducción al contexto general de su creación, una descripción detallada de su contenido y una propuesta interpretativa que discute en torno a la pertinencia de cada una de las piezas musicales dentro de la exposición como una obra individual y colectiva. Tras la argumentación sobre el discurso curatorial colectivo y la inserción de las canciones, el análisis de cada una de ellas pretende clarificar los motivos antes expuestos, relativos a la narrativa afectiva, experiencial y de tránsito que cada pieza musical evoca, para lograr una visión integral sobre su presencia dentro de la exposición y el potencial dialógico con las demás piezas y los tres ejes sobre los cuáles discurre la muestra.

a) “Sábado, Distrito Federal” – Chava Flores (1968)²⁹

“A través de la música se pueden decir muchas cosas; la música será siempre una memoria histórica, pero nunca se va a poder hacer una revolución o una guerra con una canción, así que la llamada canción de protesta no es más que un relato que describe la inconformidad de algunas personas, y es ilógico pensar que con canciones se va a cambiar el sistema. Eso se hace con trabajo y dedicación”³⁰.

Chava Flores

La canción de Salvador “Chava” Flores Rivera contenida en el álbum *Mi Pueblo* ³¹, es uno de los himnos emblemáticos de la Ciudad de México, anteriormente, Distrito Federal. Esta canción que responde al género de la canción humorística o festiva (con temática urbana, generalmente) y es musicalizada con acompañamiento de guitarra acústica, trompetas, violines y guitarrón, se escuchaba en la radio y televisión tanto en grabaciones como parte de la programación habitual como parte de recitales en vivo. Además de

²⁹ La letra completa de ésta y las siguientes canciones podrán consultarse en el apéndice al final de este informe.

³⁰ Sociedad de Autores y Compositores de México, publicación electrónica en: <http://web.archive.org/web>

³¹ Que contiene otras canciones que buscan englobar diversas temáticas cotidianas presentes en la Ciudad de México y otros estados como los transportes (tren, metro) espacios públicos, (parques, avenidas) y aspectos idiosincráticos propios de los mexicanos según la perspectiva de Flores.

narrar la manera en la que se desarrolla un típico sábado en la ciudad a partir de las primeras horas de la mañana, cuando la gente salía de sus empleos y se preparaba para el descanso del fin de semana, proporciona un análisis sociocontextual de los rituales de sus habitantes según su actividad y clase social.

Si bien se relata una situación que era ya habitual en aquella época, sigue siendo vigente y se ha acrecentado en la actualidad: se trata del tráfico en la ciudad y la poca disponibilidad de lugares de aparcamiento, más aún en las cercanías del centro de la ciudad. Del mismo modo, se hacen evidentes los hábitos de consumo de mercancías aún en una situación económica general precaria. La canción nos muestra como desde aquella época (y hasta nuestros días) las personas acudían a las casas de empeño para obtener dinero para alguna ocasión especial o emergencia y después, quizá (o no) recuperar sus prendas. Esta práctica puede vincularse directamente con otra idea presente en varias canciones de Flores sobre la idiosincrasia del mexicano según su perspectiva, que es la del disfrute del momento, un beneficio inmediato sin mucha planeación futura que permita evitar las presiones económicas y que va más bien encaminada a solucionar la problemática en el momento de la necesidad, de ahí la descripción coloquial “a la ¡Viva México!” para referirse a algo hecho de manera precipitada y sin planeación previa.

En el texto se contraponen distintos grupos sociales, los albañiles, primeramente, y se les relaciona con una bebida que ha tenido una relación popularizada con la *clase baja*, el pulque. También se habla de que la comida que han de consumir será la preparada por la fritanguera, que nos habla del tipo de antojitos a consumir (quesadillas, sopes y huaraches, entre otros), sus precios, sus ingredientes y su forma de comerse.

Los burócratas de los que igualmente se habla en la canción, se dirigen a las cantinas para consumir, más que bebidas tradicionales como el pulque, licores embotellados y cervezas. También se habla de los lugares a los que en ese momento se dirigían los clasemedieros como destino de fin de semana, no para un viaje largo, sino solamente para salir de la rutina de sus respectivas actividades. El ocio del que podrían gozar

también comunica su holgura económica distante de la que podrían disfrutar los anteriores trabajadores de la construcción.

La vida nocturna de un sábado en la capital del país es de la misma manera retratada desde la óptica de Flores, que para los que han recorrido la ciudad después de una noche de juerga, seguirá siendo familiar el recurrir a un lugar donde comer tras la parranda. Los caldos de Indianilla fueron famosos por mucho tiempo para esta práctica y a pesar de que la estación de servicio para trenes es ahora un centro cultural, la canción guarda el recuerdo de las personas que, sin importar su condición social, acudieron después a comer y convivir consumiendo los famosos caldos.

La canción de Chava Flores abre un diálogo en sala, con piezas como las de Marcela Armas (*Ocupación*), el Archivo Familiar Fílmico (al poder evocar imágenes y relacionarlas con las presentes en las videgrabaciones), e inclusive con los helmintos de la colección de parásitos y las bacterias de Gilberto Esparza. Los asistentes podrían profundizar en los elementos presentes en la canción y que son, aún ahora, parte de la vida cotidiana de esta urbe a pesar de los cambios *normales* que podrían existir (como los cambios de sitios de reunión o los hábitos de consumo –por ejemplo- del pulque) y los destinos a visitar en un fin de semana, así como de las costumbres e ideología presente en el empeño y el consumo “a la viva México” a pesar de las condiciones económicas de precariedad aparentemente “perenne” que se viven en la ciudad desde hace muchas décadas. Además, la figura de Flores es emblemática como cronista urbano que vivió y experimentó en una gran variedad de trabajos desde su infancia, complementando de manera muy precisa, las perspectivas sobre la ciudad imaginada y vivida de los cronistas y las intervenciones visual-poéticas también presentes en la exposición.

b) “Metro busco amor” – Los Lagartos (1996)

Esta canción, de la segunda mitad de la década de los noventa, segunda canción del segundo disco (*Pelotas*, 1996) de la banda mexicana Los Lagartos, aborda una de las dinámicas relacionales que la mayoría de las personas ha vivido como parte de la vida cotidiana, las microhistorias de amor en el transporte colectivo metro. Esta canción, con instrumentación compuesta por guitarras y bajo eléctricos, batería y voz, se escuchó continuamente en la radio dedicada al rock en español mexicano y es la más famosa de la banda mexicana, inactiva después de ese segundo disco.

La dinámica de ingresar al vagón con una cabeza llena de problemas propios al igual que las decenas de personas que entran al mismo tren con nosotros resulta fascinante si en un punto se hace una conexión visual con otro ser. En ocasiones, el encuentro puede limitarse a las miradas durante el trayecto de cada uno de los participantes, rompiendo el efímero vínculo cuando se ha alcanzado el destino de la ciudad que se pretendía al ingresar a la estación base para cada uno, pero en otras ocasiones el encuentro de otro humano en el vagón es tan recurrente por los horarios y la preferencia de lugares, que de hecho existe la posibilidad de entablar una interacción que culmine en una relación de diversa índole.

“Desde los mitos y la historia antigua, los viajes han sido como peregrinaciones a lugares sagrados o exploraciones de lo diferente, recursos para obtener sabiduría y conocer a otros (hombres y dioses) que nos dicen algo novedoso sobre nosotros mismos”³², un espacio cerrado, en el que una persona puede mapear la Ciudad de México desde sus entrañas construyendo y reinterpretando su realidad y la realidad urbana sin necesidad de moverse de un asiento o asiéndose fuerte de un tubo de vagón mientras el tren continúa su constante devenir atravesando partes de la ciudad, cíclicamente, así como muchas personas conciben su propia existencia.

³² García Canclini, Castellanos y Mantecón, *La ciudad de los Viajeros: Travesías e imaginarios urbanos*, p. 26.

La canción hace alusión a la enorme variedad de personas que pueden hallarse en este espacio público en constante movimiento, que es a su vez trampolín para nuevas oportunidades –como el que el protagonista de la canción se propone realizar- y a su vez un sitio para finalizar por decisión propia la vida. Elegir no tomar esas decisiones o nuevas condiciones de posibilidad abiertas, debido, en ocasiones a que: “No siempre estamos dispuestos mientras viajamos, a estos ejercicios del asombro, ni a preguntarnos sobre la multiculturalidad urbana. La observación de los comportamientos en transportes colectivos sobre todo en las horas de abigarramiento nocturno, presenta más bien a multitudes cansadas, rostros absorbidos por la lectura de revistas, por el *walkman*³³, o sumergidos en la simple indiferencia hacia los demás, el sombrío malestar de este último trabajo de la jornada que es regresar a la casa[...] No sólo el metro subterráneo: el autobús y el coche también pueden ser refugios que nos protegen de la ciudad”³⁴. A pesar de lo coloquial que pueda resultar el uso del lenguaje en la canción y la jocosidad de su registro, con sólo nombrar las clasificaciones de las chicas que es posible encontrar en el metro según el intérprete, el escucha puede ser llevado a un lugar común dentro de su bagaje de conocimientos sobre tal etiqueta, no importando si es acertada o no respecto a la construcción de los individuos de ese grupo, sino solamente como parte de su imaginario individual.

Para terminar, la canción enlista estaciones de metro que son puntos de salida y llegada, así como puntos intermedios entre esas zonas, con lo que el escucha se traslada mentalmente de un sitio al otro relacionándolo con las rutas que usualmente toma o las que le resultan ajenas por su lejanía respecto a su recorrido cotidiano, la centralización de los centros de trabajo y la distancia entre éstos y los lugares de residencia de los habitantes de la ciudad se hacen evidentes y vinculan al escucha con una situación muy común para los usuarios del STCM ya que: “La construcción del Metro a partir de 1967 fue la respuesta a una

³³ Este dispositivo está ahora prácticamente en desuso, pero los dispositivos contemporáneos, como el reproductor mp3, el iPod o inclusive, el más generalmente usado, el celular, son los elementos tecnológicos que más acompañan a los usuarios en sus caminos no únicamente para la escucha musical, sino además para la recreación mediante aplicaciones o juegos.

³⁴ García Canclini, Castellanos y Mantecón, *La ciudad de los Viajeros...*, p. 49.

ciudad congestionada cuyo centro se volvía intransitable en las horas pico³⁵". La escucha de la canción se vuelve un mapeo mental de la ciudad misma a través de las líneas y colores del metro, llegando incluso a salir del sistema del metro y trasladándose a una de sus líneas secundarias, el tren ligero, cuando se menciona Tepepan.

La metáfora del tránsito y la búsqueda de una nueva ilusión amorosa -o vital, en general- en el mismo transitar del ser que parte de un punto y se dirige a otro, es una situación con la que cualquier asistente a la exposición puede identificarse, evocar y reconstruir al visitar y recorrer la sala. La canción de Los Lagartos, además, puede vincularse con *Lo mismo, pero Vagonero* de Jota Izquierdo y los videos sobre oficios de Harun Faroki, ya que los protagonistas de este video viven y trabajan dentro de este *sitio que está en todos los sitios* que es un tren de metro.

c) "A mi Distrito Federal" – Rigo Tovar (1985)

Esta canción escrita por el famoso cantante tamaulipeco Rigo Tovar, famoso desde la década de los años setenta y cuya música (inserta en el género tropical, principalmente) fue ampliamente reproducida por medio de la radio y sobretodo interpretada en bailes a lo largo y ancho de todo el país e incluso internacionalmente en salas de concierto de diversas latitudes, constituye una visión presente en el eje de la ciudad imaginada, ya que manifiesta muchas de las ideas alrededor de las grandes oportunidades que hay en esta urbe, posiblemente por ser la capital del país y estar idealizada y nombrada como "México" (como si se tratara del país entero). Tales oportunidades han sido el motor principal para migraciones de distintos tipos y niveles de diferentes regiones de los estados de la República Mexicana hacia la ciudad capital. Rigo Tovar propone con su canción, una visión positiva y enaltecedora de la ciudad y sus habitantes, que lo recibieron a su llegada de

³⁵ García Canclini, Castellanos y Mantecón, *La ciudad de los Viajeros...*, p. 36.

forma calurosa y consumieron su música a través de las estaciones de radio y los bailes en donde él tocaba a nivel nacional e internacional, como Plazas de Toros, salones de baile, programas de radio y televisión, salas de concierto, teatros e inclusive shows privados en lugares como Los Pinos (la hermana del presidente de ese periodo, Margarita López Portillo – por ejemplo-, era amiga personal y fanática del cantante).

Esta canción se relaciona del mismo modo con los mapas de la ciudad ya que, al igual que en la canción de Los Lagartos, realiza a través de la interpretación y la escucha un mapeo de distintas zonas de la ciudad trasladando a los asistentes a cada destino mencionado y evocando vivencias o recuerdos, tanto de los sitios religiosos y espacios de compra y venta de mercancías como Peralvillo, Tepito y la Lagunilla, lugares emblemáticos para el turismo como la avenida más larga de la ciudad, Insurgentes, el paseo de la Reforma, el palacio de Bellas Artes y la Alameda central adyacente, así como el mismo Zócalo capitalino cercano. Es de resaltar que se mencionen sitios no tan emblemáticos y tradicionales como referentes de la Ciudad de México, porque, como se menciona en una revista de 1943, la ciudad, desde ese entonces y aún ahora, se encuentra fuertemente centralizada en tanto a sitios turísticos y de visita “obligada”: “Los habitantes de la Ciudad de México conocen perfectamente la colonia Roma, la colonia Juárez, etc, etc., pero ignoran que hay 71 colonias distintas en el Distrito Federal, que son demasiadas para aquí enumerarlas”³⁶. Televisa, por ejemplo, es mencionada no sólo por ser un punto de referencia geográfico dentro de la ciudad, sino quizá también por ser un espacio que abrió muchos de sus programas para las presentaciones de Rigo en esta urbe a su llegada, ya que era la única empresa que monopolizaba los contenidos audiovisuales para el entretenimiento televisivo. Es mencionada también la sede de la exposición *La ciudad está allá afuera*, Tlatelolco. Este es un punto importante ya que el escucha de la canción dentro de la Sala de Colecciones Universitarias sabrá que el intérprete de la canción pensó en esta locación como un punto importante como muestra de su importancia y

³⁶ “La Ciudad de México: cómo era y cómo es; la transformación de la metrópoli y sus alrededores”, *Hoy*, núm 309, México, 23 de enero de 1943, pp.52-62, en: García Canclini, Castellanos y Mantecón, *La ciudad de los Viajeros...*p. 36.

trascendencia y quizá esta escucha motivará una visita más interesada de sus alrededores evocando la melodía de Tovar. La canción puede también vincularse con el video sobre las demoliciones de la Corporación Dykon en la unidad habitacional Tlatelolco y el mapa de la misma, estando en el corazón del propio barrio mencionado, y con el gimnasio Guelatao y Tepito muy cercanos al CCUT, invitando quizá, a visitar tales sitios para revivir o buscar construir una imagen renovada de esos lugares.

Lugares de entretenimiento y esparcimiento como Chapultepec, el estadio Azteca y las sedes universitarias más importantes de la época del IPN y la UNAM son también mencionadas, haciendo un contrapunto no únicamente geográfico, sino también experiencial e imaginado de cada par de sitios. Tovar promueve a través de la escucha de su canción, una perspectiva colorida y alegre de una ciudad donde él contempla contrastes y que permite a los que, como él, llegan de otras entidades o quizá ya viven en la ciudad, pero no la transitan en su totalidad de forma cotidiana, considerar la posibilidad de imaginar nuevos caminos, nuevas vías para experimentar sus vidas y cumplir metas propias. Imaginar por medio de la escucha una ciudad donde las posibilidades son las que cada persona quiera imputarle y permitirse a sí mismo a la vez.

d) “Lupita’s Taco Shop” – MC Luka (2001)

Luis Carlos Fernández Escareño, mejor conocido como MC Luka, es un rapero mexicano que inicia su carrera en San Diego, California, pero vuelve a México para buscar una mayor difusión de su rap en español. Junto con otros músicos del mismo género, fundan diferentes agrupaciones dedicadas a este género en la década de los noventa, pero en 2001 saca su primer disco como solista (*Caseramente*, 2001) y es de allí donde se desprende la canción *Lupita’s Taco Shop*. Como las dos canciones anteriores, ésta también propone un recorrido, pero en este caso no geográfico sino gastronómico por la enorme variedad de platillos que pueden consumirse en México. La canción fue seleccionada porque los platillos que se mencionan pueden encontrarse, en su mayoría

en la Ciudad de México y ofrecen a los asistentes nacionales y extranjeros un panorama de las posibilidades que pueden degustar cuando salgan de visitar la exposición. Se consideró que la canción podría constituir un retrato bastante completo de las posibilidades gastronómicas representativas del país entero y que, en sus formas de preparación particulares de la ciudad, pueden ser un punto de partida para acceder al enorme universo culinario existente en este territorio. Del mismo modo, la canción fue incluida porque a pesar de ser una pieza muy poco conocida y reproducida en estaciones de radio comerciales, resulta representativa de un tipo de género que es escuchado por un sector de la población alternativo, como el asistente a foros como el Tianguis Cultural del Chopo o algún otro espacio de conciertos dedicado a géneros no comerciales; La idea es que pueda enriquecer la escucha del visitante a la exposición y ayude a diversificar los imaginarios musicales que suelen estar limitados a las canciones famosas o presentes en publicidad de radio y televisión, que no incluyen géneros no comerciales, por lo general.

MC Luka, hace especial énfasis en platillos tradicionales y *callejeros* en su canción: atole, tamales, mole, pozole, quesadillas, tacos, mariscos, postres y bebidas como el tejuino, que es un preparado de maíz fermentado, entre muchos otros.

La canción resulta pertinente en el marco de la exposición *La ciudad está allá afuera*, porque reafirma la invitación a recorrer y reconstruir la urbe por medio, esta vez, de sus sabores. Cada calle, cada esquina, tiene locales o puestos removibles llenos de comida diferente y es muy usual que relacionemos lugares con los alimentos que podemos consumir en ellos –como desde los años veinte fue la estación Indianilla, conocida por sus caldos de gallina y mencionados en la canción de Chava Flores- o los tacos de cierto lugar, las tortas de otro, un sitio especial para hablar de negocios u otro para sencillamente platicar con un amigo. Cada espacio de la ciudad tiene una vía de acceso experiencial por medio de la comida que ofrece y a pesar de que no sea

un proceso totalmente consciente, es un mecanismo de asociación que también construye imágenes sobre la ciudad entera y también fragmentada.

Así como el Paseo de las Facultades en el límite de Ciudad Universitaria es mejor conocido como el Paseo de la Salmonella (por los rumores o testimonios reales sobre personas que han enfermado tras haber comido allí), también cada platillo mencionado por MC Luka en su canción puede traer a la mente de los escuchas, recuerdos sobre malas experiencias en distintos lugares de comida, lo que puede generar un efecto contrario a la invitación al hacer un recuento del suceso a familiares y conocidos, por lo que la experiencia de ese espacio de la ciudad ya no será vivido, sino sólo imaginado con una cualidad negativa y de esta manera, negado para pasar a la experiencia real.

La colección de parásitos (helminthos) es excelente para una vinculación-tensión con esta canción ya que se despliega una variedad de organismos que se desarrollan en los cuerpos humanos y animales a través de la vía de acceso de la comida y quizá generar una reacción de choque o repulsión, de risa o curiosidad, todo activado por la escucha musical en una cabina de sonido que tiene el dispositivo de contención de los parásitos dentro del panorama visual inmediato y quizá también con las bacterias presentes en el agua procedente de diferentes sitios de aguas negras, producidos, finalmente por las dinámicas urbanas humanas y exhibidos en la obra de Gilberto Esparza, también cercana en la sala de exposición.

e) “La Ciudad de la Esperanza” – Panteón Rococó (2001)

La Ciudad de la Esperanza es un epíteto que Andrés Manuel López Obrador acuñó como lema del Distrito Federal durante su mandato iniciado el 5 de Diciembre de 2000 y da origen a una de las canciones más famosas de Panteón Rococó, agrupación mexicana de rock, ska y fusión de ritmos latinos que surgió en 1995 y ha manifestado durante toda su carrera apoyo al Movimiento Zapatista de Liberación Nacional, siendo

eventos de éste, los principales escenarios donde se presentaron en sus inicios, además de foros independientes y festivales de música nacional.

Sus canciones muestran la realidad del país desde la crudeza que el grupo considera que es necesario visibilizar. “La Ciudad de la Esperanza”, recogida en el disco *Un panteón muy vivo* (2001), muestra los contrastes y las contradicciones vividas en la ciudad capital que, a pesar de que el discurso político estaba en su máximo esplendor en cuanto a políticas públicas y de bienestar social en el ámbito de lo real distaba mucho de ser verdaderamente esperanzadora.

El inicio de esta canción es una metáfora de la violencia y el sentimiento de persecución que según la visión de la banda está presente en la vida de los capitalinos todos los días, luchando por la supervivencia en contra de un sistema económico y una clase política que imponen condiciones que no favorecen a todos sus habitantes. Las prisas por el tráfico y el tiempo que se reduce al usar tanto el auto particular como el transporte público, así como fenómenos tan actuales como el acoso en el sistema de transporte colectivo metro (que ha llevado a polémicas decisiones, como la reciente distribución de silbatos “anti-acoso” en diversas estaciones del metro de la ciudad).

El comportamiento de los automovilistas y el exceso de personas en la Ciudad de México que llevan a aglomeraciones tanto en los espacios públicos como en los edificios gubernamentales son una cuestión cotidiana en el país y que la canción retrata de manera muy accesible, pero de igual manera, se distancia del título *esperanzador* de la pieza para hacer una contraposición texto-realidad (respecto a la realidad que nos plantea la composición).

Los versos siguientes relatan la normalización del descontento por parte de la sociedad civil y de nuevo se vuelve al sitio de la idiosincrasia también presente en Chava Flores, cuestiones como la actitud mediocre y poco planificadora, la corrupción, la aplicación/experiencia constante del lema “el que no tranza no avanza”,

muestran por medio del texto de la canción una frustración ante la imposibilidad de realización de un cambio general, pero a la vez, en el verso siguiente se renueva el sentimiento motivador que busca comprender los fenómenos por medio de la búsqueda de puntos base.

La canción se mantiene todo el tiempo en torno a relaciones dicotómicas de miedo y violencia, de frustración y deseos de comprensión que puede vincularse con distintas piezas de la exposición, por ejemplo los distintos planos de la ciudad del Archivo Pani, las acuarelas sobre Tlatelolco, los libros y catálogos sobre la ciudad, la obra *Junta Vecinal* de Fernanda Barreto sobre el Movimiento Urbano Popular, la ocupación de espacios y patrimonialización de la vivienda, con *Circulación* de Marcela Armas y con el video de James Kull, *The Way of Things*. El potencial vinculativo de esta canción es mayor que el de otras debido a la cantidad de temas que aborda su texto y al panorama general que se brinda como parte de la construcción de la Ciudad de México desde el punto de vista de esta agrupación, que hasta el momento, sigue activa y continúa con la misma línea de contenido en sus letras que al inicio de su carrera musical.

f) “Gran Circo” – Maldita Vecindad (1991)

Esta es una de las canciones de una de las agrupaciones más representativas del rock nacional, desde mediados de la década de los ochenta, sus canciones se han caracterizado por sus temáticas en torno a lo urbano y lo popular, desde una perspectiva de denuncia social.

La canción de *Un gran circo*, presente en el disco *El Circo* de 1991, tiene una temática general en torno a la ciudad y sus ironías. El mismo título del álbum alude a la especie de espectáculo (no siempre disfrutable) que se experimenta como parte de la realidad de distintos agentes y su interacción en la urbe y contiene otras canciones que también han sido consideradas muy representativas de la agrupación mexicana.

Esta pieza en específico, relata sobre la visión y construcción de la imagen de la calle, las personas que la habitan y la apropian como espacio no sólo de tránsito sino de trabajo, y se manifiesta por medio de la metáfora del circo, entendido como un espacio donde se desarrolla un espectáculo que sirve para el entretenimiento de los transeúntes sin que estos modifiquen o induzcan cambio favorable para las personas que están como protagonistas-creadores-vivientes del espacio urbano. Es importante resaltar que si bien los *protagonistas* de la canción son las personas que laboran en la calle, los automovilistas y peatones que transitan desde su vehículo son parte fundamental de la visibilidad ignorada bajo la que están los personajes centrales: “al viajar, nos confrontamos con lo diferente dentro de la propia ciudad, pero además sentimos lo que tiene de inabarcable e incomprensible[...] Viajes audiovisuales, modos de informarnos, situarnos y estar presentes en el vasto mundo, en la variedad de mundos que es nuestra propia ciudad”³⁷.

El texto refiere a un niño de la calle haciendo malabarismos con pelotas durante el alto en algún crucero de la ciudad, es un acto breve que finaliza en menos de lo que tarda el semáforo en cambiar a verde y es entonces cuando el niño o el *tragafuegos*, -también mencionado- pasan caminando entre los autos cercanos para pedir una moneda a cambio del acto que acaban de interpretar. Éste es un fenómeno que desde hace al menos cuatro décadas y hasta la actualidad se encuentra presente en las calles de la ciudad y retrata la creación de roles laborales emergentes que se desarrollan en el contexto vial de la Ciudad de México. A los malabaristas y tragafuegos se les han sumado los limpiaparabrisas, compartiendo el espacio de tránsito usualmente sólo para autos y transeúntes en movimiento, cruzando las calles.

La canción invita a reflexionar sobre la pobreza y especie de muerte social a la que estas personas son sometidas como parte de la dinámica social general, se les mira como objetos anti-ornamentales del paisaje urbano, a los que no hay que mirar. La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio hacen visibles a estas

³⁷ García Canclini, Castellanos y Mantecón, *La ciudad de los Viajeros...*p. 62.

personas y sugieren la reconsideración de cómo a pesar de estar en un lugar marginal en la sociedad y desaparecer de las vidas de los automovilistas y transeúntes después de un alto y un siga, siguen estando presentes y haciendo *ruido* en el discurso oficial que los ignora.

Al igual que con la de Panteón Rococó, al final de esta canción se reivindica la posición de la resistencia, se habla de la “magia” presente en la ciudad (México Mágico) con la que puede verse alegría a pesar de la miseria que envuelve a toda la urbe, además se habla de que siempre habrá algún *saxofón* al *terminar la función allá en el palco de honor*, lo que podría interpretarse como un elemento de resistencia (quizá haciendo referencia a la música y su alcance catártico y emotivo) ante la “función” o puesta en escena (con alusión al teatro) de los discursos políticos pronunciados en el palco de Palacio Nacional. La resistencia a través de lo musical se hace presente y se manifiesta con la culminación esperanzadora de que algún día se acabará la “burla que hace reír” en ese palco presidencial.

“Gran Circo”, cierra esta selección de canciones que, hablan a la Ciudad de México, conteniendo por sí sola muchos de los mensajes centrales ya escuchados en las cinco anteriores y permitiendo analizar de manera más integral diferentes maneras de hacer y vivir la ciudad, desde lo planeado, lo imaginado y lo realmente experimentado. Los asistentes-escuchas a la exposición *La ciudad está allá afuera* son invitados, así, a vincular todas las piezas no sólo desde lo visual, sino también desde lo auditivo, lo afectivo y la evocación personal de olores, momentos y sabores en su diario transitar por esta viva megalópolis.

7. Reflexiones finales

El presente texto, además de dar cuenta del proceso de curaduría colectiva y la selección del tema individual de quien esto escribe, pretende ser una breve y muy modesta aproximación a las posibilidades de abordaje de la música, en específico de canciones, en el ámbito curatorial y museístico de la actualidad, desde la perspectiva de un experimento estudiantil de curadores en formación. Resulta evidente que existen aún una gran cantidad de cuestiones que pueden ser objeto de profundización ulterior, pero el interés primordial de este trabajo es la sugerencia de posibles enfoques que den pauta para continuar con la investigación, documentación, análisis y selección de nuevas piezas que puedan ser parte de curadurías posteriores para la presentación de exposiciones multidisciplinarias.

El análisis de los fenómenos urbanos desde la perspectiva sonora que aportan las canciones con temática específica aspira a ayudar a la reflexión sobre nuevas formas de entender lo cotidiano como habitantes de la Ciudad de México, y tratar de aprehender vías de acceso a la diversidad de experiencias e intercambios confrontativos de lo urbano mediante los estribillos, los versos y los puentes musicales que conforman las canciones de distintos géneros populares, sean estos más o menos comerciales. De esta manera, además de la arquitectura, el urbanismo y el arte, se quiere mostrar que la música conforma otro registro de lo urbano para activar a la memoria como eje articulador de relaciones sociales, como “un entramado de percepciones y prácticas socioculturales que se producen en el espacio urbano y que a su vez lo producen y resignifican”³⁸, analizado e interpretado desde el museo. *La ciudad está allá afuera* proyecta interpretar a la ciudad “como espacio de la memoria, del apego y de las apropiaciones en la vivencia de lo urbano en referencia a lo local, barrial y público. La ciudad como lugar sensible”³⁹.

³⁸ Patricia Ramírez Kuri y Miguel Angel Aguilar. 2006. *Pensar y habitar la ciudad: afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo.*, p. 8.

³⁹ Ramírez Kuri y Aguilar, *Pensar y habitar la ciudad...*, p. 8.

Incorporar canciones dentro del cuerpo de obras de una exposición va más allá de la simple búsqueda de la evocación, pretende reconstruir la complejidad del presente, tomando como base los procesos sociales, provocando la génesis de otros referentes sobre el espacio urbano que habitamos día a día, además del organillero, del vendedor de camotes, el pregonero comerciante ambulante o el afilador.

Las piezas musicales, se articulan con los diversos niveles y registros de lectura presentes en la exposición comenzando con los ejes temáticos: demolición, ocupación y utopía. Cada eje dota de un carácter distinto a la urbe, ofreciendo una alternativa de abordaje de la ciudad a través de la deconstrucción y reapropiación de sus espacios, su transformación en mercancía y en objeto de poder, la reconstrucción material y simbólica de los ambientes urbanos con cada transformación planificada o contingente, así como a través de las reinterpretaciones que diversos actores proponen para, como menciona Diogo Teixeira, volver no-familiar lo antes *conocido*.

Utilizar música popular como parte de las obras que buscan construir una narrativa dentro de las exposiciones de los museos en la actualidad es más que un acto de vanguardia, una necesidad que surge de la reconsideración de la música como compañera fundamental de la vida cotidiana. Los autores a los que este texto hace referencia, así como muchos otros que día a día toman el tema de la música popular dentro de los museos, vigorizan el énfasis en la necesidad de acercarse a los visitantes desde sus referentes afectivos ya que de esta forma, los objetivos de conservación, difusión y enriquecimiento de la cultura serán efectivamente alcanzados, logrando una conexión real de la institución y sus colecciones con la gente que las visita. Se dice popularmente que *no se puede amar lo que no se conoce*, y a pesar de que la frase puede resultar un tanto sensiblera, es justamente el *afecto* que puede generarse hacia el patrimonio cultural desde la identificación, lo que podría hacer que éste se mantenga como un elemento de cohesión y enriquecimiento del conocimiento y la cultura. Los museos, como institución tradicional que busca preservar el patrimonio, enfrentan la

responsabilidad de visibilizar las diversas expresiones artísticas y presentarlas, a través de las narrativas creadas por sus curadores, de tal forma que no sean exotizadas o vistas como un elemento ajeno que se halla de paso dentro de las salas, sino como un componente cada vez más familiar de las exposiciones.

La música popular y en especial las canciones pueden ser un mecanismo de acceso efectivo y completamente asequible a través de diversos medios y dispositivos, para integrar narrativas curatoriales complejas y consistentes que muestren no sólo las diversas caras de una ciudad, como en el caso de *La ciudad está allá afuera*, sino cualquier tema, periodo histórico o fenómeno(s) cultural(es) sujetos de posible problematización y tratamiento crítico. La diversidad de géneros musicales, de temáticas tratadas por los compositores y carácter de las piezas son una fuente poco explotada de material para presentar en las exposiciones, y además del potencial narrativo que proponen para el robustecimiento de los argumentos curatoriales, son un punto de partida para innumerables alternativas museográficas como la desarrollada por Giacomo Castagnola para *La ciudad está allá afuera*.

La consideración de expresiones artísticas como la música popular, o en este caso, las canciones con temática específica pueden detonar entonces, no sólo la creación de narrativas de índole curatorial, sino además el diseño de nuevos soportes museográficos que sustenten y transformen las propuestas teóricas y los abordajes artísticos en dispositivos de comunicación efectiva y afectiva con el público asistente a los museos. Este público, si bien ya cuenta con un interés primario basado en sus experiencias personales, puede acercarse y comprometerse aún más en las exposiciones y sus actividades paralelas una vez dentro de la sala, al encontrar que las piezas presentadas reflejan y enriquecen sus propias inquietudes, detonan nuevos cuestionamientos y proponen alternativas para observar un tema de su interés, resultando en un mayor alcance de las obras presentadas en sala. De esta forma, el museo y el público construyen en conjunto una

narrativa que funciona como punto de partida para el enriquecimiento del conocimiento, la apertura hacia nuevas formas de experimentación de su mundo y una relación más afectiva con las formas artísticas.

8. Fuentes utilizadas:

- Alarcón Guerrero, Roque. "Al ver esto, oír aquello: museografía, curaduría e iconografía musical en los museos de la Ciudad de México" (en *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. 3, No. 1. Facultad de Música, UNAM, Junio de 2015), 127 – 131. [Consultado el 24 de enero de 2017] En: <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/21/21>
- Arkette, Sophie. 2004. "Sounds Like City". *Theory, Culture & Society*. 21 (1): 159-168.
- Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Coyocán, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Baker, Sarah, Lauren Istvandity, and Raphaël Nowak. 2016. "Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions". *Museum Management and Curatorship*. 31 (4): 369-385.
- Cortez, Alcina. "A few thoughts on the means of exhibiting musical sound in Popular Music exhibitions and museums" (Enero 10, 2016) [Consultada el 27 de enero de 2017] En: <https://objectsofsound.com/2016/01/10/a-few-thoughts-on-the-means-of-exhibiting-musical-sound-in-popular-music-exhibitions-and-museums/>.
- García Canclini, Néstor, Alejandro Castellanos, y Ana Rosas Mantecón. 1996. *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos, México, 1940-2000*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

- Latham, Alison. 2009. *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Leñero, Carmen. 2006. *El caracol sonoro: reflexiones semiológicas sobre el lenguaje de la música en relación con la poesía*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Millán, José Antonio. 2005. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. Versión electrónica en: <http://jamillan.com/diccions.htm>.
- Passos Sachs, Isabel. 2015. “Curating Intangible Heritage: Popular Music in Museums. The Case of Brazilian Museum Cais do Sertão” (Mayo 11, 2015) [Consultado el 26 de enero de 2017] En: <https://curatingthecontemporary.org/2015/05/11/curating-intangible-heritage-popular-music-in-museums-the-case-of-brazilian-museum-cais-do-sertao/>
- Ramírez Kuri, Patricia y Miguel Angel Aguilar. 2006. *Pensar y habitar la ciudad: afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- s/a . 2014. Research Excellence Framework, “Impact case study (REF3b) – *The Beat Goes On: Popular Music in Museums*” (2014) [Consultado el 27 de enero de 2017] En: <http://impact.ref.ac.uk/casestudies2/refservice.svc/GetCaseStudyPDF/7833>.
- Teixeira, Diogo. 2014. “ ‘Close your eyes and I’ll kiss you’: The role of soundtracks in the construction of place”. Invisible Cities, 536, 18–20 July, Viseu, Portugal.
- UNESCO, “Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial”, *Sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial*, [Consultada el 25 de enero de 2017] en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053>.
- UNESCO, “Usos sociales, rituales y actos festivos”, *Sobre el patrimonio Cultural Inmaterial*, [Consultada el 25 de enero de 2017] en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/ usos-sociales-rituales-y-00055>.

9. *Apéndice*

“Sábado, Distrito Federal” – Chava Flores (1968)

Sábado Distrito Federal,
Sábado Distrito Federal,
Sábado Distrito Federal,
¡Ay, ay, ay!

Desde las diez ya no hay donde parar el coche,
ni un ruletero que lo quiera a uno llevar,
llegar al centro, atravesarlo es un desmoche,
un hormiguero no tiene tanto animal.

Los almacenes y las tiendas son alarde
de multitudes que así llegan a comprar,
al puro fiado porque está la cosa que arde,
al banco llegan nada más para sacar.

El que nada hizo en la semana está sin lana,
va a empeñar la palangana, y en el Monte de Piedad
hay unas colas de tres cuabras las ingratas,
y no faltan papanatas que le ganen el lugar.

Desde las doce se llenó la pulquería,
los albañiles acabaron de rayar,
¡Que re' picosas enchiladas hizo Otilia,
la fritangera que allí pone su comal!

Sábado Distrito Federal,
Sábado Distrito Federal,
Sábado Distrito Federal,
¡Ay, ay, ay!

La burocracia va a las dos a la cantina,
todos los cuetes siempre empiezan a las dos,
los potentados al Enjoy con su charchina,
pa' Cuernavaca, pa' Palo Alto, ¡qué sé yo!

Toda la tarde pa'l café se van los vagos
otros al pókar, al billar o al dominó,
ahí el desfalco va iniciando sus estragos,
¿y la familia? ¡Muy bien, gracias, no comió!

Los cabaretes en las noches tienen pistas
atascadas de turistas, y de la alta sociedad,
pagan sus cuentas con un cheque de rebote
o "ahí te dejo el relojote, luego lo vendré a sacar"

Van a los caldos a eso de la madrugada
los que por suerte se escaparon de la Vial
un trío les canta en Indianilla, donde acaban
ricos y pobres del Distrito Federal,

así es un sábado Distrito Federal,
Sábado Distrito Federal,
Sábado Distrito Federal.

“Metro busco amor” – Los Lagartos (1996)

Voy a subirme al metro
A ver si así me vuelvo a enamorar
Voy a subirme al metro
a ver si de ti me puedo olvidar
Y de tu amor y tu maldita indecisión, corazón
Y del amor que hubo en la máxima expresión del dolor
Eh!

Voy a subirme al metro
A ver si así te puedo arrancar de mí
Porque entre tanta gente
Sé que mil historias voy a inventar
Para olvidar a tu sonrisa y su luz, ¡oh su luz!
Y de tus ojos, el negro brillo de tus ojos
Hoy en el metro busco amor,
Hoy en el metro busco amor,
Lo que el suicida se perdió.

Voy a subirme al metro
A ver si así te puedo arrancar de mí
Porque entre tanta gente
sé que mil historias voy a inventar
Para olvidar a tu sonrisa y su luz, ¡oh su luz!
Y a tus ojos, el negro brillo de tus ojos
Hoy en el metro busco amor,
Hoy en el metro busco amor,
Hoy en el metro busco amor,
¡Amor, amor, amor, amor!
Hoy en el metro empiezo a buscar
amor,
¡Si no el suicida seré yo!
Amor, hoy en el metro busco amor
Hoy en el metro busco amor
¡Amor, amor, amor, amor!
Hoy en el metro empiezo a buscar

a una chavita, que esté muy rica
que esté muy rica, sí, que se vea bien
Hay gorditas y flaquitas, morenitas
chaparritas y güeritas
y punketas, hippiositas y darketas, ¡fresitas!
De todo hay, en el metro del señor,
amor amor amor amor amor,
A toda hora y en todo lugar,
Desde el Toreo, hasta Taxqueña
De Indios Verdes a Universidad
En Guerrero, en Tlatelolco
en Insurgentes, Pino Suárez
Auditorio, Nativitas
Camarones y Tepepan
¡Tepepan!, ¡me gustan más!
¡En Tepepan hay, hay amor!

“A mi Distrito Federal” – Rigo Tovar (1985)

*(Ahí va para Caracoles, Nezahualcóyotl, Tláhuac
y todas las colonias del D.F. Distrito Federal)*

En el Distrito Federal,
en donde yo encontré el amor,
cuántas sorpresas me llevé
cuántos deseos realicé,
en el Distrito Federal,
tierra de luz y de pasión.
Donde la gente con calor,
me recibió con emoción,
con gran cariño y con amor,
en el Distrito Federal.

Allá por Guerrero, la Villa y Peralvillo
el Zócalo y Tepito, también la Lagunilla
Reforma y Tlatelolco,
el Ángel e Insurgentes,
andar en la Alameda pasar por Bellas Artes
(y pídale a su locutor se la va a dedicar con amor)
En el Distrito Federal cuántas sorpresas encontré
en el Distrito Federal,
En el Distrito Federal, cuántos deseos realicé
Ay diosa y bella capital
y majestuosa y gran ciudad,
que ríe y llora y que al cantar,

es tan bonito contemplar,
a mi Distrito Federal.

Allá por Churubusco, también Chapultepec
estar en Televisa, por Tlalpan y la Raza
allá por Zacatenco, también por la C.U.
por el Estadio Azteca, también por Garibaldi
(*venga a gozar*)
en el Distrito Federal cuántas sorpresas encontré
en el Distrito Federal
en el Distrito Federal cuántos deseos realicé
en el Distrito Federal
si muero lejos de ti
¡que me traigan aquí!

“Lupita’s Taco Shop” – MC Luka (2001)

¡Atáscate güero!

Soy mexicano que adora su panza
Tortillas de masa y cena en su casa
¡atáscate güero!
Soy mexicano que adora su panza
Tortillas de masa y cena en su casa
¡Oh mucho picosou!
carne asada es mi burrito
flautas, garnachas, también los taquitos
con o sin guacamole, todo te lo pasas con un atole
cebolla, cilantro en el pozole
pierna de pollo bañada con mole
si eres del norte machaca con huevo,
si eres del centro tacos del metro,
tacos de perro, buche y maciza
lengua y sesos también longaniza,
bien calentito con doble tortilla,
flor de calabaza es la quesadilla,
gorditas molletes de chicharrón,
salsita verde y requesón,
vuelve a la vida y ceviche de pescado,
coctel de camarón y filete empanizado,
muégano, alegría y cocada
palanquetas, capirotadas,
bañado de miel yo pido el buñuelo,
pepitas, paletas de caramelo,
Soy mexicano que adora su panza
Tortillas de masa y cena en su casa

¡atáscate güero!

Soy mexicano que adora su panza
Tortillas de masa y cena en su casa
¡Oh mucho picosou!

Ejotes bañados en salsa chipotle
chile pasilla en huaizontle
mídele el agua a los camotes,
te pongo a pelar chilacayote,
babosos me encantan que estén los nopales,
de pollo y puerco son los tamales,
arroz y agua hacen horchata,
bolillo caliente, ponle su nata,
picosos me gustan los chilaquiles
insectos yo como se llaman jumiles
me gusta el flan y Jericaya,
la tuna el mamey y las pitayas,
fermenta la piña se llama tepache
la nieve me gusta que sea de pistache
chilito piquín le pongo al pepino
y pa' la cruda me tomo un tejuino

Soy mexicano que adora su panza
Tortillas de masa y cena en su casa
¡atáscate güero!
Soy mexicano que adora su pansa
Tortillas de masa y cena en su casa
¡Oh mucho picozou! (x2)

“La Ciudad de la Esperanza” – Panteón Rococó (2001)

Es la Ciudad de la Esperanza,
es un perro que nunca me alcanza,
que me tira la mordida,
mientras corro por mi vida,
es la trinchera que me convierte en fiera,
cárcel gigante, de millones de habitantes,
que no quieren saber nada de nada,
con el reloj, corriendo por sus venas
y la vida que se va con tantas penas,
más aprisa el mundo se alista
y va en el metro con tanto aprieto.
Y a las mujeres les meten mano
Hasta en lugares que pa' que te cuento.

Y en la calle, el despapaye,
Tráfico intenso, ambiente denso.
Uno se pasa un alto,
Otro comete un asalto.
La gente amontonada
En los servicios y en la embajada.
Y en las instancias de gobierno
Todas las colas son un infierno.

Y no hay nadie que no vea (4x)
Que el descontento social
Ya no es nada anormal.
Hasta en un hospital
Te tratan como un animal. (2x)

Es la Ciudad de la Esperanza,
Donde extorsionan a toda la raza,
Donde todo el mundo se rasca la panza,
Donde todo el mundo se pasa de lanza.
Donde los sueños se han vuelto pasajeros.
Inocentes, temerosos, en un microbús.
Y pa' que se haga justicia
Tú tienes que caerte siempre con una luz
Así funciona la cosa.
Así de loca la cosa.
Así funciona la cosa.
Así de loca la cosa.
Oh, oh, oh! es lo que traigo aquí
Un sentimiento que me quiere salir.
Vivo en México, Distrito Federal,
Donde unos la pasan chido
Y el grueso la pasa mal.

Sin embargo,
Lo que aprendo a diario
Es a entender, solucionar,
Sobrevivir y expandirme.
¡Para poder comprender! ¡Para poder entender!

Es la Ciudad de la Esperanza,
Donde el dinero nunca te alcanza,
Donde la banda se pasa de lanza
Ahí viene el perro, ¡corre que te alcanza!
Es la ciudad de la esperanza,
Llena de angustia y también de ansia.
Treinta millones de cabezas

Buscando la fortuna entre la desventura
De haber nacido aquí,
De haber dejado todo allá
Y venirse para acá.
Entre el asfalto y el smog.
Entre el estrés y la extorsión.

“Gran Circo” – Maldita Vecindad (1991)

*(Playeras chinas una seis dos por diez
Playeras chinas una seis dos por diez
Mire de regalo de remate)*

Difícil es caminar en un extraño lugar
En donde el hambre se ve
Como un gran circo en acción
En las calles no hay telón así que
Puedes mirar como único espectador
Te invito a nuestra ciudad

-En una esquina es muy fácil
-Que puedas ver
-A un niño que trabaja y finge
-Sonreír
-Lanzando pelotas
-Pa’ vivir
-Sólo es otro mal payaso
-Para ti
-También sin quererlo
-Puedes ver
-A un flaco extraño
-Gran Fakir
-Que vive y vive
-Sin comer
-¡LANZANDO FUEGO!

Gran circo es esta ciudad, ajá!
Un alto, un siga, un alto. Un alto, un siga, un alto.
Gran circo es esta ciudad, ajá!
Un alto un siga un alto. Un alto un siga hua!

Gran circo es esta ciudad, ajá!
Un alto un siga un alto. Un alto un siga un alto
Gran circo es esta ciudad, ajá!
Un alto un siga un alto. Un alto un siga un alto.

Es mágico este lugar mientras más pobres ya hay
Más alegría se ve, en las calles hay color,
No falta algún saxofón al terminar la función
Allá en el palco de honor, nadie podrá ya reír
Nadie podrá ya reír (x2)

¡Barato le sale a solo a quinientos pesos!

Reír. Reír. Reír. Reír. Reír. Reír. Reír. Reír.
Reír. Reír. Reír. Reír. Reír. Reír. Reír. Reír.

Gran circo es esta ciudad, ajá!
Un alto un siga un alto. Un alto un siga un alto
Gran circo es esta ciudad, ajá!