

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)

T E S I S

que para optar por el grado de

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

presenta

Clara Meierovich Müller

Tutor

Dr. Aurelio de los Reyes García Rojas

México D.F., febrero de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

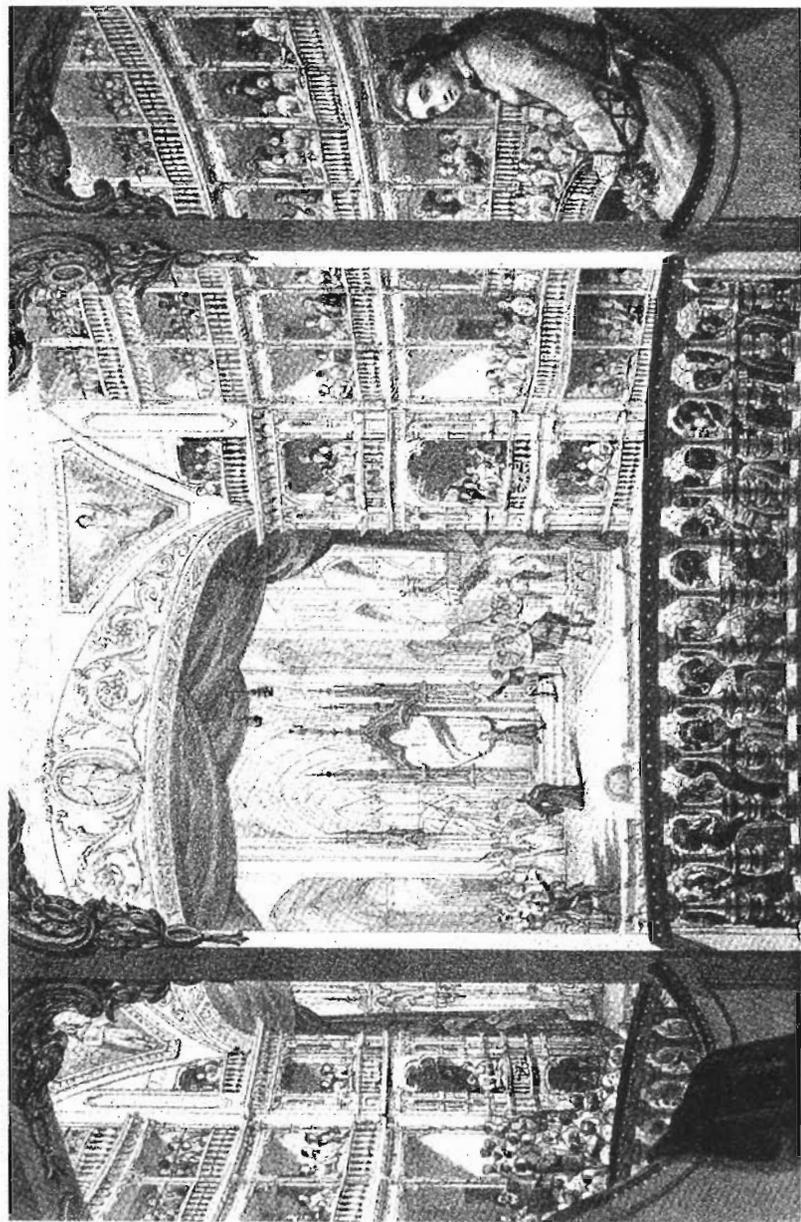
*Mi agradecimiento profundo al
Dr. Aurelio de los Reyes García Rojas y a
las doctoras María de los Ángeles Chapa
Bezanilla y Consuelo Carredano
Fernández, por la generosidad de su
tiempo y la afectuosa cercanía intelectual.*

*De igual manera a mis lectores,
Dr. Eduardo Báez Macías y Dra. María
Esther Pérez Salas, por sus muy
estimadas sugerencias.*

para

Frici, Pola, Silvia, Michael, Gabriel, Steven y Natalie

y mis amigos-hermanos Luz María e Iñigo



Litografía de Casimiro Castro, *Interior del teatro de Iturbide*, 1855-1856.

A la entrada de la alameda vieja, lo esperaba la música,
la que luego que avistó al acompañamiento comenzó á
tocar marchas y otras sonatas de gusto.....

El Cosmopolita, 3 de febrero de 1838

Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)

Tabla de contenido

- I. A modo de Introducción
- II. La vida teatral y el despuntar del divertimento
- III. Desde la atalaya del Romanticismo
- IV. La Crítica entre alboradas y tanteos
- V. Intuición y erudición, elementos indefectibles para el crítico musical
- VI. Conclusiones
- VII. Fuentes Hemerográficas y Bibliografía

Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)

I. A modo de Introducción

Con el presente ensayo pretendo contribuir, en parte, a enmendar una carencia instaurada en los textos abocados al recuento e interpretación de nuestro pasado musical: exhumar y “determinar” –si ello fuera posible- cuándo y cómo se origina lo que hoy llamamos crítica musical mexicana.

Intento rastrear y reconstruir, asimismo, el factible germen de un pensamiento crítico que asoma desde un paisaje cultural engastado en una sociedad post-independentista, signada por las convulsiones de la ideología política imperante, sazónada además, por el resplandor audaz del Romanticismo literario.

Otro de los desafíos implícitos en la temática abordada, consiste en sumergirse a contracorriente del concepto establecido, aceptado e inserto a una virtual corriente metodológica del quehacer crítico durante un proceso “evolutivo formal” de esta disciplina, y correlacionarlo con la semántica del discurso histórico de los textos recuperados en la investigación.

Remontarse a los orígenes de la crítica musical en México –y probablemente de cualquier otra nación- constituye un verdadero *tour de force*. Ello se debe principalmente, al precario estado de conservación de los ejemplares a consultar -si es que contamos con la fortuna de obtenerlos-, y a las dificultades que presentan algunos

de ellos en cuanto a la omisión de datos de fechación, continuidad cronológica salteada o truncada, así como en otros, donde las alusiones específicas a la música refieren a muy breves, incoherentes y hasta pueriles comentarios. Se trata de un desafío innegable a la paciencia y a la gobernabilidad del tiempo, para introducirse en los espacios profundos de la memoria escrita durante la primera mitad del siglo XIX, y a partir de ello, emprender una accidentada aventura hacia los inicios de nuestra prensa, sus hacedores y protagonistas.

La revisión hemerográfica que realicé en el Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección Lafragua) fue un tanto aleatoria, en el significado de que resulta materialmente inasequible la exploración total de los innumerables ejemplares a considerar, y el raudal de información contenido en ellos de diversas gradaciones cuantitativas y cualitativas.¹

En consonancia a estos inconvenientes, además de enfocarme a una búsqueda más coincidente con los objetivos que me propongo obtener con este trabajo, decidí restringir la presente investigación a los ejemplares impresos únicamente en la Ciudad de México.

Opté, entonces, por dirigir la exploración hacia aquellas publicaciones cuyo título y correspondiente descripción hemerográfica me permitieran “entrever” la posibilidad de un certero hallazgo afín a mi interés sobre el tema.²

¹ Para ilustrar esta afirmación, refiero la cifra de 342 publicaciones periódicas aparecidas entre 1822 y 1855 que proporciona el volumen coordinado y asesorado por Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822 – 1855*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000, p. XIII.

² Vid. Miguel Ángel Castro *et al*, *op. cit.*

Considero conveniente aclarar, por otra parte, que las citas y ejemplificaciones hemerográficas no siempre presentan una secuencia cronológica estricta, sino que éstas se hallan apegadas a las necesidades taxativas derivadas de la argumentación discursiva del ensayo.

Asimismo, el lapso histórico que comprende esta investigación ha sido sumamente arduo de delimitar, dado que podría pensarse en una estimación reduccionista del problema circunscribirlo únicamente a estos 29 años, en los cuales la actividad periodística en el México Independiente fue francamente fecunda y de una profusión temática como nunca antes había acontecido.³ La perentoriedad que circunda mi trabajo y la prudencia que implica someterse a la realidad de nuestras posibilidades, me inclinaron a delimitar el estudio a dicho período.

Bien sabemos que el ejercicio de ceñirse a la temporalidad de una época, y a la espacialidad de un determinado lugar, implica en la mayoría de los casos, un ejercicio riesgoso: compromete una suerte de menoscabo, una exclusión; algo que dejamos fuera de la posibilidad de ser considerado y que no contará para intervenir o afectar un resultado. Por ello, decidí parcializar mi investigación a los años iniciales del independentismo político de la Nueva España, en la conciencia de que hubo algunas expresiones germinales de una valoración “crítica” cercanas a nuestra percepción

³ En “Los periódicos en el primer período de vida independiente (1821 – 1836)”, la historiadora Rosalba Cruz Soto da cuenta que solamente durante los años que van de 1821 a 1836, se publicaron 225 periódicos en las entidades federativas del país, de los cuales sólo 94 pertenecían a la Ciudad de México. Por otra parte, en este mismo lapso se contaba con un total de 66 imprentas en el territorio nacional, desglosándose 36 en la capital: 8 en 1821 y 28 en 1836. En *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2005, pp. 66 y 62, respectivamente.

actual con anterioridad a 1821, aplicadas a ciertas manifestaciones, principalmente, de recreación o interpretación musical. Este período de azarosa consolidación del país, comprendió administraciones tan inestables y conflictivas como las protagonizadas por personajes que van desde Agustín de Iturbide (1822 – 23) hasta José Joaquín Herrera (1848 – 51), pasando, entre otras, por la de Anastasio Bustamante (1837 – 41) y de las intermitentes incursiones en el poder ejecutivo de Antonio López de Santa Anna (1835–53).⁴

Dentro del trastocado, complejo y turbulento encuadre político del período estudiado, y en lo tocante al ámbito musical, es dable mencionar un marcado incremento en la popularidad, profusión y variedad de las categorías comprendidas dentro del género danza o música salonesca: minués, mazurcas, valeses, polkas y schottish, entre otras; gama idónea a las costumbres de esparcimiento social que sustentaban el gusto y la apetencia de los asiduos a las tertulias y, también, de las representaciones teatrales. Estas formas eran interpretadas en los entreactos de comedias, tonadillas, sainetes, óperas y expresiones escénicas teatrales y musicales diversas. También, era costumbre introducir en los intermedios de las comedias una pieza de canto y otra de baile.

Se inicia el despuntar de la música de concierto y, en concomitancia, las sociedades filarmónicas. Estas organizaciones ya no ostentan una finalidad religiosa sino esencialmente artística, corolario lógico a la música que se producía en el entorno laico.

⁴ Durante el período santannista aparecieron periódicos de extensas trayectorias como *El Siglo XIX* (1841-58) y *El Monitor Republicano* (1844-52), fundados por Ignacio Cumplido y Vicente García Torres, respectivamente.

Consumada la Independencia se manifiesta también, una búsqueda y una voluntad de adquirir carta propia de identidad musical. Los esfuerzos asumidos en esta tesitura por José Mariano Elízaga (1786-1842) en los inicios de la emancipación, son prueba palmaria de ello. Creó en 1824 una sociedad filarmónica que recibió el apoyo emprendedor de Lucas Alamán (1792-1853), historiador y político conservador, quien logró a su vez recursos financieros del gobierno y de particulares distinguidos. Sin embargo, pese a que se fundaron tres sociedades filarmónicas durante el transcurso del XIX, éstas no constituyeron necesariamente los únicos centros vitales de la actividad musical mexicana.

Pero el eje mayor indubitablemente, en torno al cual se fragua, elucubra, discurre y “se refina” –tal vez- el quehacer de la crítica musical es, por antonomasia, la ópera.

La relatoría y la correspondiente enumeración de óperas, compositores, empresarios, directores de orquesta, cantantes, bailarines e integrantes en general, de las compañías que visitaron la Ciudad de México y el interior de la República, así también, de los compositores locales que recibieron el influjo y el acicate de la fascinación por el género, engrosan una porción mayúscula de los textos encauzados al recuento y dilucidación del pasado de nuestra música. El género operístico fue asimismo escenografía propiciatoria para elevar a grado mitológico a cantantes-personajes que nos visitaron: Manuel García (1775-1832); Henriette Sontag (1806-54); Anna Bishop (1810-84) y, de igual manera, a la cantante mexicana Ángela Peralta (1845-83), sólo unos cuantos de ellos a título de ejemplo, y que la memoria histórica de la música retiene para ufanía de los mexicanos.

Durante el transcurso de estas páginas procuro dar muestra y análisis de un espectro de textos, en los cuales la heterogeneidad de modalidades y sensibilidades de percepción estética y escrupulosidad intelectual en la aprehensión del hecho y el objeto musical, así como los ineludibles antónimos en esta dirección, coadyuven, además, a traslucir las pulsaciones de la idiosincrasia, la mentalidad y la cultura de una sociedad que despertaba a las iniciativas de una identidad diferenciada y autónoma.

II. La vida teatral y el despuntar del *divertimento*

A comienzos de la década de 1820 la ecléctica vida teatral de la Ciudad de México promediaba entre dos escenarios “institucionalizados”: El Coliseo Nuevo y El Teatro de los Gallos (o Provisional). El primero tenía como finalidad prioritaria la de recaudar fondos para el hospital de la ciudad, y el segundo había sido erigido sobre el antiguo local de peleas de gallos, que a pesar de haber tomado un cariz opuesto al que tuvo originalmente, continuaba siendo identificado por el público con aquél espectáculo bárbaro.

Se inauguran sucesivamente nuevos escenarios: el Principal (c.1826) y el Nuevo México (¿). Para 1844 la capital cuenta con el Gran Teatro de Santa Anna –después Teatro Nacional- a fin de satisfacer a un público con demanda cada vez más incisiva y exigente.

Una reseña-crítica de artificiosa mordacidad contenida en las páginas de *El Apuntador, Semanario de teatros, costumbres, literatura y variedades*, en la cual se comenta la puesta en escena de *Lucía de Lammermoor*, deja vislumbrar la vetusta reputación que ostentaban algunos coliseos durante el período estudiado:

Por fin, Sr. *Apuntador*, tenemos ópera, aunque algunos piensan lo contrario: tenemos también otros dos teatros, de los que el uno puede llamarse conservador de las antiguas doctrinas dramáticas, y el otro un remedo de la *Porte St. Martin*.

Cuando sopla el viento clásico en el cerebro de un ciudadano, ahí está *El Principal*; cuando el huracán romántico, el de *Nuevo-México*, y cuando la brisa filarmónica, el inarmónico de la *Opera*.

.....
Imposible es también calificar á los actores en la primera ópera que desempeñan, porque á mas de lo que hemos expuesto, el cantante mas sereno se corta ante un publico nuevo, y su voz, si

el teatro es inarmónico como el de los *Gallos*, se pierde para unos, ó hiere á otros en demasía [...].⁵

Este fragmento rubricado bajo el seudónimo de “El Diliettante”,⁶ permite interiorizarse acerca de las peculiaridades de repertorio y estilo que ofrecía cada uno de los teatros, diferenciando entre tendencias de géneros: los dramáticos, las comedias, etcétera, así como de géneros musicales: los instrumentales y la ópera. Sin embargo, resulta un tanto nebuloso el párrafo que alude a la música instrumental, pues no permite precisar si el autor al referirse al “inarmónico de la *Opera*”, lo haga al lugar de la representación, o al del género que, tratándose de un coliseo correspondería al de Los Gallos o Provisional. Nos percatamos, por otra parte, del acondicionamiento y de las características “acústicas” o de sonoridad manifiestas en uno de ellos –en este caso también el de los Gallos-, observando que el término empleado era el de “inarmónico”, en el entendido de que se trataba de un recinto con deficiencias y fallas en la recepción sonora tanto de las voces, como de los instrumentos musicales.

La vida en los teatros se intensifica y se enriquece con una variada y numerosa afluencia de artistas nacionales y extranjeros, así como de nuevas ofertas de espectáculos. Entre ellos, manifestaciones “artísticas” tan dispares, insólitas y

⁵ Bajo el rubro de “Comunicado”, *El Apuntador*, p.101, año 1841. (No se especifica el mes). Publicación semanal ilustrada que aparecía “los martes por la noche”. Lo dirigieron el abogado, diplomático y escritor José María Lafragua (1813-75) y el escritor Casimiro del Collado (1822-98). La revista se ocupaba de la actividad literaria; reseñas principalmente de estrenos teatrales, y de todo tipo de representaciones escénicas. Su presencia se restringió a sólo 24 números: del 8 de junio al 30 de noviembre de 1841.

⁶ No se ha podido precisar la atribución del texto, pues de acuerdo al *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México* de María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez (UNAM, IIB, 1985), el único seudónimo con similar denominación perteneció a Pedro Henríquez Ureña, quien vivió entre los años 1884 y 1946. Ante dicha incógnita y dada su elocuencia estilística, podría suponerse que se trata de alguno de los directores del semanario.

fascinantes como las de prestidigitadores, payasos, compañías de ballet francesas, exhibición de animales exóticos y, sobre todo, -como ya he referido- compañías de repertorio operístico. Principalmente será en el transcurso de la década de 1840, cuando comienzan a presentarse en los escenarios de México eximios solistas de probada fama internacional. Entre esos nombres se contaron William V. Wallace (1812-65) violinista y compositor irlandés, autor de la famosa ópera *Lurline* (1860) quien llega en el transcurso de ese año. Cuatro años más tarde, el compositor y violinista Henri Vieuxtemps (1820-81) a cuya nombradía se acreditan numerosas obras y conciertos para su instrumento. En 1849, año en el cual consta en las páginas de los periódicos una animación musical *sui generis*, en cuanto a la variedad y calidad de los artistas, se presentan el violinista holandés Franz Coenen (1826-1904) quien alternó sus presentaciones con Henri Herz (1803-88) compositor y pianista austriaco, autor de una peculiarmente vasta y bien lograda producción destinada al piano. Los mexicanos también escuchan durante ese año al arpista y compositor francés Charles Bochsa (1789-1856) acompañado de la soprano inglesa Anna Bishop.

III. Desde la atalaya del Romanticismo

La presencia del Romanticismo como fenómeno de identificación cultural, condicionó y normó el espíritu estético y emocional de la últimas tres décadas del lapso que bordea este ensayo, que según el consenso de los historiadores literarios enfatiza su expresión entre 1830 y 1880, aproximadamente, así en nuestro país y el resto de Hispanoamérica. Durante estos 50 años se extiende un tramo incierto, caracterizado por las agitaciones sociales y las revueltas políticas; marco propiciatorio en el cual discurre la producción literaria, musical y de las artes en todo su espectro, enraizadas todas ellas en la médula más sensible de la realidad, y escenario *sine qua non* para el ejercicio de la crónica y la crítica de este período:

Los románticos emblematizan el despuntar del hombre moderno: por un lado, miran la realidad con ojos soñadores; por el otro, ponderan la fantasía como un instrumento crítico y transformador. A un tiempo desprendidos de la religiosidad tradicional y poseídos por un afán poderoso de novedad, proponen un concepto de originalidad y se lanzan a experimentos insólitos, verdaderamente increíbles pocas décadas antes.⁷

En 1830 llega el drama romántico procedente de Europa, sobre todo al estilo de Víctor Hugo (1802-85), como precisa asimismo David Huerta: “Los románticos del continente americano reciben la influencia de sus pares españoles y la combinan con la gravitación de otras obras, principalmente la potente voz de Víctor Hugo, maestro de todos los románticos”.⁸ Una década más tarde, comienzan a conocerse imitaciones mexicanas como *El torneo* de Fernando Calderón (1809-45); y de Ignacio Rodríguez

⁷ David Huerta, Prólogo a *El relato romántico. Una antología general*. México, SEP/UNAM, 1982, p.1.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

Galván (1816-42) *Muñoz, visitador de México*, quien a pesar de su corta existencia reunió perennes méritos que al decir de José Emilio Pacheco fue “un adelantado en varios campos: primer romántico mexicano, primer *poeta maldito*, primero que escribe desde el punto de vista del mestizo que ha logrado hacerse de la cultura literaria reservada a los criollos. Sus poemas muestran una clara conciencia política y una intensidad expresiva que, fuera de Heredia, no se encuentra en sus contemporáneos.”⁹

Ciertamente, la incisiva efectividad del Romanticismo sobre el teatro y la ópera, no sólo enarbola el acontecimiento artístico *per se*, sino que articula un desempeño relevante e imprescindible en la vida social, siendo que en no pocas ocasiones las críticas destinadas entonces a la puesta en escena se ocuparan de manera paralela, tanto al comportamiento del público y de las condiciones de las salas de los teatros, como de la obra y de su representación.

*El Álbum Mexicano. Periódico de literatura, artes y bellas artes*¹⁰ en una de sus páginas abocadas a informar sobre los acontecimientos teatrales, ilumina nuestra percepción acerca de la conducta social; usos y costumbres que circunscribían en contrapunto de frivolidades y estridencias las veladas artísticas:

[...]Poco tengo que decir de la concurrencia, gracias al cambio que ha sufrido esta ciudad, en otro tiempo tan opulenta y tan brillante. La décima parte de la sala estaba vacía, y entre la concurrencia había muy pocas señoras, y estas muy mal adornadas, con escepcion de una jóven de gran distinción que tenia un paquete de plumas en la cabeza. Dos ó tres chales de crespon de china, eran los únicos artículos de tocador que no fuesen negros, en toda la sala. Con pocas escepciones los dos secsos se entregan durante el espectáculo á la costumbre favorita de fumar, aun en los palcos. Segun Addison, las mugeres que saben servirse del

⁹ Citado por Emmanuel Carballo, en *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara/ Xalli, 1991, p. 15.

¹⁰ La revista de aparición semanal y especializada en promover “las bellas letras”, se circunscribió únicamente al año 1849. Fueron sus redactores los mismos de *El Mosaico Mexicano* (1836-42) y el *Museo mexicano* 1843-46, fundados todos ellos por el impresor jalisciense Ignacio Cumplido (1811-87).

abanico poseen un instrumento muy peligroso para los corazones. Si esto es cierto, muy difícil es escapar á una belleza mexicana que se encuentra doblemente armada con el abanico y el cigarro [...]¹¹

El costumbrismo, derivación y consecuencia del Romanticismo, se manifestó en México no sólo en cuadros y narraciones breves, sino también en extensas novelas. Su valor total –para nosotros sus lectores del siglo XXI- no reside tanto en reflejar costumbres más o menos curiosas, sino en descubrir los aspectos sociales de las mismas. El afán por observar y describir escenas de la vida diaria, confluyó en un realismo en cuanto enseñaba a observar la realidad con mayor minucia y sencillez. Sin embargo el “localismo”, figura literaria que acentúa lo vernáculo, ha sido la causa de que la mayoría de los textos y sus correspondientes autores permanezcan el día de hoy en el baúl de los olvidos.

Sería injusto, amén de un desacierto, no recordar entre las más relevantes de estas novelas, *El fistol del Diablo* (1845-46) y *Los bandidos del Río Frío* (1889-91) de Manuel Payno (1820-94). Así también a Guillermo Prieto “Fidel” (1818-97), otro de los personajes indispensables y paradigmáticos de la tertulia literaria y sus *Memorias de mis tiempos*, formidable autobiografía de evocadora agudeza escrita durante los años 1828-53 pero compilada y publicada recién en 1903.

Y como parte de esta emblemática tríada policroma, considero ineludible invocar la intensa estampa en nuestras letras de Ignacio Ramírez “el Nigromante” (1818-79). Sus estereotipados personajes entre los que se encuentran “La Coqueta”, integran *Los*

¹¹ Tomo II, 1849, p. 523. La autoría se identifica con las iniciales R.R., que corresponde a los redactores de la revista.

mexicanos pintados por sí mismos (1854), retratos ideosincráticos de obligada añoranza.

Cada uno de ellos, señeros representantes de la literatura romántica y costumbrista, ejercitaron en exitosa alternancia la crónica y la crítica en los periódicos y gacetas culturales más Influyentes. Sin embargo, dentro del rubro que nos ocupa, destacan de manera preeminente los notablemente puntillosos y extensos escritos de Manuel Payno -a quien me referiré más adelante-, dedicados a las visitas de músicos como Henri Herz y Franz Coenen, y de la cantante inglesa Anna Bishop.

IV. La Crítica entre alboradas y tanteos

Suele ocurrir, al referirse a la Crítica como disciplina de juicio y de opinión, y como actividad predominantemente intelectual, que se la asocie con ejercicios de valoración drástica, y más de las veces controversiales ligados a la aplicación del objeto de interés. Erudición de cualidad enérgica e intransigente; o condescendiente y contemporizadora, según convenga al caso, la especulación crítica ha estado supeditada en todo momento a incesantes e incandescentes polémicas entre quienes se abocan a los intrínquilis del arte.

El crítico es el responsable y quien incide en la formación o la manipulación del gusto. Bien es cierto, que en su gran mayoría, el público que asistía a las veladas musicales durante los inicios y mediados del XIX, que incluía desde luego la música escénica, no era aquél que se pudiera preciar de “conocedor”. Por lo tanto, el crítico oficiaba al decir de Francisco Calvo Serraller, como “un portavoz popular, un intérprete de la opinión pública, cuya naturaleza debía conocer bien, si es que pretendía influir en ella. Esto sin duda, condicionó esencialmente el modo de expresarse, el estilo de la crítica surgida del conocimiento y comprensión del nivel de asimilación intelectual del público y orientada a responder adecuadamente a sus demandas, ideas, pasiones y gustos”.¹²

¹² “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Valeriano Bozal, Ed. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000, p.159.

Como la entendemos hoy día, a excepción de algunos antecedentes distantes temporalmente, y poco “diáfanos” conceptualmente, el ejercicio de la crítica musical es una disciplina cognoscitiva relativamente reciente. Sin embargo, aspirar a establecer con precisión cronológica cuándo y en qué texto se “insinúa” su inicio en la prensa de México, compromete la alternativa de una búsqueda tan desafiante y estéril, como inevitablemente riesgosa, ya que implicaría sujetarse a un debate de interminables consideraciones.

Antes de concebirse como una práctica de análisis y valoración cognoscitivos, ya más ajustada y aplicadamente en México a partir de la tercera década del siglo XIX - según he podido constatar- la crítica se adjudicaba tácita e implícitamente al gusto y la “sapiencia” de quienes eran partícipes de un acontecimiento de recreación musical. Hasta el siglo XVIII era el auditorio –o el público- quien se asignaba la tarea de aprobar o refutar: premiaba con el aplauso y el elogio; vituperaba a través de la rechifla y de los silbidos para dar expresión a sus apreciaciones. Será ya después, que se delegará en un “conocedor” y dictaminador dicha tarea.

Leopoldo Hurtado, problematiza y sitúa el surgimiento en términos kantianos, cuando cuestiona acerca del tamiz de la razón como método de aprehensión del objeto musical:

Si la crítica artística, o musical en nuestro caso, es una actividad reciente, ¿desde cuándo ha surgido un problema de la crítica, o dicho en otras palabras, desde cuándo la crítica es un problema?

En realidad, el problema de la crítica se planteó ya en el siglo XVIII, como una consecuencia del racionalismo. Como es sabido, para éste tanto lo bello, como lo verdadero y lo bueno, caen bajo la órbita de la razón. Ninguna actividad del hombre puede escapar al control racional y no hay motivo para hacer una excepción con las artísticas. Es a la razón a la

que compete establecer los principios y normas a que debe ajustarse la obra de arte, y, por consiguiente, a la que corresponde juzgarla.¹³

En opinión de Otto Mayer-Serra, la aparición del crítico en Europa se halla supeditada a un proceso de secularización religiosa durante el transcurso del siglo XVIII, y al advenimiento de una suerte de “mercantilización” de la música. Sin embargo, el musicólogo hispano-mexicano deja pendiente la precisión de cuándo y cómo se produjo su incursión en la prensa nacional:

[...]cuando la música se iba a emancipar definitivamente de su función subordinada en la iglesia y las cortes principescas para convertirse en un arte autónomo, destinado a toda la humanidad esclarecida y a hallarse envuelta cada vez más en el proceso de comercialización de todas las instituciones en el mercado libre. La crítica no pudo existir hasta que el auditorio musical se constituyera en público, en la acepción moderna de la palabra. Es decir: mientras la música se hallaba al servicio de las fuerzas eclesiástico-feudales y no tenía función comercial alguna, la comunidad de fieles o las audiencias cortesanas aún la consideraba como una parte integrante y de necesidad vital del rito normal de su vida diaria.

.....
Pero con la comercialización del espectáculo musical, es decir, desde el momento en que sus concurrentes, ya convertidos en *público*, pagaban para disfrutar de una ópera o de un virtuoso instrumental o vocal, se arrogaron el derecho de crítica.¹⁴

Por otra parte, creo factible aproximarnos sutil y escrupulosamente a un espacio temporal, al deducir que la manifestación franca de la crítica en las páginas de nuestros periódicos se establece con posterioridad a la fundación del Coliseo Nuevo, que Olavarría y Ferrari sitúa en 1752¹⁵, y quien en desencantado comentario apunta:

¹³ *Apuntes sobre la crítica musical*. Prólogo de Ernesto Deira. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano S.R.L, 1988, p. 27.

¹⁴ *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941, pp. 42-43.

¹⁵ El Teatro Coliseo tiene como uno de sus más lejanos ancestros al Coliseo de México en el Hospital de Naturales, fundado a principios del XVIII, herencia a su vez de “los tablados” de la península. Fue destruido por un incendio en 1722 y en 1725 se inauguró el tercer Coliseo. Posterior a éste se funda en 1752 el Coliseo Nuevo. *Reseña histórica del teatro en México 1538- 1911*. Tomo I, México, Editorial Porrúa, 1961 (*Vid.* Índice del Tomo Primero. Primera Parte de 1538 a 1821, [I]

Los primeros años del Coliseo Nuevo abundaron en calamidades de toda especie, que dificultaron su marcha material, pues en cuanto a la artística, nada podía esperarse digno de mención, no siendo extraño que nadie se preocupara en conservar noticias de unos espectáculos* que, en la misma España habían llegado entonces y continuaron mucho tiempo aún en supina decadencia.¹⁶

Ahora bien, dado que la crítica, o la crónica, en su defecto, deberían ocuparse de referir tanto “lo que es certero”, como “lo que es fallido”, ¿por qué no reseñar, aludir, siquiera, a la actividad escénica que se registraba en un teatro tan emblemático para la época, como lo era el Coliseo Nuevo en la segunda mitad del XVIII?. Cabe, asimismo la suposición, de que este importante historiador no localizara los correspondientes rastros informativos y simplemente se limitara a negar su existencia o, que tal vez, no hubiera entre los reseñistas de entonces el interés, o el más elemental grado de conocimientos para asumir el testimonio y la valoración de ello.

Pero es en el *Diario de México* (1805-1817)¹⁷ y, sobre todo, durante su primera época, hasta diciembre de 1812, según consideran los especialistas hemerográficos, cuando en sus páginas se bosquejan los anhelos de identidad y referencias a costumbres y paisajes propios, otorgándose mayor atención a los aspectos culturales y literarios, además de difundirse principalmente poesía de características neoclásicas. Esta publicación se constituyó en eje y referencia literaria indispensable de su tiempo, a la par que tribuna implícita de la “Arcadia de México”, como apunta Esther Martínez Luna:

* El subrayado es mío.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ Fundado por el abogado, historiador y político Carlos María de Bustamante (1774-1848) y el escritor dominicano Juan Jacobo de Villaurrutia, de quien poco y nada consignan biográficamente los investigadores literarios.

Nuestra Arcadia, por ejemplo, utilizó las páginas del *Diario de México* como arena para discusión de las ideas acerca del gusto y de la estética propios de la época. Las polémicas sobre cómo debía escribirse la poesía poblaron las páginas del *Diario* en su afán por normar los hábitos intelectuales de los ingenios ilustrados. Además de fray Manuel Martínez de Navarrete —el principal poeta de la Arcadia— y de los otros miembros distinguidos de esta institución literaria, también polemizaron los lectores cultos de la época que buscaban difundir sus opiniones críticas en la plaza pública y no restringirlas únicamente a la tertulia doméstica acaparada bajo el eco de los amigos [...]¹⁸

Alfonso Reyes nos ilustra con elocuencia precisa y pormenorizada a través de una breve pincelada reflexiva, acerca de las características y del tenor intelectual de sus colaboradores, así como del espíritu editorial que prevalecía en las planas del *Diario*:

Lo escribían poetas menores y escritores modestos. Todos los días salía el pequeño pliego adornado con las alegrías del ingenio. Aquél era un mundo artificioso y amable. Los literatos se ocultaban bajo seudónimos y cultivaban la ironía y los géneros cómicos. [...] Como tenía sello literario, reflejó intensamente la fisonomía nacional de aquel instante. Se aprende más de la época leyendo sus artículos y versos, que no sus noticias. El arte es la verdadera realidad. Entre los doctores y letrados de entonces no aparece ninguna figura propiamente excelsa, aunque sí muchas decorosas.¹⁹

Entre sus abigarradas páginas he localizado uno de los textos que nos permitiría estimar, quizá, como modesto atisbo de lo que pudiera ajustarse a los parámetros de una “crítica musical” embrionaria y primigenia, prevaleciendo de manera indiscutible el temperamento ético sobre el estético, como corresponde, sobre todo, a este período:

S.D. DE todas materias ha hablado hasta el día, menos de una mala introducción que hay en los entierros, de tanta trompeta y otros instrumentos bélicos, que mas parecen los entierros fandango ó batalla de teatro, que seriedad y sentimiento; olvidandose de lo que se recomienda por todos los SS.PP, y particularmente por San Gregorio, habiendo tantos sujetos, que desempeñen esta recomendación del canto llano, que es por sí serio, grave y propio para la Iglesia, y no que con dicha introducción han olvidado lo que es necesario. La música buena y bien dirigida escita los afectos, que se quieren mover, y puede ser muy propia para los entierros; pero la llaman ratonera estrepitosa, y de trompetazos, solo debe servir para el campo²⁰.

¹⁸ “*Diario de México*: ‘ilustrar a la plebe’ “, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2005, p. 53.

¹⁹ Citado por Emmanuel Carballo *op. cit.*, p. 300.

El texto -como la mayoría de otros revisados para este ensayo- es susceptible de sujetarse a diversos grados significativos de lecturas: se trata, desde luego, de una amonestación y de una censura ético-religiosa, en cuanto a los cánones establecidos por la ortodoxia eclesiástica para la liturgia funeraria, mismos que debían ser respetados y observarse. Por otra parte, quien lo escribe, y en tono no exento de sarcasmo, aconseja el empleo de música más afín con el estado espiritual requerido por la solemnidad de la ceremonia, a la vez que emite un juicio de valor: habla de música “buena” y “bien dirigida”; situación óptima que, por lo visto, se halla ausente de la circunstancia referida.

Pero nos preguntamos ¿es lícito, acaso, “revelar” un juicio de valoración en ello? La alusión explícita o referencial a la música que encontramos en los muy escasos y peculiares textos -dada la expresión e inflexión del lenguaje, así del tratamiento del asunto- contenidos en las publicaciones periodísticas al principiar el XIX, no condescienden virtualmente a acreditar una cualidad de justiprecio dogmático e infalible a la cuestión abordada por el autor.

Es interesante observar, cómo los textos que se escriben durante las primeras décadas del XIX -trátense de crónicas y críticas- y hasta ya entrado el siglo, se hallan signados marcadamente por la referencia, o la acotación normativa y pudorosa, hasta llegar en no pocas ocasiones, a la nota artificiosa y timorata.

²⁰ “Música en los entierros” (texto anónimo). *Diario de México*. Tomo II, no. 131, sábado 8 de febrero de 1806, p. 155.

Una muestra de discernimiento moralizante se aprecia también en el breve fragmento de un bando, en el cual se convoca a una función para conmemorar el día en que el Ejército Trigarante “selló nuestra independencia con la triunfante ocupación de esta ciudad”:

Dará principio con una rumbosa obertura á toda orquesta, y en seguida se ejecutará la aplaudida comedia: LAS CUATRO SULTANAS. Su intermedio se cubrirá con una escogida pieza de canto. En el segundo se ejecutarán el quinteto de Dido abandonada por las madamas *Isabel Rendon é Ignacia Aguilar*, y los ciudadanos *José María Morales, Mariano Rodríguez y Victoriano Mota*. La casa se iluminará con la decencia que corresponde,* siendo la paga establecida nuevamente para los días de fiesta [...]²¹

Otro aspecto peculiar muy socorrido por la prensa, y que se extiende durante un segmento considerable del XIX, es el que concierne a los bandos o anuncios que informaban –como en el caso anterior- acerca de veladas y asuntos en los cuales la música, y más precisamente su interpretación, constituía una parte preponderante y suculenta de la tertulia. En varios de éstos se percibe la desidia o despreocupación de los “gacetilleros”, al ignorar o sustraer importancia al compositor de las obras que se ofrecían en los programas. Igual tesitura se aprecia aquí con el autor de la comedia, jerarquizando en cambio, la primacía de los nombres de los intérpretes. Esta descuidada modalidad; “lagunas”, o simplemente, carencia de formación idónea de una considerable franja del periodismo decimonónico, han interferido menguando el conocimiento de ciertos aspectos “hermenéuticos” de nuestra música, que hubieran permitido reconstruir con mayor precisión las preferencias por autores, estilos y géneros dispensados por aquél auditorio.

* El subrayado es mío.

²¹ *El Sol*, no.105, sábado 27 de septiembre de 1823.

V. Intuición y erudición, elementos indefectibles para el crítico musical

Durante el proceso de esta investigación me aboqué a revisar una considerable cantidad de gacetas y periódicos, cuya aparición se fija en los años inmediatamente posteriores a la Independencia; caso de varias misceláneas reunidas en un sólo volumen, de periodicidad irregular y breve permanencia, como *El Centzontli* y *El Diario Liberal de México*, ambos de 1823, entre muchos otros de similares características editoriales y de diagramado. En ellos, el contenido se focaliza esencialmente en la información política: partes militares (Secretaría de Guerra y Marina); noticias sobre asuntos judiciales; remates; bandos; venta de alguna propiedad; “Cartas de los lectores” y demás esquelas de carácter utilitario, y “provechoso”, entremezclados en muy esporádicas ocasiones con algún que otro poema de autor generalmente anónimo. Sin embargo, las referencias a la música no se hacen presentes en ninguna de estas páginas.

Ante este paisaje, cabe cuestionarse acerca del por qué de esta ausencia de información musical constatada en la mayoría de los periódicos de la época inmediatamente posterior a la Independencia y, por qué, aunque escasa y esporádica, la actividad y las temáticas relativas a la música no fueron atendidas por los reseñistas de entonces. ¿Se debió, acaso, a la falta o la pobreza de la calidad musical imperante entonces? Y si ello fuera así, ¿sería válido hablar de una correlación entre el desarrollo y apuntalamiento de la crítica formal, y la evolución y rigurosidad de la enseñanza

musical que redundaría, obviamente, en la manera en cómo se la interpretaba y se la creaba?

Como un intento por despejar esta hipótesis, y para mejor comprensión de la circunstancia, veamos *grosso modo* y sucintamente, de qué manera se desenvolvía en el período en cuestión el panorama de la enseñanza en el ámbito mexicano.

Mencioné anteriormente, que José Mariano Elízaga lleva a cabo tres años después de la consumación independentista –es decir recién en 1824-, la fundación de la primera de las tres sociedades filarmónicas que se crearon durante el XIX; institución que se ocuparía de organizar y de patrocinar un coro y una orquesta filarmónica, además de establecer, de acuerdo con el investigador Jesús C. Romero, una imprenta de música profana y primera en su género en la nación. Dos años antes, ya reconocido por sus sobresalientes dotes de organista y profesor de música, Elízaga es nombrado Maestro de la Capilla Imperial de Iturbide, para la cual organiza una orquesta sinfónica “de acuerdo con las exigencias musicales que entonces privaban en Europa, ya que las existentes en México, incluso la de la Catedral, no satisfacían los requisitos”.²² Lógicamente, esta orquesta que nació a la par del fugaz imperio, no gozó de la consecución esperada por el músico michoacano quien, por otra parte, recibió el mérito irrefutable de convertirse en fundador de la primera orquesta filarmónica de la nueva nación. Del mismo modo, debe acreditarse a la honra y a la iniciativa de Elízaga, la publicación y difusión de dos compendios esenciales para la didáctica: *Elementos de*

²² Jesús C. Romero: *José Mariano Elízaga*. México, Edición del Palacio de Bellas Artes, 1934, p 20.

*Música, ordenados por don Mariano Elízaga (1823) y Principios de la Armonía y la Melodía o Fundamentos de la Composición Musical (1835).*²³

En 1838 Elízaga se traslada al Estado de Michoacán donde hasta años antes de su muerte desempeña el cargo de Maestro de Capilla de su catedral. Ese año el padre Agustín Caballero (1815-86) y Joaquín Beristáin (¿-1839) establecen una academia de enseñanza musical, que será atendida solamente por el sacerdote a la muerte del cofundador. En ésta, se formaron la mayoría de los instrumentistas que fungieron como músicos acompañantes de los primeros pianistas y violinistas que visitaron la capital. Al año siguiente, José Antonio Gómez (1805-c.1870) fundó la Gran Sociedad Filarmónica que contó con un conservatorio y el encargo de organizar conciertos bimensuales.²⁴ Además de su comprometida y generosa tarea de pedagogo, se acredita a Gómez la redacción de varios textos didácticos, de los cuales el más significativo y difundido es, sin duda, la *Gramática Razonada Musical* (1832, reimpresa en 1846). A su iniciativa se debió también la apertura de la primera casa de repertorio musical de la capital del país, y la impresión de un texto medular de enseñanza: *El Instructor filarmónico* (1842) en el cual se incluyen un método para el estudio del piano, la armonía y el bajo cifrado.

La Sociedad Filarmónica de Gómez dejó sin efecto sus actividades en 1864, a la vez que la de Caballero continuó prosperando y realizando una labor docente pródiga y animadora, al grado de que habría de constituirse en precursor de una futura sociedad

²³ Además de autor de los textos mencionados, y de su labor pionera a favor de la música instrumental, a Elízaga se debe la fundación del primer conservatorio musical de México y América. Su producción musical comprende música sacra escrita para las catedrales de Guadalajara y Morelia. (Vid. Jesús C. Romero, *op. cit*)

²⁴ Gómez, Agustín Balderas, pianista y director de coros, y el también pianista y compositor Tomás León (1828-93) recibieron la comisión de López de Santa Anna, de integrar el jurado que dictaminaría en el concurso para la composición del *Himno Nacional Mexicano* en agosto de 1854.

filarmónica, que albergaría a los integrantes que impulsarán en 1866 la fundación del Conservatorio Nacional de Música.

Ahora bien, a partir de ello observamos cómo la enseñanza de la música inicia una proyección sistematizada y consecuente en la sociedad post-independentista desde la fundación de la primera sociedad filarmónica en 1824. Ésta se nutrió indiscutiblemente, con las contribuciones desempeñadas de forma preeminente por Elízaga, Caballero y Gómez, hasta confluir en 1866 en la fundación de la primera institución de enseñanza musical académica y profesional del país.

En este mismo sentido cabe la acotación, que durante el interinato de Anastasio Bustamante (1780-1853), que se extendió desde el 1° de enero de 1830 al 14 de agosto de 1832, se propugnó por una búsqueda más decorosa y formal en la calidad de los espectáculos de diversa índole que se ofrecían en los teatros de la capital. A fin de lograrlo, se delegó en el Coronel Manuel Barrera la responsabilidad y, casi a modo de desagravio, de contratar a actores, músicos e intérpretes españoles, ya que como se recordará, habían sido expulsados en 1827 debido al resurgimiento de la furia hispanofóbica.

[...]Deseando el Excelentísimo señor Vicepresidente proporcionar a los habitantes de esta capital una compañía de teatro, digna de su ilustración, en los ramos de verso, canto y baile, y bien penetrado de las cualidades que adornan a V.S. para llenar los indicados deseos, ha tenido a bien S.E. comisionarle para que, asociado a los demás individuos que han propuesto hacer algunas anticipaciones, se sirva practicar cuanto sea necesario al efecto, formando y presentando a esta Secretaría el reglamento que V.S estime conveniente. Dios y Libertad. México, 2 de octubre de 1830. ____*Alamán.*____ Señor coronel don Manuel Barrera.²⁵

* El subrayado es mío.

²⁵ Olavarría y Ferrari, *op.cit.*, Vol. I, p.262.

A partir de la certitud histórica de estos acontecimientos de enorme cuantía en favor de la bondad y la eficacia de la educación musical, y en consonancia con algunos de los textos que datan del período en que comienza a reflejarse esta mejoría en el ámbito de la música, estimo legítimo inferir, que es perceptible un nexo de correspondencia “evolutiva” -desde luego con sus respectivas excepciones- entre la calidad de la interpretación musical y el proceso hacia la “profesionalización” o formalidad cognoscitiva de la crítica.

En 1826 encontramos en *El Iris. Periódico Crítico y Literario*²⁶, una nota breve en la que se ponderan las cualidades mundanas y profanas del arte musical; pretexto y simulación para referirse a la partitura *Escocesa* que allí mismo se reproduce, debida a la inspiración de una compositora:

Siendo la música el lenguaje del amor, creemos que un rasgo de esta vencerá siempre en dulzura al artículo mas meliflúo que supieramos dedicar al bello secso en este número. Damos música con tanto o mas gusto, cuando que de volvemos á las Damas lo que es de las Damas. Esta *Escocesa* es compuesta por la condesa Ermelina de Beaufort_ G.²⁷

Puede observarse el uso ditirámico del lenguaje, torpe e ingenuo a la vez, que pretende disimular la frivolidad y vacuidad de juicios que corresponden, sin lugar a dudas, a un cronista poco o nada avezado en conocimientos musicales. Ello resulta compatible con el notorio estado de diletantismo que privaba entonces, en el cual la “crítica” –o la crónica- eran desempeñadas casi sin excepción por los gacetilleros y

²⁶ Considerada como la primera publicación ilustrada literaria y artística del México independiente. Fue heredera de *Diario de México*, y entre sus fundadores se contaron los italianos Claudio Linati (1790-1832) y Florencio Galli; el primero connotado litógrafo, además del escritor, y el poeta cubano José María Heredia (1803-39). Su efímera existencia comprendió el semestre de febrero a agosto de 1826, hasta el número 40, después del cual sus editores debieron abandonar el país debido a opiniones no coincidentes con los intereses del gobierno de Guadalupe Victoria.

²⁷ Bajo el rubro de “Música”, no. 2, 11 de febrero de 1826, p.16. Se trata probablemente de Florencio Galli (*Vid supra*).

articulistas; escritores y poetas aficionados a las artes musicales, o en óptimo caso, ejercida por los músicos; creadores o intérpretes que ejercían su erudición en incursiones periodísticas. He de precisar, dado que muchas de éstas, particularmente escuetas e informativas eran anónimas o casi anónimas, ya que en el mejor de los casos los autores se identificaban con seudónimos, o solamente por sus iniciales -como se vio en el ejemplo anterior-, en numerosos casos resulta inescrutable detectar o reconocer con exactitud, quiénes eran y cuál era el *métier* de cada uno de los colaboradores.²⁸

Según he podido constatar hasta el momento de realizar esta investigación, corresponde asimismo a *El Iris*, el loable mérito de haber reproducido y difundido por primera vez a un público masivo una partitura musical. Como se dijo antes, fueron Elízaga en 1824, y Gómez en 1842, los iniciadores de la imprenta musical y secular en México; pero es en las páginas de este periódico temporal que encontramos, aunque muy rudimentaria y simple en sus características de manuscrito, la música impresa de una pieza de salón.²⁹

Por otra parte, en la misma publicación es posible apreciar de manera notoria y paradigmática, dos aspectos de integración discursiva que se conjugan en un sólo texto. Ocupando la mayor extensión de éste, una reseña muy sucinta o “crítica” de un

²⁸ Sin embargo, de acuerdo con el *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, UNAM, IIB, 1985, debido al encomiable esfuerzo y la sapiencia de María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, es posible deducir, y en algunos casos hasta confirmar, de qué personaje se trata, según corresponda la datación y el nombre de la publicación.

²⁹ La partitura *Escocesa* de Hermelina de Beaufort se reprodujo únicamente en estas dos ocasiones, así como no aparece en los restantes ejemplares del periódico ninguna otra partitura. Tampoco me ha sido factible detectar la identidad de la compositora, tratándose probablemente de un seudónimo.

concierto y velada musical; a continuación, y en el último párrafo, el que concuerda con las características prototípicas de una crónica, que en la puntualización condensada de E.C. Mapes, consiste en “un comentario sobre acontecimientos del día o sobre otras materias de interés general, cultivado conscientemente como una forma especial de prosa artística”.³⁰

Hemos asistido con la mayor satisfacción á los dos que se han dado, y la excelente ejecución de la señora Santa Marta nos ha causado las emociones mas deliciosas. Esta señorita es sin duda una habilidad [*sic*] de primer orden, y el teatro mexicano debe congratularse de su adquisición, así como la celebran todas las personas de gusto y sensibilidad. Otra vez hablaremos de esto con alguna mas estension._ La concurrencia ha sido muy numerosa, y la sublime cantatriz ha recogido el largo tributo de aplausos que es la recompensa mas bella y mas digna del génio._*H*³¹

Quien escribe –José María Heredia-, poeta consagrado muerto en 1839 en el albor del Romanticismo mexicano, califica y emite un juicio de valor en el ejercicio de un “seudo entendimiento” y de una “perspicacia” musicales, aplicando al objeto de justiprecio calificativos estereotipados que no agregan ni revelan ninguna dilucidación esclarecedora ni “instructora” en esta dirección.

En contraposición a la virtual tesitura “transgresora” y “profana” de Heredia, cabe citar el inflexible enjuiciamiento de Yves Michaud, quien invoca a Hume, filósofo empirista británico del siglo XVIII, en defensa aleccionadora de la autoridad dogmática del crítico: “[...] pocos seres humanos están en condiciones de juzgar obras con gusto. La apreciación estética no es ni fácil ni inmediata, requiere de expertos [...] Dicho

³⁰Citado por Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 113.

³¹ Bajo el rubro de “Conciertos”, *El Iris*, no. 3, 18 de febrero de 1826, p.32. El autor es José María Heredia. El poeta se refiere a la cantante mexicana Rita de Santa Marta, que según especifica Gloria Carmona, acompañó en varias ocasiones al tenor español Manuel García en óperas de Rossini, principalmente. (Vid. *La música de México*. Vol.3, México, UNAM, IIE, 1984, p.24)

brevemente, el saber experto es tan difícil que uno termina incluso por preguntarse si hay expertos.”³²

A distancia asombrosa, que no sólo traspone la década en que el poeta cubano vierte sus exiguas y frágiles opiniones sobre el arte de la música en las páginas de *El Iris*, José Ramón Pacheco (1805-65) colaborador consuetudinario de *El Recreo de las Familias*³³, “catequiza” a sus lectores con reseñas críticas de erudita sensibilidad y penetración estética. A fin de ejemplificarlo, selecciono algunos párrafos prototípicos del extenso escrito dedicado al estreno en México de *La casa disabitata* (1834) del hoy casi ignoto compositor italiano Lauro Rossi (1812-85).³⁴ Percibimos claramente, la manera en que el autor demuestra análoga destreza tanto en el oficio de la escritura, como en el de la sapiencia musical y la erudición operística:

[...] Muchos placeres hemos disfrutado en la ópera nueva á que se ha dado el título de “*la casa deshabitada*”. Poseemos un hábil maestro que ha acertado con la cuerda de los megicanos en lo sério como en lo bufo. Los que lloran con *Juana Shore*, han reído de buena gana con *D.a Sinforosa*, y Mégico se complace en ser el teatro de la gloria del maestro Rossi.

.....
La música acomodada perfectamente al género, tiene una travesura, una ligereza, una gracia que encanta y que se sostiene en todo el cuerpo de la obra. El primer cuarteto es magnífico en todos sus tiempos. Si se ha creído reconocer algunos caracteres de otras piezas que ya conocemos del maestro Rossi, es preciso advertir que cada hombre tiene el defecto de tener un carácter propio suyo, el defecto que los envidiosos atribuían á Rossini, de ser *amanerado*. En más de un pensamiento de la *Sonámbula* y del *Pirata*, se entrevé al autor de la *Norma*; y aunque en diversas materias se haya acomodado respectivamente al género, en las

³² *El juicio estético*. Barcelona, Idea Books, SA, 2002, p.91.

³³ Publicación quincenal que extendió su presencia solamente durante los años 1837-38. Fue dirigida por Ignacio Rodríguez Galván y se abocó a temas literarios y culturales, incluyendo, además de los autores nacionales, trabajos de publicaciones literarias francesas y españolas.

³⁴ Según apunta Gloria Carmona, Lauro Rossi llegó a México en 1836 invitado por la compañía que dirigía el tenor romano Filippo Galli (1783-1853). Además de algunas de las óperas que se mencionan en el texto de Pacheco, en México se interpretaron asimismo su *Oficio de Difuntos* y una *Misa de Réquiem* en los funerales de la soprano alemana Henriette Sontag, quien falleciera repentinamente en la capital del país a consecuencia de una epidemia de cólera. *Op.cit.*, pp.25 y 63, respectivamente.

Consideraciones sobre los diversos cultos, se descubre al mismo autor de las *Investigaciones sobre la historia antigua*.

.....
En la ejecución no hay que notar si no es la perfección con que á porfía ha sido desempeñada por todos, y, lo que es mas, la habilidad de hacerlo en un idioma que no es el propio. Esta circunstancia la hemos agradecido tanto cuanto la admiramos; prueba por una parte talento y deseo por otra de complacer, á lo cual no fueron insensibles jamas los mejicanos.

Galli. El mejor bufo que se ha conocido, es el alma de esta clase de composiciones, que morirán con él, como murieron otras con García y murio con Talma la tragedia francesa.

La Sra. Albini caracteriza su papel á maravilla, así en su trage, como en su parte teatral.

El gilguero Mussati canta la primera ária con la flexibilidad y gusto y seguridad de entonaciones, que se pudieran pedir á su clarinete

.....
Habríamos deseado solamente que el señor traductor (ignoramos quien sea) hubiese sido mas músico para las cesuras; porque en ciertos periodos abundan sinalefas que hacen muy duro el canto. Nada mas desagradable que una terminacion en acento de penúltima, pone su tónica final en la sílaba acentuada, y esta es de un esdrújulo ó de larga, sobran las demas sílabas, como sucede en el canto inglés [...]³⁵

Desde luego, son varias las gradaciones de percepción y de comprensión que ostenta el texto de Pacheco; autor del que poco y nada conocemos, amén de las fechas que circunscriben su existencia y de que algunos de sus escritos aparecieron bajo los seudónimos de “un mexicano” y “un viajero”.³⁶

En primera instancia hay “luminosidad” en cuanto al sentido de certitud y de claridad de las ideas; hay belleza, por otra parte, en cómo éstas son expresadas por el autor. Y sobre este punto álgido y controversial -el de la supuesta “objetividad”-, tratándose del problema de la crítica artística se cuestiona Roland Barthes al encauzar su disquisición en torno a la literatura:

¿Qué es pues la objetividad en materia de crítica literaria? ¿Cuál es la cualidad de la obra que “existe fuera de nosotros”? De ese *exterior*, tan precioso puesto que debe limitar la

³⁵ *El Recreo de las Familias*, 1838, pp. 158-160. (No se especifica el mes).

³⁶ *Vid.*, Ruiz Castañeda *et al*, *op. cit.*

extravagancia del crítico y sobre el cual debería uno entenderse fácilmente, ya que se sustrae a las variaciones de nuestro pensamiento[...]³⁷

Es probable que este “crítico” no estuviera muy consciente de la validez, proyección y efectividad de su juicio al momento de emitir su opinión; y que tal vez tampoco se sintiera investido con el báculo invulnerable del entendimiento intelectual y docto. Sin embargo, este juicio radiado a través de la convicción fehaciente surgido del entrenamiento de “sentir” y de procesar “lo sentido” con las herramientas de la razón y del conocimiento, trasmutan en credibilidad lo juzgado.

Pacheco se refiere a aspectos comparativos en términos de obras del repertorio operístico, defendiendo parámetros de concepción en las partituras de Rossi y de autores instaurados y consagrados por la devoción melómana, como lo son Gioacchino Rossini (1792-1868) y Vincenzo Bellini (1801-35), en el entendido de una cierta fórmula metodológica composicional de “reiteración de procedimientos” a la cual es susceptible tanto el autor de la ópera en cuestión, como los compositores a los que alude.

Otro aspecto novedoso de esta crítica, permite aquilatar la pericia estricta y minuciosas del autor al abordar un asunto sofisticadamente especializado, como pudiera serlo el de la traducción aplicada al discurso del parlamento operístico. Aquí no solamente se ostenta la sapiencia *per se* del asunto, sino que se hace referencia a fisonomías gramaticales correspondientes a otras lenguas con las cuales Pacheco parece estar significativamente familiarizado.

Considero que ésta podría considerarse la vislumbre hacia un concepto arquetípico de crítica “moderno”, “formal” y “riguroso”, tal como lo aquilatamos en nuestros días, y el

³⁷ *Crítica y verdad*. México, Siglo Veintiuno Editores, SA, 1972. p.17.

momento en que comienza a consolidarse un proceso que procura un refinamiento o preciosismo intelectual, en cuanto a una reflexión crítica sustentada en métodos cognoscitivos sistemáticos. Se trata entonces, de un período de transición o de transformación, en el cual se pasa de un juicio “de gusto” hacia un juicio “estético”.

En relación a este pasaje hacia una transformación “formalizada” de la percepción, aplicada en este caso a la experiencia visual en dominio de un espectador entrenado, argumenta Hans Robert Jauss:

[...] la estética de la negatividad todavía dominante quiere purificar el placer estético de toda identificación emocional con el fin de conducirlo a la reflexión estética, a la percepción sensibilizada y a la conciencia emancipatoria. De este modo se queda atrapada en la contradicción de presuponer la conciencia emancipada de un espectador ya formado en el trato con el arte que habría de liberarse mediante el proceso comunicativo y consensual de la experiencia estética.³⁸

Cuando el crítico se refiere a una partitura musical “poética”; “lírica”; o por el contrario, “vigorosa”; “enérgica”, etcétera, está justipreciando a nivel de intuición y subjetivo; es decir, “de gusto”. Sin embargo, cuando éste alude a la estructura de la misma, al estilo y a la instrumentación, por ejemplo, está accionando un conocimiento y una disciplina; es así que su juicio es expuesto de una manera analítica y racional: esto es “estético”.

En 1841 se publica en las páginas de *Un Periódico Más*³⁹ un texto de exacerbado barroquismo romántico, cuya autoría hasta el momento no me ha sido posible detectar. La importancia que atribuyo a su valor, radica en que se trata de la primera referencia explícita a la actividad del crítico musical que he localizado, donde se exponen, aunque

³⁸ *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2002, pp. 75-76.

³⁹ De muy corta existencia, esta publicación semanal circuló con un total de 9 números que aparecieron entre el 12 de agosto al 18 de noviembre de 1841. Estuvo a cargo del impresor Vicente García Torres (1811-94).

en tono de solemnidad sarcástica, las facetas intrincadas de dicho oficio y su inevitable complejidad ética. Según se desprende, el escritor-crítico reflexiona en torno a la muerte de ciertos intérpretes del ámbito operístico sobre los cuales no tenemos conocimiento, ya que en ninguna ocasión se mencionan los nombres de los artistas homenajeados. Entresaco -dada la extensión del mismo- algunos de sus párrafos más elocuentes y paradigmáticos:

[...]Los críticos no siempre deben ser malignos y burlones. Algunas veces han de ser compasivos y han de tener circunspección y compostura en las ideas y en sus escritos. No á todas las materias cuadra bien el género malicioso y festivo. Y ahora que hemos de tratar a los difuntos, ¿cómo podríamos no ser graves?. Las ofensas hechas a los muertos irritan la cólera celeste, y el escritor que osa menear sus cenizas, evoca las sombras de los sepulcros, que gritan *venganza* en nombre de sus manes ultrajados.

Por eso dijo muy bien el otro:

“Escritor en cuya pluma
Hay saña para difuntos,
No es escritor, es polilla
Que anda royendo sepulcros”.

.....
Los despojos mortales que hoy depositamos en el panteón de los muertos, regados con el llanto de nuestros dulces recuerdos, vivirán perennalmente (*sic*) en la memoria de todo buen *dilettante*. Miéntas los filarmónicos veneren cual es debido, el mérito y los artistas, los nombres de las ilustres víctimas musicales lucirán en region etérea como resplandecientes astros del *bel canto* y *fioriture* (*sic*) [...] ⁴⁰

En el mismo ejemplar de esta publicación, y en la siguiente página, el desconocido escritor reanuda su contrariedad esta vez para abordar otros visos del quehacer crítico, en un ensayo asimismo de largo aliento que rotula sin disimulo de mofa y acritud “Aun

⁴⁰ “Los Muertos”, *op.cit.*, tomo I, no.3, jueves 26 de agosto de 1841, pp18-19. El autor se refiere a *Fioritura*, ornamento escrito o improvisado que decora la línea principal de la melodía. Se le conoce también como *Coloratura*.

no empezamos y ya empringamos”.⁴¹ La entraña del mismo, como se verá, se columbra sobre una alarmante e indignada lamentación en torno a la vulnerabilidad y las desventuras que éstos –los críticos- deben costear, al tributar su juicio en las páginas de opinión. El autor que parece iniciarse en el ejercicio de dichas faenas, utiliza en su “cátedra” como pretexto y “telón de fondo”, algunas viñetas en torno a la representación de *La Sonnambula* (1831) de Bellini, mismas que ahora omito por no considerarlo afín con la disquisición planteada:

Esto va de mal en peor, señores leyentes: nosotros escribimos uds. se divierten, los que se creen ofendidos están que echan chispas por los ojos y espuma por la boca, y los pobres críticos ya no hallan puerto donde guarnecerse. Dificil posición la nuestra!. Tras penosas tareas y continuadas fatigas por los escarpados riscos de la crítica, ni siquiera tendremos el gusto de encontrarnos al fin, como los machos de Homero, con campos bien cultivados y jardines llenos de fragantes y aromáticas flores. Cómo ha de ser!. Para nosotros todas son contrariedades desde un principio, y nuestra mezquina suerte se manifiesta tenaz en afligirnos. ¡Qué ocupación tan dura es la perra ocupación de un crítico!*. Apenas principiábamos á paladear el dulcísimo nectar de nuestras inocentes bromas, que al instante un enjambre de descontentos vuela en torno de nosotros, nos preguntan, les respondemos; nos hacen esplicaciones, les hacemos esposiciones; nos dirigen manifestaciones, contorsiones é inclinaciones, les dirigimos amonestaciones, aclaraciones y genuflexiones; y por qué tantos dimes y diretes?. Porque tuvimos el atrevido arrojio de decir al público nuestro dictámen sobre el indisputable mérito de nuestros *virtuosi* (sic).

.....
Los escritores que se proponen hablar de las artes, de los métodos viciosos, del falso gusto en materias de buen gusto, de los artistas, y que, sin miramientos ni consideraciones por las personas, gozan de la independenciam que nosotros para decir lo que sienten; están precisados á protestar entre chanzas y veras, cual lo hacen los infrascritos, contra todo lo que sea malo, aun cuando á muchos les parezca bueno [...]⁴²

Ante un panorama francamente desolador, cabe la duda, si dicho “crítico” refiera la situación aplicada a su propia experiencia de labor frente a la opinión, o lo exprese, por

⁴¹ Se entiende por “pringar”, ensuciar, o llenar de grasa.

* El subrayado es mío.

⁴² *Ibid.*, pp.19-20.

el contrario, en voz de un paisaje generalizado, implicando en tales desalientos a otros colegas de oficio.

A este propósito, recordemos que los textos fueron escritos sólo tres años después respecto al localizado de Juan Ramón Pacheco en 1838, lo cual permite concluir que para entonces –en 1841- ya había antecedentes, aunque tan aislados como escasos, de una crítica normativa ejercida y estructurada con rigurosidad de forma y contenido, empleando para ello referentes estéticos de coincidencias adyacentes con los actuales.

Me parece oportuno finalizar esta somera selección de diversos perfiles cualitativos y fundacionales del pensamiento crítico, extractando algunos de los párrafos más atractivos y arquetípicos de una crónica-crítica debida a Manuel Payno que *El Álbum Mexicano* reprodujo en sus páginas en 1849.⁴³

El texto resulta revelador y atrayente en cuanto muestra al connotado escritor romántico, quien incursionara escribiendo innumerables crónicas y críticas teatrales y musicales⁴⁴, en un fluido cromatismo de percepciones y reflexiones, entrelazando la crónica con la anécdota y la biografía con modestos atisbos de “crítica musical”. Bajo el encabezado de “A propósito de la visita a México del violinista holandés Franz –

⁴³ *El Álbum Mexicano. Periódico de literatura, artes y bellas letras*, se debió también al inquieto impresor y promotor cultural Ignacio Cumplido, y apareció únicamente en el transcurso de enero a diciembre de 1849. Se congregaron en torno a éste, distinguidos colaboradores como Guillermo Prieto, Manuel Orozco y Berra, Francisco Zarco y Manuel María Ortiz de Montellano.

⁴⁴ Payno colaboró asimismo en calidad de cronista-crítico para *El Siglo XIX* a partir de 1842 con el seudónimo de “Yo”.

Coenen” (*sic*),⁴⁵ Payno también nos permite acceder a ciertos pormenores de la idiosincrasia cultural de aquel público melómano:

[...] Después de haber dado Herz dos conciertos, se supo que ecsistia en la capital un famoso violinista; y en efecto, aunque la celebridad de Herz habia atraido numerosa concurrencia al teatro, iba disminuyendo por la razon sencilla de que en México, con pocas diferencias, son unas mismas las personas que concurren al teatro. De aquí nace esta costumbre de abonos, que entendemos no se sigue en ninguno de los teatros de Europa.

El anuncio de Coenen reanimó el entusiasmo filarmónico, un tanto abatido; y la noche que se presentó, estuvo el salon casi lleno. Lo que se había dicho de Coenen no era ecsagerado. El violin es uno de los instrumentos que mas imitan la voz humana: por esa causa llama más la atencion. Coenen tocó el Carnaval de Venecia (*sic*), célebre composición de Paganini, que imita la querella de dos amantes. ¡Cuánta suavidad para imitar la voz suplicante de la tímida doncella!. ¡Cuánta gracia y naturalidad para remedar al novio poltrón y rudo!. El público con mucha razon aplaudió con furor al joven artista; y las siguientes noches el teatro estuvo completamente lleno.⁴⁶

En los siguientes párrafos, el escritor ensaya recordar y describir con algún vecinamiento de pericia musical, ciertos momentos de la velada que resultan en pálidos y pocos rigurosos aciertos:

Coenen repitió el Carnaval de Venecia (*sic*); tocó una preciosa composición, el *Ave en el árbol*, en la cual luce su destreza, su delicadeza infinita en el manejo del arco, pues imita perfectamente el canto de un ave enamorada. Las variaciones de la Lucía y de los Puritanos (*sic*), y otras piezas compuestas por el propio artista, le han valido multiplicados aplausos y bravos del público.

⁴⁵ Mencioné páginas atrás que este músico visitó México por primera vez en 1849 en compañía de Henri Herz, quienes llegaron procedentes de una gira por la Ciudad de Nueva York. Su segunda visita –según apunta Gloria Carmona– se produjo entre enero y febrero de 1854, esta vez acompañando al pianista Ernst Lübeck (*Vid., op. cit.*, p.53). El presente escrito viene precedido en la página anterior, por la reproducción firmada de una litografía con el retrato de Coenen. En la introducción Payno realiza el siguiente comentario sobre el artista: “Coenen tendrá cosa de veintidós años es de una fisonomía amable, y parece estremadamente modesto”, *Ibid.*, p.300. El texto se extiende entre las páginas 301 y 302.

⁴⁶ En esta publicación no aparece la fecha precisa del mismo, aunque es posible, dado que el violinista se presentó junto a Herz a finales de agosto de ese año, que Payno concibiera el escrito a comienzos del mes de septiembre.

VI. Conclusiones

En el trayecto de esta suerte de empresa, o aventura histórica en pos del hilo conductor hacia el o los posibles cimientos que señalen y fijen con alguna “certitud” cronológica y de concepto, el nacimiento de la crítica musical en las páginas incipientes de la prensa post-independentista y hasta promediar el siglo XIX, surgieron elementos estimativos que permiten una proximidad y una reconstrucción más corpórea y perceptible del fenómeno estético.

Como apunté al inicio -y ahora revalido-, durante el curso de este espacio inaugural y de estabilización de la nación, surge una plétora periodística que legitima y documenta, casi en su totalidad, los ámbitos y las circunstancias cotidianas, así como los plurales y desiguales gestos culturales de la sociedad. Existe voracidad por la lectura; derivación de la curiosidad por asomarse al universo interiorista y de las ideas; también, al de ultramar.

Escritores de probidad varia buscan y encuentran en los foros de periódicos o publicaciones asiduas, lectores a quienes informar, adoctrinar y, sobre todo, a quienes entretener. Esta misma apetencia y demanda explícitas por conocer los acontecimientos a través de las “impresiones” de aquéllos -los escritores- impulsa y estimula la prodigalidad periodística en todos sus matices de ideologías y vertientes temáticas. Época de florecimiento vertiginoso de la prensa encabezada por el talento de Ignacio Cumplido, impulsor e innovador incontrovertible del periodismo durante gran porción del XIX.

La crónica es, entonces, el género privilegiado a través del cual se expresan las pulsaciones sociales, del arte y la literatura, al que tributan sin mengua ni excepción los hacedores del hecho cultural. Pero la socorrida hibridación crónica-crítica a la que me he referido en el transcurso de estas páginas, ejercida por los músicos y los compositores no se hace presente aún durante el período que comprende este ensayo.

Advertimos con evidencia sobrada las características estilísticas de las crónicas y las críticas –en su mayoría amalgamadas– que se escriben durante esta época, coincidiendo las peculiaridades de talante imaginativo y de hipérbolos de la retórica del Romanticismo, con la *naïveté* de contenido que en no pocas situaciones sobrevuela el sofisma sin pudor. Se establece una casi fórmula, campeando las tonalidades del criterio moralizante, satírico y, muchas veces de un deliberado zaherimiento, sin excluir a menudo las de índole religiosa.

La crónica y sus cultivadores declinarán su presencia durante el siglo XX, como advirtió con anticipada agudeza el estudioso del fenómeno periodístico Fortino Ibarra de Anda, presagiando su incontenible decadencia: “[...] los cronistas se pueden contar con los dedos de una mano; la época moderna no ha dado un sólo cronista de prestigio y no porque se carezca de materia prima, sino porque los periódicos no se han preocupado de formarlos [...]”.⁴⁸

En gran medida, fueron las identidades ocultas o disimuladas detrás de las bambalinas de los seudónimos, quienes erigieron el precario maderamen de la crítica musical mexicana. Sin embargo, en el caso del presente estudio, se ha podido fijar el nombre de quien signara un rumbo “consistente” y susceptible de rigor epistemológico a

⁴⁸ *El periodismo en México. Lo que es y lo que debe ser.* México, Imprenta Mundial, 1934, p.99.

esta disciplina. Aunque considero forzoso, a la vez que honesto insistir, que deberíamos proceder a la revisión total y pormenorizada de los materiales hemerográficos –tarea de magnitud quimérica- para certificar la legitimidad definitiva de la atribución.

Por otra parte, me ha sido factible precisar –y nuevamente acompañada de una obligada dosis de cautela- la datación aproximada de las primeras de estas críticas. Como se vio páginas atrás, es en 1838 cuando Juan Ramón Pacheco, hoy escritor de presencia marginal, incursiona en el periodismo de tendencia artística y literaria en *El Recreo de las Familias*, reseñando y vertiendo –de acuerdo a nuestros referentes actuales - su justiprecio normativo en torno a la ópera y su exégesis.

En riguroso apego a lo explorado hasta la fecha, estimo que es Pacheco el iniciador tácito de la crítica musical en su expresión cognoscitiva moderna. Esta situación modifica o “perturba” el instaurado entendido de que fuera el francés Alfredo Bablot d’Olgreuse (1827-92)⁴⁹ quien ejerciera la crítica musical de manera pionera en nuestro país.

Al proceso de evolución formal de la crítica de música se adscribirán después de Pacheco y de Bablot, el operista Melesio Morales (1838-1908), quien influirá categóricamente en la formación del público musical de la segunda mitad del XIX. Autor de aproximadamente 97 artículos, que aparecieron en publicaciones de tendencias ideológicas dispares, como *El Monitor Republicano* (1863); *El cronista de México*

⁴⁹ Llegó a México en 1849 como secretario de la cantante inglesa Ana Bishop. A partir de entonces fue colaborador de *Le Trait d’Union*, y ese año funda el semanario *Daguerrotyp* que luego cambió su denominación por *El Telégrafo*, donde introdujo la caricatura política. Personaje inquieto, fundó en 1862 la Sociedad Filarmónica Mexicana que dio lugar años después a la creación del Conservatorio Nacional de Música, del cual ocupó la dirección desde 1882 y hasta su muerte. Como crítico musical, Bablot fue redactor entre 1866-67 de *La Armonía*, órgano informativo y editorial del conservatorio; del *Siglo XIX* y de *El Domingo*. En 1871 se le nombró director del periódico liberal *El Federalista*.

(1865); *La Sociedad* (1866); *El Pájaro Verde* (1866-77); *El Nacional* (1881-84) y *El Tercer Imperio* (1904), en los que utilizó a la usanza de Gutiérrez Nájera – y como era habitual entonces- diferentes seudónimos.

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-95), un caso sin precedentes en la historia de la literatura mexicana por la prodigalidad y naturaleza de sus escritos, concibió una cantidad portentosa de reseñas críticas que rebasa por lejos las de cualquier otro escritor abocado a esta tarea. “El Duque Job” fincaba sus juicios, aunque no siempre y de manera incondicional, en la solvencia que le concedían los intercambios de ideas con quienes consideraba autoridades fehacientes en la materia. Cercano a Morales y a Gustavo E. Campa (1863-1934), admirador absoluto de Bablot, el asiduo colaborador de la *Revista Azul* (1894-96) publicó cientos de escritos de esta tesitura en las páginas de espectáculos de los periódicos y revistas más conspicuos de la Ciudad de México.

El notable historiador de la música mexicana Jesús C. Romero, reconoce en el compositor Gustavo E. Campa, al iniciador del periodismo musical en México. El visionario fundador y director de la *Gaceta Musical*, cuya longevidad (1898-1914) fue *rara avis* para el común denominador de las publicaciones especializadas de entonces, forjó una consistente obra crítica que comenzó a difundir a través de las páginas de *La Patria*; *El Siglo XIX*; *El Nacional*; *Diario del Hogar* y *La Juventud Literaria*. Amén de esta labor, sus apreciaciones sobre el arte de la música fueron reunidas en *Artículos y críticas musicales* (1902); *Críticas musicales* (1911) y en *los Escritos y composiciones musicales* (1917).

Ahora bien, luego de evocar resumida y muy necesariamente los nombres y el esfuerzo de algunos de los iniciadores adscritos a la consecución histórica de la

disciplina que me ocupa, estimo imperioso acentuar la trascendencia de la primera alusión al término de “crítico musical” localizado en nuestra prensa.

Páginas atrás, extracté dos textos de autor desconocido, que insisten en el arriesgado compromiso ético y “estético” de quien ejerce el oficio de la crítica. Es muy probable que haya una consideración profesional “tardía”, no sólo en México, sino en toda la extensión intelectual de nuestra Latinoamérica en esta tendencia, y en relación, principalmente, a la que se dispensaba en Europa.⁵⁰

La ruta de un virtual reconocimiento y, posteriormente, al “prestigio” adjudicados a los cronistas-críticos, en primera instancia, y tiempo después a los críticos ya en su puntual acepción, estuvieron centralizados en personalidades “aisladas” –en el sentido de una exclusión de pertenencia escolástica- que ejercitaron la actividad de manera casi o totalmente autodidacta. Han sido pues, ciertas individualidades, y no una escuela o tendencia las que han determinado el derrotero de la crítica musical en México. Su enseñanza, en calidad de propuesta curricular en nuestro país, y en la mayoría de las universidades latinoamericanas, estará ausente todavía hasta el tercer tramo del siglo XX, instaurándose la cátedra como una especialidad derivada de la Musicología.⁵¹

He intentado demostrar a través de algunos hechos y de documentos de índole diversa, que los orígenes y la supuesta “evolución” de la crítica musical mexicana no han tenido una consecución lineal, ni un *continuuus* rigurosos, sino que han estado

⁵⁰ *The Oxford Companion to Music*, debido a Percy A. Scholes señala determinadamente, que es en Alemania cuando aparecen las primeras referencias tácitas a la crítica musical investida de “seriedad”, debidas al hamburgués Matthenson en la gaceta *Crítica Musica* que apareciera periódicamente entre 1722 y 1725.

⁵¹ Hasta donde llega mi información, puedo asegurar que la Universidad Católica de Buenos Aires, Argentina, cuenta con estos estudios desde hace por lo menos 30 años. En el Conservatorio Nacional de Música de México se imparte como materia desde su inserción en el Plan de Estudios de 1979 dentro la Carrera de Musicología.

determinados por una desigual y versátil dinámica inserta en el proceso de enseñanza de la música, y subordinada, además, al virtual “refinamiento” intelectual de sus cultores.

¿Cuándo la Crítica se hace crítica? Esta pregunta cardinal e indispensable en el presente ensayo, nos induce a colegir, que se trata de la “fijación” o afianzamiento de un momento evolutivo, en el cual la supremacía de la razón se impone a la exposición anecdótica, narrativa; es decir, meramente subjetiva. De tal manera que las “herramientas intelectuales” del oficiante en el acto de justipreciar sirvan a su discurso en sinergia a la sensibilidad y la emoción imprescindibles, para converger en una reflexión de cualidad analítica, aleccionadora y de orientación estética.

La crítica se erige en función de dar expresión a una supuesta verdad; para rendir tributo a una certidumbre y como una práctica de dar significado “lógico” a lo captado por los sentidos de quien la ejerce.

El estudio concienzudo de la crítica musical deviene en un abrevadero de innumerables lecturas, que por su naturaleza abierta a la hermenéutica, redundará en un certero y fértil ensanchamiento de horizontes para la Historia de la Música.

Finalmente, estimo necesario subrayar la perfectibilidad de estas reflexiones, que en un futuro cercano pretendo profundizar y complementar con la dedicación y el desafío que esta temática me inspiran.

VII. Fuentes Hemerográficas y Bibliografía

Hemerotecas

Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional, UNAM, Biblioteca Nacional, D.F.

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección Lafragua), UNAM, Biblioteca Nacional, D.F.

Hemerografía (*Corpus fundamental*)

El Diario de México. (1805-17)

El Águila Mexicana. Periódico cotidiano político y literario. (1823-28)

El Sol (1823-32)

El Iris. Periódico Crítico y Literario. Vols. I-II (1826)

El Cosmopolita (1836-43)

El Recreo de las Familias. (1837-38).

El Apuntador. Semanario de teatro, costumbres, literatura y variedades. (1841)

El Álbum Mexicano. (1849)

Bibliografía especializada

Adorno, Theodor W.: *Impromptus.* Trad., Introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona, Editorial Laia, 1985.

Barthes, Roland: *Crítica y verdad.* Trad. de José Bianco. México, Siglo XXI Editores, 1978.

_____: *El placer del texto.* Trad. de Nicolás Rosa y Óscar Terán. México, Siglo XXI Editores, 1984.

Bozal, Valeriano (Editor): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Vol. I, (2ª. Ed.). Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.

Carballo, Emmanuel: *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX.* Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Xalli, 1991.

_____: *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México, Océano-CONACULTA, 2001.

Carmona, Gloria: "Período de la Independencia a la Revolución (1810-1910)". En *La música de México*. Julio Estrada (Editor), México, UNAM, IIE, 1984.

Hurtado, Leopoldo: *Apuntes sobre crítica musical*. Prólogo de Ernesto Deira. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano S.R.L, 1988.

Ibarra de Anda, Fortino: *El periodismo en México. Lo que es y lo que debe ser*. México, Imprenta Mundial, 1934.

Jauss, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. e Introd. Daniel Innerarity. Barcelona, Ediciones Paidós, 2002

Michaud, Yves: *El juicio Estético*. Barcelona, Idea Books, SA, 2002

Olavarría y Ferrari, Enrique de: *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. México, Editorial Porrúa, 1961.

Pousseur, Henri: *Musique, sémantique, société*. París, Editions Casterman, París et Tournai, 1983.

Raurich, Héctor Cayetano: *De la crítica como creación*. Buenos Aires, Editorial Marymar, 1965.

Richard, André: *La crítica de arte*. Trad. Mariana Payró. Buenos Aires, Editorial EUDEBA, 1962.

Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo: *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1985.

Ruiz Castañeda, María. del Carmen (coord.): *La Prensa, pasado y presente de México*. (2ª. Ed. revisada y aumentada). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990.

Siegmeister, Elie: *Música y sociedad*. Trad. María Teresa Sanz Falcón. México, Siglo XXI Editores, 1980

Varios autores: *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822 – 1855*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2000.

Varios autores: *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Vol. II, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2005.

Varios autores: *El relato romántico. Una antología general*. Pról. de David Huerta. México, SEP/UNAM, 1982.

Velasco Valdés, Miguel: *Historia del periodismo mexicano. Apuntes*. México, Librería Porrúa, 1955.

Bibliografía general

Mayer-Serra, Otto: *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941.

Romero, Jesús C.: *José Mariano Elízaga*. México, Edición del Palacio de Bellas Artes, 1934.

_____ : *Efemérides de la música mexicana*. México. CENIDIM, 1993.

Saldívar, Gabriel: *Historia de la música en México*. México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.

Scholes A. Percy: *The Oxford Companion to Music*. Tenth Edition. London, Oxford University Press, 1978.

Varios autores: *Historia general de México*, 4 vols. México, El Colegio de México, 1976.