



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

La crónica modernista de ópera de Manuel Gutiérrez Nájera como el exordio a la crítica musical en la Ciudad de México (1875-1895)

TESIS

Que para obtener el grado de Maestra en Música (Musicología)

Presenta

Gabriela Silva-Ballesteros Fernández

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Fernando Adolfo Morales Orozco

(El Colegio de San Luis)

Ciudad de México, Noviembre, 2020



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.

Contenido

Introducción	3
Metodología	6
1. Antecedentes.....	10
1.1 Antecedentes musicales	10
1.2 El periodismo en la Ciudad de México.....	12
1.3 Antecedentes literarios: El cuadro de costumbres.....	17
1.4 La música en los cuadros de costumbres de Guillermo Prieto.....	20
2. La crónica.....	33
2.1 Definición de crónica	33
2.2 La ópera en la Ciudad de México	36
3. La crónica modernista: punto de partida hacia la crítica musical	92
3.1 Definición de modernismo	92
3.2 La crónica modernista	92
3.3 Manuel Gutiérrez Nájera	92
3.4 La crónica teatral de Manuel Gutiérrez Nájera.....	92
3.5 Manuel Gutiérrez Nájera y la ópera	92
Conclusiones.....	92
Fuentes consultadas	92

Introducción

Durante mucho tiempo el espacio de la crónica ha sido muy cuestionado para el estudio de diferentes disciplinas. El sello de flexibilidad y heterogeneidad que tiene el género lo vuelve muy volátil, versátil y muchas veces difícil de mirar desde una perspectiva de investigación. Para el caso de la crónica modernista la dificultad del trabajo se multiplica.

La crónica es considerada un híbrido histórico-literario que no ha sido definido ni como un género literario de importancia, ni como una fuente histórica fidedigna, y, por lo tanto, debe de ser tratada con mucho cuidado. Pero el caso de la crónica modernista invita al periodismo a convivir como un elemento destacado en el estudio.

Es así que, por un largo periodo, la crónica fue desterrada del estudio literario por considerarse un género menor, escrito para perderse entre viajes de correo o páginas de periódicos; un género que se construía velozmente y no lograba aportar la suficiente belleza o profundidad para poner el reflector sobre ella. Pero el modernismo cambia esa visión, ya que los escritores modernistas viven de sus crónicas periodísticas, sobre todo en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera, quien dedica sus mayores páginas prosísticas a la crónica periodística. Aun cuando no hay un consenso en el número de crónicas del Duque¹, el equipo editor de sus *Obras* valora que son 2026 y el crítico José Luis Martínez calcula más de 3000².

Si históricamente el estudio de la crónica ha sido escaso, el estudio de la crónica musical ha sido verdaderamente escueto. Pero en la prensa decimonónica existen numerosas

¹ "El Duque Job" fue el seudónimo más utilizado por Manuel Gutiérrez Nájera.

² Citado en: González, Aníbal. "Manuel Gutiérrez Nájera, clásico de la modernidad mexicana". *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. III. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (coord.). México: UNAM, 2005. p. 461.

crónicas con tema musical. La música – sobre todo la ópera – fue una de las grandes pasiones de la sociedad decimonónica, furor que no fue la excepción en México. El gusto eurocentrista es muy destacado en el Porfiriato, por ello las crónicas generadas en torno a la ópera son numerosas y de diferente índole. Algunas crónicas hablan del público presente en cierta función, otras hablan de las compañías que visitaron la ciudad, algunas de los productores, otras tantas del vestuario, la escenografía y los teatros, pero muchas de ellas relatan las interpretaciones realizadas en cierta función y dentro de ellas podemos atisbar las bases de la crítica musical.

Manuel Gutiérrez Nájera fue un gran conocedor de ópera, no sólo por su gusto propio, el cual involucraba haber presenciado numerosas funciones con diversos intérpretes, sino también por el trabajo que implicaba escribir crónicas atractivas para una sociedad ávida de relatos y juicios estéticos en torno al género operístico.

“Pero señor, ¿qué es esto? ¿no hay en México más que ópera? Hablemos de González, de Benítez, de Vallarta, de la crisis ministerial, de la campaña de Tepic, de las intenciones del presidente, de la carta de Zamacona, del incendio de Mascota, de política, de ciencias, de artes, del salón de 1879, de la crítica de Altamirano, de los paisajes de Coto, de los caprichos de Ocaranza... Nada, nada, el hecho es que yo mismo al cenar por la noche en La Concordia, me olvido de todas estas zarandajas, y lo primero que digo al oficioso es lo siguiente: ¿viene usted de la ópera?”⁴.

Los textos del Duque Job se vuelven un parteaguas en la literatura musical. Antes de ceder el espacio de la crítica a los especialistas musicales, los literatos se ocupan del trabajo de saciar al público con textos en torno a la música. Y el caso de Gutiérrez Nájera es muy representativo.

⁴ Texto de Manuel Gutiérrez Nájera, publicado el 18 de enero de 1880. Citado en: Monsiváis, Carlos. “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía” en *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*. Yolanda Bache Cortés et. al. (ed.) México: UNAM, 1995. p. 37.

En la compilación de textos de la Universidad Nacional Autónoma de México, se dedican seis tomos a las “Crónicas y artículos sobre teatro” lo que nos muestra la gran cantidad de escritos del autor en torno al tema (un total de 463 crónicas⁶); de este modo podemos darnos una idea de cómo la crónica modernista musical tiene un importante lugar en la prensa decimonónica de la Ciudad de México y cómo estos escritos ayudan a pavimentar el camino para que la crítica musical se gestase como género.

El estudio de la crónica modernista no es sencillo, ya que se trata de páginas pensadas y elaboradas para la vertiginosa velocidad de la prensa. Pero ello no les quita su valor literario o musical. El universo de la crónica modernista es muy extenso y dentro de él converge la prosa, la historia, la música, la crítica y la recepción. Es muy interesante mirar cuidadosamente estos textos y entender la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad que implica su estudio, y cómo este género en ebullición se puede vincular al nacimiento de la crítica musical en México (sin excluir una serie de factores en conjunto).

La literatura modernista, como se verá a lo largo de esta tesis, le regala a la música los inicios de la crítica musical. Sin los antecedentes que se presentan en este trabajo, el oficio de crítico musical no se habría gestado en nuestro país, Manuel Gutiérrez Nájera se presenta como un encabalgamiento entre la literatura y la música.

El objetivo de esta tesis es demostrar que la crónica modernista musical es un previo a la crítica musical contemporánea. Para ello pretendo señalar como objetivos específicos los siguientes: Enunciar el concepto de crónica modernista. Someter al análisis las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera como un modelo de incipiente para el inicio de la crítica musical.

⁶ Bache Cortés, Yolanda. “Con México en el corazón: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera”. *Latinoamérica, Revista de estudios latinoamericanos*. No. 36, 2003. p. 218.

Analizar cómo se construye la figura de la protagonista de ópera en estos textos, enunciar cuáles son los elementos de la función performativa que más se mencionan en estas crónicas. Con ello, se manifiesta que al momento en el que se presenta un constante juicio de valor sobre las producciones, la escenificación, la musicalización, la interpretación, entre otros aspectos musicales; traspasamos el terreno de la crónica y nos internamos en de la crítica musical.

Para lograrlo, se realizó una extensa búsqueda bibliográfica de los textos de Gutiérrez Nájera que se encuentran compilados por la Universidad Nacional Autónoma de México en sus Obras y Artículos sobre Teatro, que constan de 6 tomos. Se revisaron alrededor de 400 crónicas de su autoría con tema teatral, de los cuales más de la mitad aluden al espectáculo musical. Esta recopilación de textos fue clasificada en diversos tipos, para recuperar los que califican tanto como crónicas como críticas. De estas últimas se seleccionaron los textos claves de Gutiérrez Nájera para impulsar el periodismo musical mexicano del siglo XIX.

Metodología

Las actividades artísticas son tan antiguas como humanas. El razonamiento y crítica hacia el trabajo artístico es también fundamental en el desarrollo de las propias artes. Un excelente ejemplo es el caso del primer personaje que se dedica a documentar el arte en el renacimiento: Giorgio Vasari, quien no solo recopila los datos biográficos de los artistas más importantes del Renacimiento, sino también una relación de obras y estilos de la época⁷.

Ya en la era moderna, la historia del arte recorre nuevos caminos en la documentación del trabajo artístico. Con el teórico Heinrich Wölfflin aparece la importancia de definir los

⁷ Citado en: Plazaola Artola, Juan. "El arte gótico en Euskal Herria". En *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, Año. 47, No. 2, 2002. pp. 543-631.

llamados “estilos nacionales”⁸, ante la fuerte presencia del nacionalismo en todas las artes del siglo XIX. Es en esta tendencia donde se inscribe el tema de este estudio. La breve descripción que se ha hecho es sobre la historia del arte plástico y con origen europeo; para el caso mexicano, es más complicado determinar cuándo se comenzó a realizar historia y crítica del arte, más aún cuando se coloca el foco de atención sólo en la música.

El siglo XIX fue una época crucial en la conformación de las identidades nacionales en Latinoamérica, para lo cual, la presencia de las manifestaciones artísticas resulta fundamental. En cuanto al caso específico de la música, se fue consolidando una escena musical nacional en México, pero ésta quedaría incompleta si no viene acompañada del análisis y la crítica que permita socializar, más allá de los teatros, el evento musical.

Para realizar este trabajo, es necesario entrar en la definición de los conceptos que lo guían. En primer lugar, es importante entrar en el terreno de los géneros literarios para establecer las nociones de crónica y crítica que se abordarán posteriormente. La taxonomía resulta un ejercicio por demás complicado, más tratándose de la clasificación de las expresiones artísticas, mismas que, a medida que ha avanzado el tiempo, tienden a variar y a incorporar nuevos recursos e instrumentos para su producción. Es posible afirmar que es el propio siglo XIX el que dispara esa creatividad:

A partir del Romanticismo presenciamos una actitud creadora casi diametralmente opuesta, en la que se eleva a objetivo primordial la capacidad innovadora del artista, un afán que tiene naturalmente sus repercusiones en el ámbito de los géneros. Si antes se ambicionaba el seguimiento fiel de la autoridad de preceptores y autores y por tanto de la creación "a la manera de ... " ahora, la originalidad, el ser precisamente distinto a los demás, es el *summum* de las aspiraciones artísticas”⁹.

⁸ Noriega, Simón. “Heinrich Wölfflin y la pura visibilidad”. *En Presente y Pasado. Revista de Historia*. Año 11, No. 21. Enero-junio, 2006. pp. 174-195.

⁹ Spang, Kurt. “Los géneros literarios” en *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. M Garrido Gallardo (dir). Madrid: Síntesis, 2009 p. 1221.

En este disparo de creatividad se vuelve complicado delimitar los géneros, mucho más definirlos. Sin embargo, el propio Spang establece que:

El género literario es un modelo sencillo de un modelo más complejo, como la obra literaria misma, el género es una abreviatura, un modelo de una realidad más compleja, es más, ni siquiera es un modelo constante, sino una mezcla de convenciones e innovaciones, de sistema preestablecido y de sorpresa¹⁰.

Esta afirmación nos permite establecer que no hay un límite total y preciso entre la crónica y la crítica, sino que se dio en un flujo de textos y autores que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX, época en la que se sitúa también el personaje central de este texto. De tal suerte, presentamos a continuación las definiciones de ambos géneros literarios para enfocar de forma más adecuada este trabajo.

De acuerdo con el diccionario etimológico de Corominas¹¹, la noción de crónica corresponde a un “libro de cronología”. Este “libro” fue retomado por los periodistas del siglo XIX, quienes comenzaron a usar relatos con este sentido, una redacción que se caracteriza por relatar los hechos conforme a una secuencia ordenada por el tiempo, es decir, de forma cronológica. La hipótesis principal de este trabajo se centra que de este género se derivó la crítica musical, la cual cumple con la labor de interpretar una serie de hechos, generalmente del orden cultural. Cumple con tres funciones primordiales: informar, orientar y educar a los lectores¹².

Si bien el Duque fue un hombre de letras, su trabajo resulta fundamental para el desarrollo de la música en México. Todas las artes requieren acompañarse de la

¹⁰ *Ídem*. p. 1228

¹¹ Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1987. p. 179

¹² Consultado en: <http://recursostic.educacion.es/comunicacion/media/web/prensa/bloque4/pag9.html>

documentación, el análisis, el comentario, que le permitan tomar solidez intelectual y formar un público base que le dé representatividad social. Es en este sentido que es importante establecer en qué momento los hombres de letras coadyuvaron en la formación de un mundo musical en el entorno mexicano decimonónico. Es por ello que, a manera de hipótesis, este trabajo pretende demostrar que es en Gutiérrez Nájera donde se encuentra el inicio de la crítica musical en México.

Así, la secuencia de este texto comienza con un panorama sobre la actividad musical decimonónica en cuanto la Ciudad de México, posteriormente se revisa el desarrollo de la labor periodística en la capital del país; para después centrarse en un género que resulta crucial para el surgimiento de la crónica: el cuadro de costumbres, del cual es un gran exponente Guillermo Prieto. En un segundo tiempo, este trabajo desarrolla la noción de crónica y su aparición en el periodismo del siglo XIX mexicano. Asimismo, continúa con el desarrollo de la ópera en México durante la misma época. En el tercer espacio de este texto, la atención se centra en el movimiento modernista y su incursión en la crónica. Asimismo, se revisa el papel que tuvo Manuel Gutiérrez Nájera en la crónica teatral y cómo ésta se traslada hacia el teatro lírico. Por último, se realiza un ejercicio analítico para revisar si estos textos cumplen con la noción de crítica musical con la que se trabaja en esta tesis.

La intención de esta investigación es abonar en el conocimiento sobre la documentación y análisis de la música en el siglo XIX, estudiando su relación con la literatura y el periodismo, actividades que son fundamentales para general la profesionalización de la actividad musical en nuestro país.

1. Antecedentes

1.1 Antecedentes musicales

La presencia de la música dentro de la vida cultural en México se fue construyendo paulatinamente a lo largo del siglo XIX. Si bien se contaba con una herencia musical traída del periodo colonial de la Nueva España, la nueva nación tenía la necesidad, entre muchas otras, de incorporar la oferta de bienes y servicios culturales, entre ellos, la música. Para ello, fue necesario desarrollar la infraestructura necesaria para la presencia de la música orquestal¹³ en el país, misma que representaba la única forma de música reconocida con valor cultural.

Una de las primeras necesidades para la presencia de la música eran los espacios, para lo cual se requería construir teatros para la presentación de las orquestas. El primer teatro en la Ciudad de México fue el Coliseo de México, inaugurado en 1779. Durante el periodo decimonónico fue uno de los escenarios más importantes de la capital. El segundo teatro que se construyó en la capital fue el Teatro de los Gallos (o Provisional) en 1823, el cual se convirtió en la primera competencia que tuvo el Coliseo. Era un espacio con muchos acabados de madera, cómodo y de amplias dimensiones, lo que lo hacía más elegante que su competidor. En 1827, según Baqueiro Foster, este teatro se convirtió en el centro de los amantes de la ópera italiana; incluso entre 1841 y 1842 se le reconocía como el “Teatro de la Ópera”.

A lo largo del siglo XIX se fueron inaugurando de forma paulatina nuevos escenarios: en 1841 abrió el Teatro Nuevo México; en 1844 se estrenó el Teatro Santa Anna; después el

¹³ Se utiliza el adjetivo de orquestal para referirse a una profesionalización de la música en entornos concertísticos. No se trata sólo de música de orquesta, sino abarca también el ámbito de la música de cámara, el operístico y de la zarzuela.

Teatro Progreso y el Pabellón Mexicano; en 1850 apareció el Teatro Arcinas, el cual después tomaría el nombre de Teatro Alarcón; el Teatro Iturbide abrió sus puertas en 1856; en 1858, se dio la reinauguración del Teatro Esmeralda, que después se llamaría Teatro Hidalgo; el Teatro de los Autores y finalmente el Teatro Ángela Peralta que abrió en 1877¹⁴. Con la construcción de todos estos espacios, la Ciudad de México estaba lista para presentar una amplia oferta musical.

Otro elemento que debió desarrollarse fue la profesionalización de los músicos fuera del ámbito sacro. La enseñanza musical laica en el panorama mexicano comienza en 1825, gracias a los esfuerzos de José Mariano Elízaga, quien es el fundador de la primera Sociedad Filarmónica, una institución que organizó y patrocinó tanto una orquesta filarmónica como un coro. En 1839, José Antonio Gómez fundó la Gran Sociedad Filarmónica, la cual tenía el encargo de organizar conciertos cada dos meses, para lo cual se puso a su disposición un conservatorio. Esta sociedad se disolvió en 1864, pero en 1866 se organizó la Sociedad Filarmónica Mexicana, que abriría el sendero para la fundación del Conservatorio Nacional de Música en 1868¹⁵. Al haber instituciones que respaldaran la profesionalización de los músicos, la actividad musical en su conjunto sería favorecida y comenzaría a cimentarse la estructura para una vida musical profesional en México.

El siglo XIX es también el periodo de la creación de imprentas musicales en nuestro país. José Mariano Elízaga fue el primero en establecer una imprenta de música profana en México¹⁶. Más adelante irían estableciéndose otras casas editoras de música, lo que facilitaría la divulgación de repertorio para los músicos profesionales y aficionados.

¹⁴ Baqueiro Foster, Gerónimo. *Historia de la Música en México III*. México: INBA, 1964. pp. 19-45.

¹⁵ Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México: Dirección General de Bellas Artes, 1917. p. 49.

¹⁶ Romero, Jesús C. *José Mariano Elízaga*, México, Palacio de Bellas Artes, 1934. p. 106.

Finalmente, la programación regular de espectáculos musicales y un público que asistiera a estos eventos fueron las últimas piezas que se requería para estructurar la actividad musical en el país.

El género más cultivado en la primera mitad del siglo XIX fue la ópera, lo que la convirtió en el centro de la actividad musical y concertística. Hubo una gran producción de óperas alrededor del mundo, que se presentaban en numerosos teatros. Además de los grupos que representaban este tipo de espectáculos pertenecientes a algún teatro, estaban las compañías itinerantes, que viajaban de un lado a otro con sus montajes¹⁷. Es por ello que este trabajo mostrará mayor atención al teatro lírico, dado que los textos musicales de este género son más numerosos y muestran una imagen suficientemente representativa del periodo decimonónico.

Tanto la construcción de varios espacios teatrales, como la fundación de instituciones de enseñanza musical laica en donde se perfila una profesionalización de la música, así como la creación de imprentas musicales, son los antecedentes necesarios para gestar una maquinaria musical que sirva como base para poder ejercer la crónica musical. Sin los factores antes mencionados, la popularidad de los espectáculos de corte musical no hubiera tenido lugar y por lo tanto no hubieran existido textos que disertaran en torno a ellos.

1.2 El periodismo en la Ciudad de México

El ejercicio del periodismo se realizó en México desde el siglo XVIII y fue un agente clave para la difusión de las ideas liberales para el proceso de Independencia, por lo que el discurso nacionalista mexicano nace y se hace en la prensa. A partir de la promulgación de la

¹⁷ Di Benedetto, Renato. "El siglo XIX" en *Historia de la Música*. Vol. 8. Andrés Ruiz Tarazona (ed.) Madrid, Turner, 1982. p. 61.

Constitución de Cádiz, en 1812, la cual permitía la libertad de imprenta, el periodismo se convirtió en un espacio abierto para todo tipo de plumas¹⁸.

La *Gazeta de México* fue el órgano periodístico más importante del periodo virreinal en la capital y espacio de las ideas realistas españolas. En ella se desarrollaban temas de interés y se anunciaban o se reseñaban los espectáculos. Era un espacio abierto para todas las inquietudes de la sociedad novohispana, y abarcaba temas tan dispares como el estatuto en contra de los caudillos insurgentes, el juego de pelota, y los espectáculos que se presentaban en el Coliseo (el teatro principal de aquel momento) en donde las funciones teatrales buscaban satisfacer todos los gustos, pues se presentaban desde óperas y zarzuelas, canto y música clásica, hasta canciones patrióticas y tonadillas populares alusivas a los asuntos de la época¹⁹.

Por su parte, el *Diario de México*, que comenzó su circulación en 1805, tiene un lugar especial en la historia cultural y social del país, en virtud de que fue el primer periódico diario y fue también el primero en dar cabida a temas literarios además de los sociales, históricos y políticos. Con esta publicación se inicia la tradición del periodismo político-literario tan frecuente en el periodo decimonónico. Fue en el *Diario* donde los hombres ilustrados comenzaron su participación en los debates de diversos temas que importaban a los miembros de la sociedad novohispana, como “el orden público”, “el bien social y “las enfermedades sociales” proponiendo “soluciones” o “remedios” para mejorarlos²⁰.

El desarrollo de la nación no fue sencillo, sobre todo por los múltiples proyectos que se ensayaron antes de establecer una república que avanzara por sí misma. Hay que tomar en

¹⁸ Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 86.

¹⁹ González Obregón, Luis. *La vida de México en 1810*. México: Innovación, 1911. pp. 100-102.

²⁰ Martínez Luna, Esther. “*Diario de México: “Ilustrar a la plebe”*”. En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen II. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005. p. 45.

cuenta que la dominación española fue de tres siglos, por lo que la creación de una historia y una cultura propias en menos de un siglo, muestra la rapidez con que se difundieron las ideas nacionalistas. En este sentido, Tomás Pérez Vejo precisa: “Las naciones no son realidades objetivas, sino invenciones colectivas; no el fruto de una larga evolución histórica, sino el resultado de una relativamente rápida invención histórica [...] Las naciones no nacen, sino que se crean, o mejor, se inventan”²¹.

El periodismo es una actividad de suma importancia para la historia de la literatura mexicana, convirtiéndose en el portador por excelencia para expresar la cultura y la política de este periodo²². Es en la prensa político-literaria donde los pensadores se vuelven ideólogos de la cultura nacional.

Los personajes que forjan la prensa decimonónica, además de pertenecer a un sector muy reducido de la población, eran una élite que tenía decisión y opinión sobre el camino que debía tomar la nación. Esto se debe en gran parte a que a mediados del siglo XIX la labor de periodista no era una profesión, sino una actividad paralela a otras funciones, como la de la literatura o la administración pública. Por esta razón, en los comienzos de la prensa nacional, cualquier persona que supiera escribir podía participar de las publicaciones. Al respecto, María Teresa Camarillo escribe:

En el periodismo –alternativa de la práctica política para muchos– convergen hombres de acción, decididos. Existe, por un lado, el periodista que escribe como puede para defender sus posturas y para increpar las contrarias, sin pararse en detalles de redacción o comedimiento, y en el otro extremo, el periodista capaz, talentoso, preparado en la academia o inquieto lector que confiere una autoridad editorial a sus escritos [...] Las diferentes guerras marcaron el siglo XIX mexicano, demandaron hombres de acción, de temple y valor a toda prueba, hombres de

²¹ Pérez Vejo, Tomás. “La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)” en *Empresa y cultura en tinta y papel*. Suárez de la Torre, Beatriz (coord.). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001. p. 397.

²² Jiménez Rueda, Julio. *Op. Cit.* p. 88.

ideas para definir a la nación y mantenerla unida en la formación de un estado nacional²³.

Apoyando esta visión, Guillermo Prieto expone: “El periódico es como la acción a la idea, la idea militante. Abarca y concentra todos los géneros literarios, la crítica, la filosofía, la ciencia, las costumbres; es como un hilo magnético que repercute sus vibraciones en la posteridad, es el reflejo de la sociedad entera”²⁴.

En estas reflexiones se observa que en los inicios del periodismo mexicano dominó el “diarismo político-polémico”²⁵, donde impera el punto de vista práctico, no es sólo la idea la que importa, es sobre todo la búsqueda de la realización ideológica la que les incumbe. En este mismo tenor, Camarillo postula:

En las publicaciones periódicas del s. XIX se muestra [...] la aún no delimitada frontera entre el político como hacedor de realidades y el periodista que sólo señala o sugiere caminos y, sobre todo, el cultivo de la palabra como hecho y como antecedente del periodismo. La prensa y la literatura de ese siglo, pobladas casi siempre por los mismos personajes, que no vacilan también en ser actores militantes y políticos, muestran los movimientos que van a dar una fisonomía al país; por ello, se producen caminos que son indicativos de avances, retrocesos y frenos, síntomas inequívocos de la inestabilidad política, económica, social y periodística²⁶.

Con base en lo anterior se puede afirmar que la pluma periodística decimonónica tenía una fuerte subjetividad, ya que tanto lo polémico como lo doctrinario están en la opinión y en la

²³ Camarillo, María Teresa. “Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias”. En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005. p. 155.

²⁴ Citado en: Lombardo, Irma. “La empresa liberal y el periodismo político y polémico” en *Las publicaciones periódicas y la historia de México*. Cano Andaluz, Aurora (coord.). México: UNAM, 1995. p. 34.

²⁵ Fernández Christlieb, Fátima. *Los medios de difusión masiva en México*, México: Juan Pablos, 1985. pp. 18-19.

²⁶ Camarillo, María Teresa. *Op. Cit.* p. 153.

información. La prensa del siglo XIX fue un vehículo para construir relaciones sociales y uno de los instrumentos más poderosos para dar a conocer la propia opinión y conocer la ajena”²⁷.

La importancia de la prensa del siglo XIX radica en el nacimiento y desarrollo de los géneros de opinión, lo que permite un acercamiento a las ideas gestadas en este periodo. La cumbre se alcanza con la creación en la década de 1840 de los dos diarios más importantes de la centuria: *El Siglo Diez y Nueve* y *El Monitor Republicano*. Ambos diarios marcaron la senda para dar cierta estabilidad a los contenidos de la prensa decimonónica. En estos diarios se desarrolló un proyecto de modernización liberal cuyas propuestas estaban definidas con mayor claridad. Estas publicaciones mostraron el camino durante la segunda mitad del siglo para que se publicaran otros periódicos liberales en el país, destacando *El Siglo* y *El Monitor*, cuyo formato influenció a los periódicos liberales en la Reforma, incluyendo temas como: política, literatura, anuncios, artes, industria, teatros, avisos, comercio, modas, variedades y diversiones públicas²⁸. La música encuentra cabida tanto entre los artículos de teatro y variedades públicas.

Durante el siglo XIX, México presentaba un serio rezago de alfabetización: en 1885 sólo 17% de la población del país sabía leer, el cual aumentó a 21.8% en 1910. Aun cuando esta proporción era mayor en la Ciudad de México (38% en 1885 y 50% en 1910) seguía siendo sólo una pequeña parte de la sociedad la que podía acercarse a los periódicos. A pesar de estos

²⁷ Lombardo, Irma. *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*. México: Kiosko, 1992. p. 8.

²⁸ Guzmán Jiménez, David y Héctor Ortega Zapata. “Periodismo informativo y de opinión en la época de la Reforma” en *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes (1810-1915)*. Navarrete Maya, Laura y Blanca Aguilar Plata (coord.). México: Addison Wesley Longman de México, 1998. pp. 74-75.

inconvenientes, durante el Porfiriato se editaron más de 576 publicaciones periódicas en la capital²⁹.

La prensa es el vehículo que lleva la crónica modernista al público, género que inicia a emitir juicios de valor en torno al espectáculo musical. En Europa la crítica musical llega por los músicos, pero en México la crítica musical empieza con los literatos, de ahí su importancia.

1.3 Antecedentes literarios: El cuadro de costumbres.

Dentro del trabajo periodístico de la época, se encontraba el llamado “cuadro de costumbres”, el cual pretendía ilustrar, criticar o ensalzar los hábitos y actividades de los grupos poblacionales que conformaban la sociedad del siglo XIX. Este ejercicio de escritura fue el principal exponente del género costumbrista. Proveyó una visión didáctica y de entretenimiento que resultó fundamental para crear nociones de identidad en las naciones de reciente gestación durante la época³⁰. Se trató de un texto de naturaleza práctica antes que estética, por ello se le denominó “artículo”, pues su condición es la de cubrir la necesidad de un consumo diario.

En estos textos es posible distinguir algunas características trascendentales. La primera, y quizá la más importante, es la selección temática; únicamente se tomaban como temas las costumbres reconocidas y los temas se ubicaban en un contexto concreto. El cuadro sirvió para relacionar un hecho con una determinada circunstancia histórica; a través de la tematización ideológica se integró al imaginario social decimonónico para captar la realidad social desde diferentes perspectivas. El costumbrismo decimonónico se considera la

²⁹ Toussaint Alcaraz, Florence. *Escenario de la Prensa en el Porfiriato*. México: Universidad de Colima, 1989. pp. 67-70.

³⁰ Citado en: Aguirre, Carlos. “Notas para una definición del costumbrismo como género literario” en *Letras*, No. 4-5 enero-junio, 1980. p. 206

maduración de un estilo de escritura que se empezó a gestar con la aparición de la sociedad burguesa europea en el siglo XVII³¹.

El cuadro de costumbres fue una crítica de la vida social, generalmente con el propósito de corregir hábitos considerados anticuados y perjudiciales. Por esta razón tuvo una estrecha relación con la literatura política, y generalmente la realizaron personas que buscaban nuevos modelos de sociedad y de estado³². Estos textos encontraron un entorno sólido en el romanticismo de Hispanoamérica, debido a la capacidad que tuvieron para convertirse en instrumentos de crítica de las sociedades en formación.

J. L. Martínez sitúa el auge del cuadro de costumbres en tierras americanas entre 1840 y 1870; pero advierte que el costumbrismo estuvo presente también en otras formas literarias (como la tradición, la sátira y el relato) hasta finales del siglo XIX. Y en efecto, el retrato de hábitos y costumbres, la descripción de entornos ciudadanos o rurales, fueron constantes en la literatura hispanoamericana a partir de la década de los treinta del ya mencionado siglo³³.

En términos generales, el costumbrismo hispanoamericano imitó al español. Esto se observa en la similitud de las temáticas abordadas, verbigracia, las ciudades y la confusión ideológica de sus habitantes; la terquedad de la gente de campo; las extravagancias de la moda; los incidentes domésticos, entre otros³⁴.

Los autores hispanoamericanos costumbristas se sentían obligados a marcar caminos, por lo que predominó su afán didáctico sobre cualquier reflexión estética. En general, los

³¹ *Ídem*. pp. 204-219

³² Henríquez Ureña, Héctor. *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*. Madrid: Verbum, 2007. p. 154

³³ Citado en: Pedraza Jiménez, Felipe. (coord.) *Manual de literatura hispanoamericana II. Siglo XIX*. Navarra: Cenlit, 1991. pp. 628-630

³⁴ Al respecto, podemos recordar los Cuadros de Costumbres de Manuel Cubas, las *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón y las *Escenas matritenses* de Ramón de Mesonero Romanos.

mejores textos son de aquellos que optaron por el humor o la sátira, como el caso de Guillermo Prieto, caso que abordaré con detalle más adelante. Es raro que los cuadros de costumbres se enfrentaran a los problemas fundamentales de la época y más bien los abordaron de manera superficial. Los costumbristas se expresaron en lenguaje coloquial y jerga ciudadana³⁵.

Una de las pretensiones más importantes que tuvo el costumbrismo en México fue la búsqueda de la identidad de “lo mexicano”. Se reconoce a José Joaquín Fernández de Lizardi, el llamado “Pensador Mexicano”, como padre del costumbrismo mexicano. Sus primeras publicaciones se han ubicado en 1812, relatos de los sucesos más importantes de la colonia utilizando lenguaje para el pueblo. En sus textos se encuentra la expresión de la sociedad de principios del siglo XIX, entre un desfile de *currutacos*, *catrines* y *petimetres*. Consistía en la descripción de la vida de un pueblo que necesitaba con urgencia diferenciarse del español, por lo que sus textos pretendían definir costumbres propias y tipos particulares. Entre los continuadores del trabajo de Fernández de Lizardi, se encuentran Juan Bautista Morales (el gallo Pitagórico), Luis G. Inclán, Manuel Payno y Guillermo Prieto, todos grandes autores del costumbrismo mexicano³⁶.

El más destacado entre todos ellos es sin duda Guillermo Prieto. El costumbrista más longevo y activo del siglo XIX llenó el panorama periodístico de crónicas, poemas y cuadros de costumbres, lo que lo convierte en uno de los escritores más reconocidos por sus contemporáneos. Fue muy sensible a la exploración de una nueva noción colectiva que delimitara las necesidades de la recién gestada nación. Cualquier escritor que deseara crear una descripción de los vicios de los mexicanos se enfrentaba con el problema de establecer la

³⁵ Pedraza Jiménez, Felipe. (coord.) *Op. Cit.* pp. 628-630.

³⁶ Nava, Ma. Elena. *El costumbrismo de Guillermo Prieto*. México: UNAM, 1948, pp. 30-32.

posición de ciudadano mexicano. La búsqueda de “lo mexicano” y el “saneamiento moral” del pueblo eran el punto de partida de sus textos³⁷.

Ignacio Ramírez, quien fuera editor de *El Siglo XIX*, se refirió así sobre los textos de Prieto: “Para conocer las costumbres del pueblo y poder retratarlas en romance -decía una vez en el Liceo Hidalgo Ignacio Ramírez-, se necesita ser Guillermo Prieto; y quien no tenga la misma facilidad que él tiene, que renuncie a ser poeta con el mismo dolor con que Guillermo renunció a la cartera”³⁸.

En complemento a lo anterior, Vicente Riva Palacio³⁹ lo calificó como: “progresista o retrógrada, será siempre el orgullo de nuestra poesía, gala de las letras mexicanas, intérprete fiel de la manera de ser y de pensar del pueblo. Guillermo Prieto ha sido el único que se ha dedicado a pintar las costumbres de nuestras gentes y las tradiciones de nuestra historia en esas composiciones verdaderamente populares que se llaman ‘romances’”⁴⁰.

1.4 La música en los cuadros de costumbres de Guillermo Prieto

La sociedad decimonónica de la Ciudad de México fue adquiriendo con el paso del tiempo un amplio conocimiento musical, razón por la cual la música se convirtió en un tema de amplia presencia en los cuadros de costumbres de la época. Para los forjadores ideológicos de la

³⁷ Pedraza Jiménez, Felipe. (coord.) *Op. Cit.* pp. 82-87.

³⁸ Citado en: Riva Palacio, Vicente. “Guillermo Prieto” en: *La crítica de la literatura mexicana (1836-1895)*. Fernando Tola de Habich (comp.) México: Coyoacán, 2000. p. 113

³⁹ Vicente Riva Palacio es un personaje destacado del siglo XIX. Estudió leyes y fue diputado dos veces. Fue también periodista exitoso con una actitud crítica y satírica que quedó marcada en periódicos como *La Orquesta* y *El Ahuizote*.

Junto con Juan A. Mateos coescribe zarzuelas y miniaturas teatrales satirizando la política mexicana. En 1870, junto con Juan A. Mateos, Rafael Martínez de la Torre y Manuel Payno, publica *El libro rojo*, un breviario de la violencia dentro de la historia mexicana decimonónica. Junto con Juan de Dios Peza narra leyendas en verso en *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1880). Dirige la obra *México a través de los siglos*, trabajo enciclopédico, encargándose él mismo del segundo tomo, dedicado la Colonia.

⁴⁰ Riva Palacio, Vicente. *Op. Cit.* pp. 115-116.

naciente sociedad mexicana, resultaba imprescindible la presencia de la música en la conformación de la nueva nación.

Guillermo Prieto no podría ser la excepción. A lo largo de su obra se retrató la gente, las costumbres, la naturaleza, la vida; y también el escenario musical decimonónico, teniendo como protagonistas principales a las clases populares mexicanas. Al ser un pintor de miniaturas, este autor no dejó escapar el detalle musical; y en su búsqueda didáctica “el buen gusto” ocupó un lugar importante. Algunos de sus textos retrataron el teatro lírico, pero contamos también con algunos ejemplos que discurren sobre la música popular.

Los cuadros de Prieto utilizados para esta investigación provienen de cuatro fuentes diferentes. La primera son sus “actualidades de la semana”, crónicas semanales que relatan los hechos más importantes acontecidos en la ciudad, como su columna de “Los San Lunes de Fidel”. La segunda son sus “cuadros de costumbres”, textos breves utilizados para el adoctrinamiento de la cultura que se está gestando. La tercera es su libro *Memorias de mis tiempos*, en donde hace una recopilación de su vida y de la del país. Finalmente, estudiamos los textos provenientes de sus “crónicas de teatro”, labor que realizó a expresa invitación de Ignacio Cumplido para *El Siglo Diez y Nueve* durante 50 años.

Sus textos sobre música son muy diversos, abarcando muchos y distintos temas, desde la música folclórica hasta los conciertos de las Sociedades Filarmónicas, pasando por las instituciones musicales y la búsqueda del adoctrinamiento del público. Prieto pretendió ser un fotógrafo de su tiempo, una obra para la posteridad como él mismo mencionó en uno de sus cuadros de costumbres:

Cuando adormido en ilusiones felices llego a considerar que estos articulillos, parte de mi humilde fantasía, pueden convertirse con el tiempo en objetos de utilidad y de interés; cuando el transcurso de los años les comunique el prestigio que tiene lo

pasado y se consideren con la curiosidad que una medalla deforme, o el idolillo de tosco barro, o como la del jeroglífico medio borrado de una ruina; entonces el fuego de la inspiración se apodera de mi alma, vuela, suelta mi pluma, y en el horizonte inmenso de lo futuro, tiendo la vista con íntima satisfacción.⁴¹

Gracias a sus textos, podemos tener una imagen sonora de lo que fue la capital mexicana durante el siglo XIX, ya que mediante sus textos se puede recrear un boceto de la música que sonaba en cada rincón de la ciudad.

Un lugar muy concurrido por la sociedad decimonónica era el paseo de la Viga. El canal estaba acompañado por hileras de sauces. En la parte occidental se extendían verdes campiñas interrumpidas por las arboledas de las calzadas San Antonio Abad, Niño Perdido y La Piedad; remataban al pie de las lomas de Tacubaya. A las orillas del paseo se veían algunas granjas y casas de campo a las que acudía la gente para saborear el atole de leche y los tamales. Las canoas llenas de gente se deslizaban tranquilamente en la corriente; mientras que el embarcadero, invadido por la multitud, despedía sin cesar embarcaciones⁴². De este lugar Prieto obtuvo la siguiente imagen musical:

[Hablando del canal de la Viga] Sus días de gala, las tardes domingueras en las que su transformación es completa, y en que desapareciendo las aguas bajo las embarcaciones aztecas, población flotante, animado tumulto, hierve su gentío, saltan de su seno provocativas canciones y alborotadoras notas de arpas y guitarras, dulzainas y jaranitas; en que concentrándose en grupos, plebeyos y decentes, forman animadas tertulias, tumultuosos bailes, apacibles cuadros de familias y conjuntos variados en que se ostentan todos los matices de la fortuna y todos los accidentes de la raza humana⁴³.

Otro de los temas donde Prieto hizo alusión a la música fueron los cafés, centros importantes

⁴¹ Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres I*. México: CONACULTA, 1993. p. 111. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 6 de junio de 1842.

⁴² García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos sucesores, 1904. pp. 315-316.

⁴³ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana II*. México: CONACULTA, 1996. p. 546. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 23 de abril de 1876.

de la vida social de la capital, donde las personas se reunían para hablar de los temas de moda, intercambiar noticias, o tener charlas sin importancia. En el centro de la Ciudad de México había algunos cafés de tradición, como el café de Cazador, el café del Progreso o el café del Bazar⁴⁴. Éstos aprovechaban su condición de espacio social para presentar también espectáculos musicales:

En el centro de este café a la intemperie, pero que se ve precioso y anima el cuadro de un modo especial, está la música, que la componen arpas, violines y flautas que tienen encantados a los bebedores y golosos y atrae a multitud de gente pobre que se detiene contra el valladar de morrillos pintados que cierran el pradito y son el límite del café⁴⁵.

Prieto no sólo nos mencionó los lugares en donde la música era parte fundamental del paisaje, sino también hizo mención al género musical más popular e identificado como “mexicano” en el siglo XIX: el jarabe. En los textos de Prieto se presentaba en repetidas ocasiones al buscar una imagen de lo nacional como un sello musical distintivo:

Cantos, risadas, silbidos, desvergüenzas, altercados y puñadas, revueltos con las locas vibraciones del jarabe, con los desaforados cánticos de los sones del país⁴⁷.

Otro género considerado muy nacional eran los sonecitos de la tierra o sonecitos del país, que junto con el jarabe eran no sólo los géneros de moda, sino los identificados como mexicanos. Tanto el jarabe como los sonecitos del país no sólo tenían presencia en los fandangos y festejos populares, sino que muchas veces también formaban parte del ámbito teatral, en donde los conciertos mezclaban géneros que iban desde arias de ópera y música instrumental hasta música popular:

⁴⁴ García Cubas, Antonio. *Op. Cit.* pp. 165-175.

⁴⁵ *Ídem.* p. 584. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 14 de noviembre de 1875.

⁴⁷ Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres I...* p. 178. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 9 de junio de 1843.

Terminaba a veces la función con sonecitos del país. Entonces se ponía la decoración de sala, se instalaban músicos de bandolón y bajo al natural en el palco escénico, y aquello era la de Dios es Cristo.

Los sonecitos entonces en boga eran: 'El sumbambelo', 'La petenera', 'Las calabazas', 'El hilillo', 'El gallinazo', y sobre todo el jarabe, de que había deliciosas variaciones.

Los versos eran alusivos a las costumbres, y de todos los colores posibles como se pueden ustedes imaginar⁴⁸.

Sus artículos también dedicaron atención a los bailes, eventos centrales entre la emergente sociedad burguesa mexicana, en los que se mostró otro tipo de música, la música de salón, que también estaba muy en boga durante este periodo:

El banquete se daba al señor general Alatorre y sus amigos, quienes pocos días antes habían invitado al señor Barrón a una convivialidad.

Una música militar tocaba en el jardín y esparcía al viento entre las flores, al trinar de las aves y al murmullo de las fuentes sus vibrantes armonías.

En un extremo del comedor se colocó la música de cuerda de los Picazos, llamada por tradición, que vale por una orquesta y que para la danza habanera esa danza convulsa, esa palpitación con sonidos, escalofríos voluptuosos, con bemoles y con calderones, esa calentura en llave de mi... nadie la toca como esos músicos: no son ya quejidos, son mordidas, son insurrecciones, son trastornos revolucionarios que brotan entre las cuerdas y que dan mucho que hacer al linaje humano.

En la alharaca del bandolón, entre el carcajeo de la flauta, los gritos alborotadores del pistón, los regaños del bajo que parece el señor de la casa... Esa música va a ser mi perdición⁵⁰.

Prieto también dedicó algunos de sus cuadros a la música de bandas militares, ya que al ser el ejército la institución más estable del periodo decimonónico mexicano, fue al mismo tiempo, una de las instituciones musicales más sólidas de este siglo. Las músicas militares no sólo sirvieron para los actos políticos, sino también para procesiones religiosas, fiestas populares o de la "alta sociedad" y difundieron repertorios nuevos en los conciertos al aire libre que tuvieron

⁴⁸ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la semana II...* p. 77. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 7 de febrero de 1875.

⁵⁰ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana I*. México: CONACULTA, 1996. pp. 499-500. Publicado por primera vez en *El Monitor Republicano* el 18 de abril de 1869.

lugar en las plazas y parques⁵²:

Dos lujosas músicas de viento colocadas una del lado de la Diputación, otra del de la Catedral, animaban el paseo con sonatas de las que más en boga había puesto el gusto filarmónico del público.

Y no se puede negar que esa noche como que se trataba de dejar bien puesto el nombre, se pasaron en lista piezas deliciosas: “El tío y la tía”, “El aria del marinerito”, “la grande obertura del califa” “el dúo de la travesura”; llenando los intervalos los animados valeses de Ledesma que hacían agua la boca a catrines y catrinas⁵³.

Las bandas de música asumieron el papel de difusoras de un repertorio diverso en el cual también dominaba la vertiente operística por medio de diferentes versiones o transcripciones.

Con estas versiones se dieron a conocer obras que de otra forma hubieran tardado mucho en ser conocidas, dada la escasez de orquestas en el país⁵⁵.

De distancia en distancia se colocaron con buen tino las músicas militares que estuvieron tocando sin cesar, ya provocativas danzas, ya *Las tempestades* de Strauss, ya los ayes dolientes de Ruy Blas, la agonía de amor de *Lucía*⁵⁶.

Uno de los temas más cultivados en la crónica de Prieto fueron las celebraciones religiosas, lo cual podría verse como una de las consecuencias de la búsqueda de moralizar al pueblo, de sobreponer algunos valores universales a los nacionales. Las conmemoraciones religiosas que nos muestra Prieto normalmente incluyeron la detallada descripción de la música. El Domingo de Ramos abría las ceremonias de Semana Santa con una procesión de palmas y ramas. La iglesia de la Profesa era famosa por su ejercicio de las tres horas durante la tarde de ese día y

⁵² Elí, Victoria. “Las sociedades artístico musicales” en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Elí (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 288.

⁵³ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana II...* p. 449. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 31 de octubre de 1875.

⁵⁵ Elí, Victoria. *Op. Cit.* pp. 287-292.

⁵⁶ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana II...* p. 121. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 15 de abril de 1878.

después se celebraba una misa solemne dedicada a la virgen⁵⁷.

Lo particular del Domingo de Ramos de nuestros tiempos eran las tres horas de la Profesa con aquel bosque tan respetuoso que tenía al sol y a la luna.

Tío Bichito: Allí se la lucían los grandes músicos. Aquel Gómez que componía y escribía libros, delgadito, finito, con su raya partida y sus manos de niño. Castel. El violinista; Mateo Velasco, José Ochoa, Quirino Agumaga; lo que se llamaba la flor de canela de los músicos... Los hermanos Salot.

Catarinita: De los que uno, el del clarinete, está ahora en San Hipólito, que rompe el corazón⁵⁸.

En Viernes Santo, las sombras de tristeza se apoderaban de los templos de la ciudad. El silencio en la ciudad era total por la ausencia de carruajes y cabalgaduras. La procesión la abrían los *nazarenos*, que conducían una enorme cruz de madera con la sábana santa y quienes además cargaban a los santos. La procesión daba vuelta a la plaza y entraba por la puerta oriental del frente de Catedral y salía para tomar la calle de Santo Domingo y regresar a su templo⁵⁹.

El Viernes Santo de mis tiempos, la soledad y el silencio de las calles, las banderas a media asta en los edificios nacionales, las tropas con las armas de la funerala, los tambores roncós, el clarín gimiendo, la gente recogida en los templos siguiendo el vía crucis, todo era imponente y terrible⁶⁰.

El retrato ciudadano pretendió ser tan real y detallado que incluso Prieto narró cómo la música popular se expandía hasta apoderarse de las iglesias; nos muestra la fuerte influencia de la ópera en esta época, llegando a esferas inesperadas del quehacer musical, como lo es la música religiosa:

Ha llegado la hora de comenzar la misa.

Escúchase un grave *Confiteor Deo*; anuncia un silbato intruso de carrizo el *incarnatus*, y luego con regocijo del público, fervor de los circunstantes y júbilo general, rompen los festejosos bandolones; el bordón del bajo insurrecciona al

⁵⁷ García Cubas, Antonio. *Op. Cit.* p. 323.

⁵⁸ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana II...* p. 525. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 9 de abril de 1876.

⁵⁹ García Cubas, Antonio. *Op. Cit.* pp. 332-334.

⁶⁰ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana II...* p. 542. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 16 de abril de 1876.

mundo filarmónico, y la turba infantil hace resonar sus pitos, agita entre las manos sus sonajas y panderos, y se comunica en el cristiano auditorio cierto espíritu mundanal que alegra y rejuvenece a la multitud.

Al compás de algún retrechero sonecillo mueve el acólito su incensario; tiemblan los sobrepellices, y todos se ven con las caras festivas, recordando acaso las posturas y el brío saleroso con que en otro lugar diestros bailarines corresponden a los compases que se tañen.

¿Un grave *Dominus vobiscum* interrumpe? Pues, zaz, los músicos le plantan al calce la jota aragonesa. ¿Brotan entre sus compases un *oremus*? ¡Sus! Allá van las cuadrillas de Lucía. Y son tan oportunos los músicos, que en los momentos de ofrecer el cáliz, en la misa en la que yo estuve, tocaron el brindis de la “Lucrecia”, en el que el poeta gorjea con copa en mano; los petimetres tararean por lo bajo lo que se toca; las ancianas alzan el acento y golpean su apergaminado pecho, y suena un cromático y un *agnus Dei*, y la mano que se persigna solfea sobre el rostro; y viva la alegría, que ésta sí que es Nochebuena. Suele el cantor venir a completar el cuadro, y entonces el nombre de Arminda se cambia en María, y el de Lindoro en Casto Patriarca, y aquello es Liorna y los fieles nos ponemos como hoja de perejil.

Tarareando la última parte de las alegres cuadrillas con que me echaron la bendición, salí del templo en unión del ciego de la arpa, el rechoncho tocador del bajo, los dos bandolones, y el relamido organista, que salía erguido de haber dado muestras profanas de su habilidad⁶¹.

En su afán de ser el retratista de su época, Prieto no omitió detalles, por lo que no dejó de mencionar la música instrumental de concierto. Es importante señalar que, aun cuando los conciertos no eran muy populares, Prieto buscó civilizar a la población y promueve la música de concierto. La siguiente reseña musical gira en torno a una actuación en la Alameda, en la que podemos ver que las orquestas eran de instrumentación variada, pero en donde los arreglos de obras de teatro lírico tenían una fuerte presencia:

La orquesta numerosísima ha dejado satisfechos a los más exigentes filarmónicos; ¡qué sagaz elección; cuánto estudio; cuánta inteligencia de aquellos consumados profesores!

Cuando el gentío, la luz, los mil ecos, los cantos lejanos, el berrear de los órganos, las vibraciones de las arpas y la alharaca de bandolones y flautas lo permitían, entonces, como en lo alto, como una aspiración al divino ideal del sentimiento, se arrobaba el espíritu con el sollozar de *Lucía*, como los quejidos de dolor de la *Traviata*, con el éxtasis casi religioso de la música alemana; con las chispas de incendiadora pasión, desprendidas de las inspiraciones de Strauss, con el requiebro enamorado del vals de Lecocq en su segundo acto de *La fille*; vals que

⁶¹ Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres I...* p. 122. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 30 de diciembre de 1842.

sorprendió el instante en que el ángel se hace mujer para delicia de la especie humana.

Se evapora entre los rayos de la luna el hechizo mágico cuando queda en silencio la orquesta, y entonces aquellas vallas de hombres se desgajan, aquellas pirámides de cabezas se deshacen; aquellos mares petrificados se tornan en mil corrientes que se escurren ávidas en distintas direcciones⁶³.

En algunas de sus crónicas históricas menciona el teatro lírico como algo ya vivo e importante en la ciudad de México, desde tiempos anteriores al suyo:

-¿Entonces había algo de canto, Lupita?, porque yo algo, aunque confusamente, recuerdo.

- Cómo que si había; había las operetas que ahora llaman zarzuelas, pico más, pico menos.

En las operetas se distinguían Andrés Castillo, que era andaluz, con muchísima de la sal y de la simpatía; Bernardo Contreras y Maya, tenores. Bajos: Joaquín Martínez, aquel Rocamora, narigudo y pedante, Melquiades Castañeda, Torre Mocha; y tenía usted de tiple a la Amada Plata, toluqueña a quien conoció Castillo cantando turrón de almendra por las calles y a quien protegió como los hombres; la Gutiérrez, la Esquivel y no recuerdo quienes otras. Se cantaba *El tío y la tía*, *Es barbero*, cuyo autor era Carnicer... (Espere usted, me acordaré bien) *Los gemelos*, *La travesura*, *El califa de Bagdad*, *El marinerito*, *El delirio* ... A fines del 27 el señor García, padre de la Malibrán, que vino chiquita a México, con los actores nombrados y algunos otros, puso en escena: *El barbero de Sevilla*, *La urraca*, *La italiana en Argel* y el *Otelo* de Rossini; *El Abufar*, *el Juan Tenorio* y *El amante astuto*, del mismo García.

En el servicio de la escena no había nada que se refiriese a época precisa, no importaba que el suceso fuese romano, y que los romanos tuvieran gorrilla y greguescos, ni que anduvieran a pistoletazos personajes que figuraban cuando no se había inventado la pólvora⁶⁴.

Dentro de las crónicas de género lírico, el tema más explorado por Guillermo Prieto es el de las interpretaciones, la imagen del virtuoso. Una de las principales figuras del divismo en México fue la Albin, a quien Prieto dedica numerosos textos. María Napoleona Albin de Vellani fue una soprano muy querida por el público mexicano y famosa por su representación de *Norma*

⁶³ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana II...* p. 586. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 14 de noviembre de 1875.

⁶⁴ *Ídem.* p. 76. Publicado por primera vez en *Revista Universal* el 7 de febrero de 1875.

de Bellini⁶⁶.

[Para el estreno de *La nueva ópera*] Figuraban en esa compañía como actrices y actores principales, Marcela Albini, la Cesari, la Passy, Moutreror, Tomassi, Murati, Spontini y varios otros de renombre.

[...] El talento de la Albini era clarísimo, su voz admirable, su tacto artístico, su conocimiento de la escena y sus recursos dramáticos sin igual.

Representando, su transformación era completa, sus actitudes esculturales, su gesto elocuentísimo, su interpretación de las grandes pasiones, perfecto. Murati era la ternura melodiosa; la Cesari la gracia cantante, la Passy la tórtola hecha mujer.

Con estos elementos, con una escena perfectamente servida por hombres bien aleccionados, con útiles para la representación flamantes y adecuados, y, por último, con una orquesta a cuyo frente se hallaba como primer violín Pepe Chávez, que sorprendió por su habilidad y desembarazo al mismo Rossi que vino a dirigirla, el éxito fue completo, las ganancias de los empresarios pingües y la posición de los actores excelente, pues nuestra más culta sociedad les abrió las puertas y era codiciada la amistad de actrices y actores por las personas de mayor categoría⁶⁷.

Como se mencionó, la Albini destaca como intérprete de la famosa ópera *Norma*, de la que se opina en 1836 que su interpretación es superior a cualquiera que se haya escuchado anteriormente⁶⁹.

Allí, una peineta de las tres potencias que luciría en una hermosa frente como una corona ducal, cuando en el teatro suspiraba Salvi sus dulcísimas notas y la Albini hacía vibrar nuestros nervios en la *Norma*⁷⁰.

El hecho de ser un ícono de un personaje tan importante como *Norma* no es tarea sencilla. Las obras de Donizetti y Bellini se aunaron y fueron sustituyendo poco a poco a aquellas de Rossini. Éstas introdujeron la concepción operística que daba más importancia y equilibrio a los personajes principales: héroe (tenor), heroína (soprano) y antagonista (barítono). Con esto, los personajes tienen mayor peso dramático, lo que ayudó a desarrollar las posibilidades

⁶⁶ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México (1538-1911)*. México: Porrúa, 1961. pp. 318-322.

⁶⁷ Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. México: CONACULTA, 1992. p. 205.

⁶⁹ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* pp. 318-319.

⁵³ Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres II*. México: CONACULTA, 1993. p. 23. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 28 de enero de 1878.

expresivas de los cantantes y los recursos musicales en los compositores. *Norma* tuvo su primera representación en Italia en 1831 y en México en 1836. Incluso a finales de la década de 1860 era común que las compañías inauguraran sus temporadas con *Lucía* o con *Norma*⁷².

La Albini era una mujer extraordinariamente instruida; cuando tenía un papel en estudio, consultaba con dedicación la historia, se aconsejaba de personas entendidas y no ponía coto a sus gastos con tal de alcanzar el éxito como artista.

En la escena aparecía tímida, parecía preocuparse de su gordura, temía presentarse desairada. Había algo de incierto en sus pasos y algo en su voz de tímido y ahogado.

Pero como en *Norma*, luego que la pasión la poseía, luego que se olvidaba de sí para entregarse a la inspiración arrebatadora y vehemente, como cuando se estrecha a sus hijos y los defiende, o cuando va al suplicio después de la desgarradora escena con Oroboso, su padre, entonces eran gemidos y explosiones del corazón de la mujer, se divinizaba, se engrandecía, la glorificaba su talento convirtiéndola en hermosa y sublime.

México jamás había asistido a espectáculos semejantes: la Albini era como una aparición de la fórmula de los sentimientos más íntimos de nuestros corazones⁷³.

Como se puede observar, las crónicas de Prieto alaban las representaciones de la diva, pero no profundizan en ningún elemento musical. Las grandes interpretaciones de las que habla el autor se sostienen en su opinión subjetiva. Aun cuando la Albini no era la única relevante en el panorama de la representación operística mexicana, Prieto hace también alusión a muchos otros personajes centrales de la ejecución musical:

[...]La Michelletti es un cántico de la Pezzana traducido al español; yo no sé, pero esa muchacha forzosamente habla en cristiano; aquellos labios tienen el perfume del alma mía, de nuestra tierra.

Timbre de voz dulcísimo y variado, fisonomía cambiante y expresiva; la lagrima y la sonrisa disputándose la primavera de una existencia; tal es la señora Michelletti, que sin pretensiones, sin orgullo, y casi de un modo espontáneo siente las delicias del arte y las reproduce con admirable facilidad, casi de un modo instintivo.

⁷² Carredano, Consuelo y Victoria Elí. "El teatro lírico" en Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX. Consuelo Carredano y Victoria Elí (eds.) Madrid: FCE, 2010. p. 163.

⁷³ Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres II...* p. 251. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 29 de julio de 1878.

La señora Michelletti está llamada a ocupar un alto puesto entre las grandes sacerdotisas del arte: vale mucho ya; pero a la edad de la señora Michelletti, después de cada triunfo queda encendida la promesa de una nueva victoria. Hemos dejado para presentar a nuestros lectores al último al señor Fortuzi, actor para nosotros, es decir, para nuestro humilde juicio, de sobresaliente mérito⁷⁵.

En el siguiente ejemplo Prieto nos demuestra que la revisión de las interpretaciones en el teatro eran el principal interés del público, y tal vez sea la razón de que la mayoría de los comentarios de las obras giren alrededor de éstas. Además, podemos observar que las apreciaciones no siempre eran favorables:

Dejémonos de historias y picos pardos y vamos al desempeño, que es lo que al público interesa más.

Yáñez representa el papel de heredero de los condes de Carrión; valiente, generoso, se enamora de una aldeana de instintos de señora, unida por gratitud a un patán impostor y codicioso, a quien no ama, así como se prenda del noble caballero.

Tan simpático papel lo desempeña Yáñez muy propiamente y algunas piezas de la lindísima música las ejecutó con soltura y maestría.

El vals en que relata la aventura a que debió la vida su amada; fue tan aplaudido que se lo hicieron repetir tres veces al actor, y aquellas notas que se mecen, que se columpian como el ramo del almendro en las auras, desprendiendo entre sus flores como gotas relucientes de rocío, nos encantan aún con su recuerdo. Da realce al vals la poesía, que es fácil y nutrida de pensamientos elevados

[...]La Montañez estaba en carácter: déjese, señora, de responsos y cantos para hacer pucheros, y suéltenos por arrobos y a puñados esa sal de Jesús, y deje que corretee por todos sus nervios ese diablillo travieso que sólo visita a muy privilegiadas artistas.

Porque el *quid* de esas imitaciones es que se toque la mano de la que parece aldeana y se sienta el guante de la señora; que se persiga la chanza delicada y se encuentre que sale de un ramo de flores el colibrí que parecía que había manchado sus alas en el arroyo turbio⁷⁶.

Pese a la mala reseña, se trata de una descripción que no se fundamenta en ningún juicio musical, pero lo importante de este texto es poder observar la importancia que tenían las interpretaciones para el público receptor, el hecho de que las crónicas se gestaban para

⁷⁵ Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres II...* pp. 145-149. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 6 de mayo de 1878.

⁷⁶ *Idem.* p. 272. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 5 de agosto de 1878.

satisfacer a los lectores y que se estaba sembrando el camino para los críticos musicales. Como se puede observar en los ejemplos anteriores, la música está presente en los cuadros de costumbres de Prieto, pero eran meros textos descriptivos del ambiente musical, con el foco en lugares, personas y actividades asociadas a la música, no a la música en sí misma. Esto nos muestra, por una parte, la efervescente actividad musical durante el siglo XIX, pero también que la música no es un tema central, es parte de la descripción y le permite tomar más solidez al relato. En algunos casos hablaba de los músicos que se presentaban y las piezas interpretadas, y en otros (como el caso del texto de la catedral) es un pretexto para adoctrinar al pueblo en los temas que le parecían necesarios al autor.

Es importante señalar que aun cuando el cuadro de costumbres busca señalar y educar, no se hizo referencia a una música mexicana propia. Se habló de músicos y repertorios, pero fuera de los jarabes y los sonecitos de la tierra, la música presente en los relatos era europea.

Como ha quedado demostrado, la música es un elemento escénico para las crónicas de Guillermo Prieto, lo cual las mantiene en el terreno del lenguaje descriptivo, un discurso que pinta una escena o paisaje y lo dota de elementos, en este caso sonoros, para que adquiera realismo. Prieto insertó la música como un elemento decorativo, por lo cual sus cuadros de costumbres, aun cuando insertan la música y la performance de estos conciertos, no alcanza a elaborar un juicio sobre la música misma, por lo tanto, estos textos no pueden ser catalogados como crítica musical. Con todo, representan un estado previo a la aparición de este género, cuyo representante y redactor más importante aparecerá algunos años más tarde, cuando el modernismo haya sentado sus reales en la literatura mexicana: Manuel Gutiérrez Nájera.

2. La crónica

2.1 Definición de crónica

En el esfuerzo por contribuir a la definición de una cultura nacional, el objetivo central del periodismo era instruir al pueblo para legitimar el proyecto de nación. Dentro de esta búsqueda educativa, la crónica adquirió un papel muy importante, ya que en ella se mostraba lo deseable y lo criticable de la sociedad y su cultura. Este orden educativo y moral dio sentido a la edición de publicaciones periódicas, ya que el fin principal no consistía en percibir beneficios económicos a través del incremento de lectores; se trató, más bien, de crear costumbres públicas que ayudaran a la consolidación de los principios que debían regir al país; se pretendía “moldear el comportamiento mediante el entretenimiento y la diversión”⁷⁸. En la época, la crónica como género periodístico y literario fue popular entre la población alfabetizada, y cultivado por numerosos literatos del momento, ya que generalmente a través de la crónica se informaba sin excluir la opinión personal del autor respecto a las actividades políticas, sociales o culturales de mayor importancia.

Entre las diferentes definiciones de crónica, encontramos facetas singulares que tocan al género. Emmanuel Carballo indica que la crónica es, en el siglo XIX, un género nuevo que articula la historia y la narrativa; relata hechos sociales que se narran de una manera dinámica y original⁷⁹. Para E. C. Mapes, la crónica es “un comentario sobre acontecimientos del día o sobre otras materias de interés general, cultivado conscientemente como una forma especial de prosa artística”⁸⁰. Julio Torri concibió a la crónica como “el medio de comunicar ideas con

⁷⁸ Lombardo, Irma. “La empresa liberal y el periodismo político y polémico”... p. 33.

⁷⁹ Citado en Carballo, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el s. XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Xalli, 1991. p. 113

⁸⁰ *Idem*. p. 113

cualquier pretexto del momento, aún los frívolos [...] y todo ha de lograrse con gracia, con levedad y sin hacer perceptible el esfuerzo empleado. En la generosa sensibilidad del cronista repercuten los acontecimientos más salientes y notorios del día”⁸¹. En estas definiciones, podemos observar que se articula la historia con la narrativa, dando lugar a un estilo literario particular.

Desde otra perspectiva, Boyd G. Carter, citado por Clark de Lara, consideró a la crónica como “el difícil arte de comentar actualidades, con un estilo novedoso, con un propósito literario y con un método crítico e innovador”⁸². En esta definición encontramos que no sólo se tiene en cuenta la narrativa, sino que también ya entra el comentario crítico. Clark de Lara complementa al mencionar que la crónica ha sido, tradicionalmente un género híbrido encabalgado entre la historia y la literatura. Pero en su opinión, surge en la última parte del siglo, con la crónica modernista, además de la necesidad de acotar si es literatura o historia, la de definir si es “literatura o periodismo”⁸³. De este modo, nos muestra una visión en donde la narrativa y la historia se mezclan además con la prensa. Tales criterios denotan la dificultad para delimitar el género, ya que se presentan descripciones muy amplias de lo que es la crónica, permitiendo que cualquier narración prosística se adscriba dentro del espacio de la crónica.

Desde sus comienzos en el periodismo decimonónico, la crónica aparece como un texto fragmentado, ya que en una entrega brindaba el recuento de varios sucesos. Las características de la crónica del siglo XIX fueron evolucionando con el tiempo. Este cambio estuvo determinado en buena medida por la necesidad de información y por los intereses del público que el editor

⁸¹ Citado en Clark de Lara, Belem. “La crónica en el siglo XIX”. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.). México: UNAM, 2005. p. 346.

⁸² *Idem.* p. 325.

⁸³ *Idem.* p. 325.

pulsaba y que señalaba al periodista el tema a tratar. Al decir de Huberto Batis: “la tarea del cronista quedó fijada como educadora del público, para que apreciara el buen teatro y la buena música”⁸⁴.

Las crónicas decimonónicas eran usualmente columnas regulares que relataban los hechos de la semana en la ciudad, incluyendo los espectáculos musicales que se llevaban a cabo en la capital. Se escribían en una narrativa ligera y coloquial, distanciándose del reportaje periodístico. Además, era muy usual que los cronistas utilizaran seudónimos o sus iniciales para identificarse. A través de la crónica se legitima una cultura, a través de su relato se pretende formar el “buen gusto”.

Muchos de los cronistas son personajes centrales de la literatura o la política nacional; entre ellos tenemos a Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, *El Nigromante*; Antonio García Cubas, Ignacio Manuel Altamirano, Justo Sierra, Carlos Díaz Dufío, Ángel de Campo, *Micrós*, Amado Nervo, por mencionar a los más notables. Algunos cultivaron este género por periodos prolongados como Manuel Payno o Guillermo Prieto; otros por lapsos muy cortos como Justo Sierra.

Los principales periódicos y revistas que ofrecieron un lugar substancial a la crónica fueron: *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, *El Renacimiento*, *La Revista Azul*, *El Universal* y *El Imparcial*. No es casualidad que uno de los principales órganos de difusión tanto de la crónica como de la crítica hayan sido las publicaciones liberales, principalmente los íconos periodísticos de esta corriente: *El Siglo Diez y Nueve* y *El Monitor Republicano*. Eran periódicos

⁸⁴ *Idem.* pp. 327-329.

con un amplio tiraje y siempre buscaban tener en sus filas a escritores con plumas de alta calidad, encabezados por dos de los más grandes editores de la centuria, Ignacio Cumplido y Vicente García Torres, lo que pretendía garantizar un público satisfecho con la publicación.

2.2 La ópera en la Ciudad de México

Como se mencionó a inicios del capítulo anterior, una parte importante de la modernización de la Ciudad de México se dio a través de la construcción de teatros. Para que estos nuevos espacios culturales tomaran sentido, era fundamental contar con espectáculos que ocuparan su tiempo e invitaran al público a ocupar sus asientos. Fue así que resultó fundamental echar a andar toda una industria de teatro lírico y de ópera, tema fundamental para esta investigación.

Aunque suelen nombrarse títulos y autores de óperas que se escuchaban en el siglo XVIII e inicios del XIX, éstas generalmente no eran interpretadas por compañías formalmente establecidas, ni se trataba de audiciones completas; lo común era la ejecución de fragmentos no representados. Durante las décadas de 1820 y 1830, llegaron a América numerosas compañías extranjeras, quienes popularizaron el género entre las clases media y alta, a pesar de las difíciles circunstancias políticas y económicas que existían en México durante este periodo⁸⁵.

A través de los ejemplos citados, hemos podido notar que el teatro lírico se proyecta hacia otros contextos musicales como la banda militar, la orquesta e incluso la música religiosa. Esto nos lleva a reflexionar en la importancia y la popularidad del espectáculo lírico durante el siglo XIX.

⁸⁵ Carredano, Consuelo y Victoria Elí. *Op. Cit.* pp. 153-155.

Era común que las compañías itinerantes arribaran a América tomando como primera escala Cuba o cualquier punto del Caribe y luego entraran al continente ya fuera vía México o Caracas. Generalmente, las compañías traían a los solistas para los papeles principales y recurrían a los cantantes, coros y orquestas locales cuando había la posibilidad⁸⁶. Según Olavarría y Ferrari, en 1869 las compañías que dieron espectáculos líricos en la Ciudad de México fueron: la Compañía de zarzuela de Albisu, la Compañía de zarzuela de don Joaquín Gaztambide, la Compañía dramática de Adelaida Serra, la Compañía de Carolina Civili y la Compañía de zarzuela de José Joaquín Moreno⁸⁷.

Uno de los personajes nacionales más importante en el ámbito operístico fue Ángela Peralta (1845-1883), *el ruiseñor mexicano*, soprano, empresaria de ópera y compositora que gozó de fama internacional⁸⁸. Ella fue muy querida y admirada por el público nacional, como se puede ver en el siguiente texto:

En el Teatro Nacional se ejecutó la ópera de la Marta por Ángela Peralta, que animada y encantadora como siempre, arrancó al público numerosos y merecidos aplausos⁸⁹.

La llegada de las compañías de ópera profesionales, así como de algunas compañías de zarzuela, va refinando al público y el teatro se convierte entonces en escuela de costumbres⁹¹.

Ahora digamos dos palabras de *La gran duquesa*, que es una zarzuela... que admiramos y que ensalzamos mil veces más que muchos de los dramones de la escuela realista...

Si el gran objetivo de la moral es arrancar su máscara al vicio, denunciar al falso mérito, descubrir la intriga cobarde y flagelar a los opresores de la humanidad, *la gran duquesa* es la obra más moral que conocemos⁹³.

⁸⁶ *Ídem*. p. 156.

⁸⁷ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* pp. 771-793.

⁸⁸ Carredano, Consuelo y Victoria Elí. *Op. Cit.* p. 176.

⁸⁹ Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres II.* p. 339. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 23 de septiembre de 1878.

⁹¹ Galí Boadella, Montserrat. *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México.* México: UNAM-IIE, 2002. p. 138.

⁹³ Prieto, Guillermo. *Crónicas de teatro y variedades literarias.* México: CONACULTA, 1994. p. 225. Publicado

Dentro de la corriente costumbrista, así como consecuencia del periodo independentista, Guillermo Prieto hace mención a la ópera nacional, buscando la exaltación del arte propio y recalcando el mérito de los artistas mexicanos. Melesio Morales (1838-1903) es considerado el músico académico más relevante del siglo XIX mexicano . Su estilo compositivo seguía el canon operístico italiano. Estudió en Florencia, Italia con Teodulo Mabellini. Su *Ildegonda* es una de las pocas óperas mexicanas del siglo XIX que se conocen en su totalidad. Logró representarla en Florencia y es el único compositor mexicano que logra ver cuatro de sus óperas representadas en México: *Romeo*, *Ildegonda*, *Gino Corsini* y *Cleopatra*.

El mundo musical está de enhorabuena. Nuestro Melesio Morales se prepara a abandonar el purísimo cielo de Italia por su México, donde le espera la madre patria verdaderamente orgullosa con sus últimos triunfos.

Los periódicos italianos, en efecto, se ocupan con entusiasmo de la representación en Florencia de la ópera *Ildegonda*, del maestro mexicano.

La noche de la representación de esa ópera llovieron coronas de laurel y cayeron diluvios de flores a los pies del maestro que fue llamado al proscenio muchas veces para ser saludado con entusiasmo.

Al terminarse la ópera, el pueblo en masa le acompañó hasta su morada, diéronle en la noche subsecuentes serenatas los *dilettanti* todos de la ciudad, prodigándole atenciones tales, que le conmovieron hasta las lágrimas.

A los generosos favorecedores que tiene en México Morales, les ha remitido lindísimas composiciones, y una misa que parece aprendida de los mismos ángeles.

Uno de los periódicos italianos que tenemos a la vista dice: "Morales es el único de los compositores modernos que tiene la chispa de Mercadante".

Morales es, sin duda alguna, una gloria nacional, una de las riquezas con que se debe México estar ufano, y Fidel, que debe al alto cielo el bien inestimable de admirar en toda su magnificencia lo grande y lo bello donde quiera que se halla sin reserva alguna, tiene tesoros de afectos para empapar en ellos el tránsito de Morales cuando vuelva al regazo de la patria a quien debe vida⁹⁵.

por primera vez en *El Siglo XIX* el 18 de marzo de 1878.

⁹⁵ Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana I...* p. 495. Publicado por primera vez en *El Monitor Republicano* el 18 de abril de 1869.

Finalmente, la cuestión del “buen gusto” influye desde el observatorio romántico a todos los rincones de la vida nacional, siendo una preocupación que ocupó un lugar en el debate de las publicaciones periódicas, Prieto no es ajeno al tópico por lo que también nos ofrece su propia visión del “buen gusto”:

El buen gusto comenzaba a manifestarse en muebles y trajes, servicios de banquetes y útiles usuales en el interior de las casas; contribuían a ese perfeccionamiento, además del contacto con el extranjero y una que otra publicación de modas, las reformas introducidas en el teatro y sobre todo en la ópera, en que figuraban con aplauso la Pellegrini, Sirletti, Valle, Galli y otros, que se presentaban en la escena con mucha corrección y propiedad⁹⁶.

Al observar este texto, podemos señalar que el teatro lírico durante el siglo XIX tuvo mucha importancia no sólo como espectáculo, sino también como herramienta moralizante y como una forma útil para elevar el “buen gusto” de la población que asistía a los espectáculos. La ópera era un instrumento didáctico que crecía y evolucionaba a la par de la nación.

Pero es importante señalar que, bajo ninguna perspectiva, estas crónicas se muestran con suficientes elementos de crítica musical, se instauran mucho más en el ámbito romántico y nos muestran una imagen general de un espectáculo dado y, cuando alaban o critican una interpretación, está inmerso en la opinión del autor.

Lo fundamental de estos textos es darnos cuenta que por un lado la música tenía gran presencia en la vida cultural de la Ciudad de México y, por otro lado, ver la creciente popularidad de las reseñas musicales, que responden a las necesidades de un público gestado en el gusto operístico.

⁹⁶ Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos...* p. 312.

3. La crónica modernista: punto de partida hacia la crítica musical

3.1 Definición de modernismo

Durante mucho tiempo, los estudios literarios ignoraron el modernismo, al considerarlo un movimiento frívolo y únicamente poético. En los últimos años, se ha replanteado esta postura con una visión más incluyente a todos los espectros de la literatura. Para Roberto Brenes Mesén el modernismo es “una manifestación de un estado del espíritu contemporáneo, de una tendencia universal cuyos orígenes se hallan profundamente arraigados en la filosofía trascendental que va conmoviendo los fundamentos de la vasta fábrica social que llamamos el mundo moderno”⁹⁷.

Para J. Suárez Figueroa: el “modernismo es hablar, es escribir en forma literaria lo que se siente; por eso el modernismo no tiene reglas”⁹⁸; es el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad, concepción socio-cultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX⁹⁹.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que el modernismo fue el primer paso de América Latina hacia la hegemonía literaria. Por primera vez los países de habla hispana de la periferia, los conquistados, se hicieron de un lugar en el canon literario, construyeron el idioma desde sus propias variantes lingüísticas y entraron en la historia desde la apropiación del lenguaje. Por otra parte, el movimiento modernista fue muy camaleónico, aspecto que complicó mucho su definición.

⁹⁷ Schulman, Iván A. *Génesis del Modernismo*. México: COLMEX, 1968. p. 13

⁹⁸ *Ídem*. p. 14

⁹⁹ Rotker, Susana. *La Invención de la Crónica*. México: FCE/FNPI, 2005. pp. 31-32.

El modernismo inició en las grandes capitales latinoamericanas, donde se vivía la modernidad como un sistema de nociones de progreso, cosmopolitismo, abundancia y un inagotable deseo por la novedad; derivados de los rápidos adelantos tecnológicos, de los sistemas de comunicación y de las leyes de mercado que se estaban instaurando¹⁰⁰.

De esta manera, el modernismo se vinculó con la modernidad en una bipolaridad donde se pretendía que la literatura fuera parte de la maquinaria del progreso y, al mismo tiempo, se pretendía que la propia literatura se asumiera como la fuga de la realidad, el espacio lleno de opio y faisanes donde el hombre encontrara un remanso para una época hostil.

El modernismo fue un movimiento centrado mucho más en las búsquedas que en los hallazgos. Fue la transición de una literatura preocupada por su nacionalidad a una literatura que se pretendía universal, o por lo menos internacional a través de una fuerte noción de cosmopolitismo.¹⁰¹

3.2 La crónica modernista

El género de la crónica fue uno de los más cultivados durante el periodo decimonónico, donde el modernismo pudo conciliar todas sus contradicciones. Por un lado, eran textos veloces y frugales que aparecieron con el periódico del día y desaparecían al día siguiente, un gran ejemplo del vertiginoso ritmo de la modernidad; por otro, fue el género que permitió que el lenguaje se desarrollara, que el escritor abordara diferentes temas de manera estética y relatara las contradicciones y retos de la vida moderna.

¹⁰⁰ *Ídem*. p. 34

¹⁰¹ Tola de Habich, Fernando. "Propuesta para una periodización generacional de la literatura mexicana del siglo XIX". En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005. p. 219.

En este sentido, resulta interesante conocer cómo la crónica fue la escritura que permitió la convergencia de intereses: los del autor, los del editor, los del lector. Este género dio testimonio de un naciente mundo moderno, de una sociedad en constante movimiento, en permanente evolución, que luchó por conservar la memoria entre el idealismo tradicional y el materialismo que el momento le imponía. La crónica de finales del siglo XIX se erigió entonces en el espacio de la unión entre lo espiritual y lo material, lo subjetivo y lo objetivo, la ficción y la realidad, y consistió en que el escritor comunicara su angustiosa ambigüedad. En la crónica, el literato se consolidó como poeta-periodista¹⁰².

Las crónicas eran piezas en las que debían coincidir tanto la “belleza de la forma” como “el interés del asunto”. La generación modernista consideró la crónica como verdadera pieza de arte y a dicho género entregaron la mayor parte de su tiempo¹⁰³.

La crónica como género mixto, lugar de encuentro del discurso literario y periodístico, permitió formular preguntas acerca de las instituciones literaria y cultural. La intención subyacente es cuestionar los conceptos sobre la autonomía del arte, la especificidad de lo literario, la función social de la literatura; repensar temas como el valor y la tradición, la historia de la literatura como progreso, la modernidad, la hegemonía del discurso de un grupo de poder o clase social¹⁰⁴.

El estudio de las crónicas periodísticas sugiere así una revisión de las divisiones establecidas entre “arte y no arte, literatura y para-literatura o literatura popular, cultura y cultura de masas”. Otro de los ejes básicos de reflexión es el replanteamiento de los géneros literarios.

¹⁰² Clark de Lara, Belem. “La crónica en el siglo XIX”... pp. 352-353.

¹⁰³ *Ídem*. pp. 342-343.

¹⁰⁴ Rotker, Susana. *Op. Cit.*. p. 17

Esto permite considerar elementos como arte y su funcionalidad, la formación de una literatura que construye sociedad a través del texto¹⁰⁵.

La crónica fue el laboratorio de ensayo del “estilo” modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tenía que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes; que la sencillez fuese la condición recomendable, no quiere decir que se excluyera del traje un elegante adorno¹⁰⁶.

Esto revela también la presencia de un género nuevo donde la comunicación, creación, información, presiones externas y arte parecían reñidas, pero terminaron encontrando en las crónicas un espacio de resolución. Como material periodístico, las crónicas debían presentar un alto grado de referencialidad y actualidad; como material literario trascendieron gracias a su alto valor como un género nuevo y autónomo¹⁰⁷.

Redescubrir las crónicas implica la transgresión. La crónica es un producto híbrido, un producto marginado y marginal. Paradójicamente, la crónica modernista surge en la misma época en que comienzan a definirse —y separarse— los espacios propios del discurso periodístico y del discurso literario. La literatura se descubre en la esfera estética, mientras que el periodismo recurre a la premisa de ser el testimonio objetivo de hechos fundamentales del presente. La crónica es una ruptura por sí misma¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *Ídem*. pp. 24-25.

¹⁰⁶ *Ídem*. pp. 108-109

¹⁰⁷ *Ídem*. p.116

¹⁰⁸ *Ídem*. pp. 225-228

La crónica modernista, dice Susana Rotker, fue el punto de encuentro entre el discurso literario y el periodístico, la exposición de “las contradicciones no resueltas de un momento de quiebres epistemológicos, contagios culturales, profesionalización del escritor”; fue entonces una escritura que mantuvo un compromiso con el arte, pero también con la historia y con la política¹⁰⁹.

Los cronistas del modernismo intentaron —no siempre con éxito— la dualidad como sistema, la escritura como tensión y punto de encuentro entre los antagonismos: espíritu/materia, literatura/periodismo, prosa/poesía, lo importado/lo propio, el yo/lo colectivo, arte/sistemas de producción, naturaleza/artificio, hombre/animal, conformidad/denuncia. La crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mezcla misma convertida en una unidad singular y autónoma¹¹⁰.

La crónica imponía cómo condiciones fundamentales que se dejara leer fácilmente y que atrajera e interesara al lector. Para dejarse leer fácilmente debía de estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin dificultades; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo nuevos puntos de vista, reflexiones originales que se sugerían discretamente al lector, casi con el propósito de que creyera que completaba el pensamiento del escritor, agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria. La única vía moderna y efectiva consistió en vender la capacidad de escribir en un nuevo mercado del trabajo que se abrió entonces, el mercado de la escritura¹¹¹.

¹⁰⁹ Clark de Lara, Belem. *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México: UNAM, 1998. p.83.

¹¹⁰ Rotker, Susana. *Op. Cit.* pp. 49-53

¹¹¹ *Ídem.* pp. 104-107.

Los escritores de la época no crearon una escuela; más bien instalaron la idea moderna de la anarquía, la metamorfosis, las visiones fragmentadas, y los simulacros de la realidad, textualizaciones literarias que siguen asediando nuestra imaginación en el mundo post moderno¹¹².

A diferencia del poeta, que se aislaba para crear, el cronista, con esa vida que iba de prisa, no podía madurar la idea que plasmaría en el papel, puesto que tenía la misión de dar cuenta del acontecer de la semana, de ayer, de hoy; la diversidad y lo cambiante de su espacio le llevó a someterse al tiempo, que semejaba las luces instantáneas; el cronista que no se le permitía un descanso para guardar en la memoria el acontecer, se convirtió, por lo tanto, en el recuerdo mismo; en sus colaboraciones lanzaba los chispazos con los que intentaba capturar el momento. De ahí su relación con la objetividad¹¹³.

Es por ello que la crónica modernista se vuelve una fuente importante para el estudio de la cultura decimonónica, ya que en esos textos encontramos la expresión de la sociedad finisecular, desde todos los ángulos posibles expresados en la literatura: cuestiones filosóficas, políticas, estéticas, del gusto, de la recepción, de las construcciones de la cultura y la sociedad modernas, entre otros.

Tanto los escritores como la prensa pasaron a formar parte del mercado de bienes culturales. Habermas, citado por Susana Rotker, comenta que: “El literato-periodista era un portavoz de la pequeña comunidad a quien todos conocían y de quien todos esperaban el argumento o la glosa, en contra o en favor de la cuestión palpitante de cada día” ¹¹⁴.

¹¹² Schulman, Iván A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo*. México: Siglo XXI/UNAM, 2002. p. 27

¹¹³ Clark de Lara, Belem. *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera...* pp. 100-101

¹¹⁴ Rotker, Susana. *Op. Cit.* Pp. 60-63

Es así que la labor artística se desplaza hacia las fronteras de lo inmaterial, en cuya representación, el ego confronta la realidad y busca lo que niega el contorno material; el escritor buscaba aclarar el sentido de lo incognoscible, de lo inmaterial, proceso que lo lleva a esencializar los objetos metaforizados¹¹⁵. Se trataba de una manera de leer el mundo moderno desde la perspectiva individual del sujeto, proceso iniciado en la segunda mitad del siglo XIX que continúa hasta nuestros días con calas de ajustes y transformaciones culturales y literarias; textos que apropian el almacén cultural de Occidente y de Oriente con el fin de afirmar su identidad en términos de una otredad¹¹⁶.

Si bien se pueden identificar varias diferencias entre la crónica modernista y la crónica decimonónica, el punto central de esta tesis radica en encontrar el papel fundacional que tiene el género de la crónica en el surgimiento de la crítica musical. Abundar en las diferencias internas del género cronístico daría pie a una investigación distinta, y sin orientación musicológica. Sin embargo, es importante hacer notar que existen dichas diferencias. Por lo pronto, abundaremos en la figura de Gutiérrez Nájera y su prosa.

3.3 Manuel Gutiérrez Nájera

El escritor central de este estudio nació el 22 de diciembre de 1859 en la ciudad de México, lugar donde residió toda su vida. Irónicamente, uno de los escritores más cosmopolitas de su tiempo nunca viajó al extranjero. Se inició como periodista y crítico literario a los dieciséis años, con el artículo *Un soneto*, publicado bajo el seudónimo de Rafael. Éste fue el primero de los casi treinta seudónimos que usaría a lo largo de su carrera periodística. Esa profesión, que fue

¹¹⁵ Schulman, Iván A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo...* p.135

¹¹⁶ *Ídem*. pp. 22-24

el principal medio que tuvo de ganarse la vida, implicó la colaboración en más de una docena de periódicos y revistas mexicanas. Fundó y dirigió, en 1894, junto con Carlos Díaz Dufoó, la Revista *Azul*, órgano difusor de la estética modernista. Era hemofílico, causa de su muerte, al no poder recuperarse de una operación para quitar un absceso infeccioso en la axila. Gutiérrez Nájera murió el domingo 3 de febrero de 1895¹¹⁷.

En un principio menospreció la crónica frente a la poesía, pero, a su vez, la defendió frente al reportaje. Consideró que, para un cronista, la diferencia estaba en que el escritor nunca perdiera el toque íntimo. Para él era imprescindible salvar el germen creador de ese gigantesco monstruo apocalíptico llamado prensa, que se “traga ideas, vidas, cerebros”, el cual en aras del progreso dividía su obra en “mil y mil pedazos”, arrojando “casi crudo” lo que se tenía que procesar y digerir: el alimento intelectual. La crónica se convirtió, en sus manos en “una forma peculiar con dimensión estética y relativa autonomía”, en un género propiamente literario “a veces más cerca de las modalidades de la épica y a veces también de la lírica, más con una historia específica”¹¹⁸.

La observación, la meditación y la reflexión son características de los textos najerianos; en ellos podemos observar que, si bien en ellos “señoreaba la rigidez de la lógica”, también se puede reconocer la libertad del escritor a través de un juego constante de inteligencias y fantasías, en un vaivén que “relaciona la razón con el entendimiento” y el “entendimiento con el sentido”¹¹⁹.

El cronista tuvo como misión “el arte de narrar cosas frívolas con cierto esmero literario”. El mismo Duque reconocía que “el género, por su misma delicadeza es muy difícil”; no debería

¹¹⁷ González, Aníbal. *Op. Cit.* pp.457-458.

¹¹⁸ Clark de Lara, Belem. “La crónica en el siglo XIX” ... p. 344.

¹¹⁹ Clark de Lara, Belem. *Tradicón y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera...* p.158

por lo tanto reducirse a pintar sólo cuadros de historia, ni pasajes, ni siquiera cuadritos de género, porque caería en la gacetilla incolora o en el artículo descriptivo; sino que debería trabajar como orfebre en la frágil seda o en la porcelana y haría obras maestras apuntando “datos curiosos sobre los hombres y sucesos del momento”, pero también recordando “las ocurrencias y las personalidades de otras épocas”, sumando lo objetivo de la realidad con sus propias remembranzas, el autor logró piezas comparables a esas estatuillas de Sèvres o a los pomos de cristal de Bohemia, que a pesar de su pequeñez valían mucho; al igual que estas diminutas obras, las crónicas debían ser apreciadas como objetos de arte¹²⁰.

De tal suerte, Gutiérrez Nájera tenía una profesión, pero no una especialización. El periodista, dice, tenía que ser no sólo el *homo duplex*, sino el hombre capaz de “partirse en mil pedazos y quedar entero”, porque estaba obligado a conocer todas las ciencias y todas las artes. Con la misma pluma hablaba de política, de teatros, de bailes, de bancos de ferrocarriles, de educación, de moral... El perfecto periodista de México, continúa, debía poseer conocimientos enciclopédicos: “el periodista tiene por fuerza que conocer — siquiera sea superficialmente— la escala de los conocimientos humanos. Sólo él tiene que ser músico y poeta, arquitecto y arqueólogo, pintor y médico¹²¹”.

En Gutiérrez Nájera confluyeron corrientes de muy diverso signo; lecturas e intereses plurales y cambiantes; un gusto sofisticado y exquisito que, sin embargo, jamás lo llevó a encerrarse en su gabinete o en la estrechez de los altos círculos sociales que tanto le gustaban; la vocación universal y metropolitana con el arraigo permanente en la ciudad que lo vio nacer;

¹²⁰ Clark de Lara, Belem. *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera...* pp.107-108

¹²¹ *Ídem*. pp.48-49

el optimismo ante el progreso, materializando en la rugiente locomotora, junto a la conciencia amarga de la fugacidad y fragilidad de la vida¹²².

Clark de Lara explora la profunda tensión en Gutiérrez Nájera entre el impulso modernizado y cosmopolita en lo artístico y social y el deseo de cimentar la identidad nacional mexicana sobre bases culturales más sólidas, el cual conllevaba una actitud culturalmente conservadora en ciertos aspectos. No debemos identificarlo únicamente como un “afrancesado” o como un “modernista” que en actitud de evasión aspira a ser un realizador de bellezas. Gutiérrez Nájera fue también un constante buscador de la verdad, que con una profunda ética trabajó, a su manera, por un país moderno¹²³.

Diversas opiniones contrarias se amalgamaron en sus textos, donde partió siempre de una imagen dada para dar forma a sus representaciones mentales, a través de la única herramienta con que contaba: la palabra escrita, por medio de la cual comunicó no sólo “la observación recta del mundo”, sino un proceso de abstracción en el que ofreció su propia visión de la realidad para cumplir su objetivo último: la auténtica transformación de su sociedad¹²⁴.

Esta mezcla entre un conocimiento enciclopédico en los temas centrales de la sociedad decimonónica y un juicio propio y fundamentado permite que la crónica modernista de Gutiérrez Nájera perfilara un camino hacia la crítica. La pluma najeriana generó una profunda reflexión sobre la Ciudad de México de finales del siglo XIX e invitó a los lectores a repensar sobre el arte y la cultura de su tiempo. El Duque emprendió el camino hacia la modernidad y a través de sus textos enriqueció el imaginario cultural mexicano y lo situó en el nivel de las grandes

¹²² Canales, Claudia. “Las hijas predilectas de nuestra inteligencia: un encuentro fugaz con Manuel Gutiérrez Nájera”. En *Marfil, seda y oro: una antología general*. Negrín, Edith. (Coord.) México: FCE/ Fundación para las Letras Mexicanas / UNAM, 2014. pp.17-18

¹²³ González, Aníbal. *Op. Cit.* pp. 464-465.

¹²⁴ Clark de Lara, Belem. *Tradición y modernidad....* p.15

capitales europeas, sobre todo la francesa, la cual era el referente aspiracional de arte y cultura para nuestro país.

Gutiérrez Nájera se dedicó a trabajar en la preparación de la sociedad, para que pudiera comprender el “advenimiento” de las instituciones, las que habrían de llegar cuando la realidad y las ideas lograran caminar de la mano. La manera najeriana para conseguir el cambio fue la de la educación; las vías para lograrla fueron, las de la escuela, la tribuna y el periódico¹²⁵. Gutiérrez Nájera concibió el mundo como un *camino*, siempre en constante desarrollo y evolución, que había que recorrer en busca de la salvación, del porvenir de México y de su sociedad¹²⁶.

Gutiérrez Nájera dio origen a la “crónica modernista”: una nueva manera de narrar su actualidad: “Yo de mí sé decir que bienavenido con mis tiempos, como el que más admiro sus grandezas, sin cerrar por eso los ojos para sus caídas”. Con novedoso lenguaje, en una ciudad que no era aún moderna, el cronista, el *flâneur*, el vagabundo que la imagina y la sueña, hizo sus narraciones; pero como la realidad era diferente a su ilusión, se convirtió también en el crítico por excelencia, en el hombre que buscaría redimir su sociedad¹²⁷.

La modernidad “es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo”. Se rompía con el sistema clásico de representación. Los modernistas se distanciaron de la *imitatio*; el yo sirvió también para ordenar

¹²⁵ *Ídem* p.217

¹²⁶ *Ídem*. p. 140

¹²⁷ *Ídem*. p. 53

de algún modo los discursos entrecruzados entre ciencia, tecnología, filología, erudición literaria y cosmopolita, conciliándolos en el “órgano de los instantes”¹²⁸.

Gracias al periodismo, los modernistas no pueden ser catalogados de manera unívoca, ya que hicieron real la ruptura de estereotipos perceptivos y flexibilizaron la interacción de los mensajes. Su trabajo innovador en los diarios los reubica como escritores que formularon reflexiones críticas sobre el lenguaje, la organización social y sus valores. Es decir, los modernistas perfilaron una de las especificidades de la literatura propia: disponer eclécticamente de diferentes campos culturales y géneros¹²⁹.

El proyecto modernista y moderno cuestionó los valores culturales colectivos desde la perspectiva del sujeto que busca situarse en el presente, pero con miras hacia el futuro. Sus artistas retextualizaron un anhelo de alcanzar o recobrar un más allá, un centro perdido, y de ese modo llenar una carencia, o una ausencia apremiante¹³⁰.

Fue precisamente en la crónica, por esa posibilidad de incluir el “comentario personal” del escritor además de la mera información, donde habría de ocurrir la lucha que se dio entre crónica y reportaje, porque es en ella donde lo subjetivo y lo objetivo encontraron su espacio de comunión y de expresión¹³¹. La crónica de la mitad de siglo avanzó un poco más al incluir en su producción otros ingredientes como el comentario y el análisis. Para la crónica se debe mojar la pluma, acercarla al papel y dejarla que corra como se le antoje¹³². Es así que los modernistas

¹²⁸ Rotker, Susana. *Op. Cit.* pp. 45-48

¹²⁹ *Ídem.* p. 87

¹³⁰ Schulman, Iván A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo...* pp.39-40

¹³¹ Clark de Lara, Belem. *Tradicón y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera...* p. 39

¹³² Clark de Lara, Belem. “La crónica en el siglo XIX”... pp.332-339

consideraron la crítica como mecanismo eficaz para la solución de los problemas que enfrentaba el hombre común hispanoamericano¹³³.

El arte así logró desempeñar una función social de otro calibre. Ya que la literatura no tenía que ser forzosamente un vehículo de racionalización nacional, su papel fue el de “instrumento moralizador para contrarrestar con belleza el materialismo, el vacío y la amoralidad acarreados por los modos de vida monetizados. El arte debía servir para “elevar los pensamientos, ennoblecer el espíritu, [...] defender a las víctimas de la racionalización burguesa. La función social del arte era elevar el espíritu y los pensamientos: aislarse de lo cotidiano, preservar modos de felicidad no material, proponer estímulos o ilusiones compensatorios. En líneas generales, el arte debía ocupar el lugar de “un refugio privado, una posibilidad de trascender la función social a la que el individuo se hallaba reducido”¹³⁴.

La defensa del espacio de la crónica en el periodismo resultaba vital para los escritores finiseculares, ya que la escritura modernista alcanzó una de sus más plenas realizaciones cuando el escritor creó un lenguaje y un estilo que elevó al máximo las posibilidades expresivas para tratar los asuntos de interés colectivo y, al mismo tiempo, proyectó sobre ellos su propia ubicación en el mundo; se habló de la cosa pública, pero también de sí mismo; autor y actor, tuvo un alto concepto de la misión que encarnó en la sociedad, de su misión redentora y fue a través de la escritura, con la que contribuyó a la transformación política, económica y social de su país¹³⁵.

¹³³ Clark de Lara, Belem. *Tradición y modernidad*.... p. 52

¹³⁴ Rotker, Susana. *Op. Cit.* pp. 65-66.

¹³⁵ Clark de Lara, Belem. *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*... p. 52

3.4 La crónica teatral de Manuel Gutiérrez Nájera

El Duque encontró en el campo del arte la realización de una literatura propia, producto del “cruzamiento en literaturas”; con una prosa totalmente renovada y un tipo de discurso complejo en el que entraron en juego la crítica, el análisis social, la ética, pero que debía ser considerada una obra de arte, a través de la cual, el poeta recreó la realidad, entendiéndola como la imagen del mundo que percibe el autor, si pensamos que la realidad existe únicamente en función de cómo la observa el hombre mismo¹³⁶.

A través de la prosa de Gutiérrez Nájera observamos el arte y la cultura finisecular de la Ciudad de México. Sus textos muestran la variopinta escena de los espectáculos en México durante el siglo XIX. El arte del mundo moderno evocado por Nájera muestra la ruptura, la renovación, el cambio; es un arte que, frente a la pérdida de cánones, propone la orientación hacia un futuro de mutabilidades e inquietudes constantes¹³⁷. El teatro fue el único lugar donde pueden resolverse —si bien momentáneamente— las diferencias sociales¹³⁸.

El área que más exploró Gutiérrez Nájera en el territorio de la crónica fue la reseña teatral y musical; lo que habla no solo de ese profundo entramado de los sentidos y de las artes de cara al modernismo, no solo del lugar privilegiado que tenían esos espectáculos en la sociedad y el imaginario de su tiempo, sino también de la fascinación del público por ese mundo que se desplegaba en escena ante centenares de ojos. El paso del tiempo se medía también a partir de una gran noche de teatro, funciones que dejaban su impronta en cada generación: los que oyeron cantar a Enriqueta Sontag; los que vieron actuar a Adelaida Ristori; los que presenciaron

¹³⁶ *Ídem*. p. 212.

¹³⁷ Schulman, Iván A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo...* p. 127

¹³⁸ Quirarte, Vicente. “Apuntes para una cronología literaria de la ciudad de México en el siglo XIX”. En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005. p.167

una función de Sarah Bernhardt; los que estuvieron en el beneficio de la Patti... así era la medida del tiempo, como la duración de los sueños¹³⁹.

La multitud de aspectos que Gutiérrez Nájera abordó en torno al teatro denota la depuración de su sentido crítico en torno a las artes escénicas, la destreza del escritor para situarse en diferentes puntos de vista y la voluntad de conocer a fondo un arte que, como la ópera, conjugaba música, canto, actuación y poesía. Gracias a sus “revistas” —como él las llamaba— dio a conocer la vida teatral desde la entrada del *foyer* hasta detrás de las bambalinas¹⁴⁰.

No señorita, no soy músico. Si usted leyó con atención mi primera revista de la ópera, advertirá que manifiesto en ella mi incompetencia. Los estudios estéticos a que dedico no escasa parte de mis ocios, me han hecho perseguir el desenvolvimiento de la música, como el proceso de las otras artes. Pero en ésta soy lego como en todas [...] Mi juicio no será tan atrevido ni tan infundado como el de otros muchos, porque reconociendo mi ignorancia, busco apoyo en autores respetables, más como suelo separarme de sus opiniones en algunos puntos, puedo incurrir en gravísimos errores [...] Por lo tanto, quien lea, como lee usted, estas revistas, encontrará juicios de mi propia cosecha, que tal vez son equivocados, y opiniones recogidas a salto de mata en los autores que conozco y cuya infalibilidad no garantizo¹⁴¹.

Los textos de música de Nájera encontraron un amplio público durante el clímax del Porfiriato, los cuales fueron dedicados a la burguesía (de la que también formó parte) y para quienes era necesaria una lectura basada en el ritual de la belleza y la cultura¹⁴².

Dado que la vida musical de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX estuvo dominada por el teatro lírico, las crónicas de Gutiérrez Nájera se centraron en

¹³⁹ Canales, Claudia. *Op. Cit.* p. 38

¹⁴⁰ *Ídem.* p. 39.

¹⁴¹ *Ídem.* p. 39.

¹⁴² Meierovich, Clara. “Los disfraces de la verdad en los textos sobre música de Manuel Gutiérrez Nájera” en *Estudios de Arte y Estética*. No. 35, 1995. pp. 265-267.

torno al género operístico, aunque no dejó de reseñar algunos conciertos. Remenyi fue un violinista húngaro que presentó la compañía de Grau en enero de 1883, que fue calurosamente aplaudido, sobre todo en su interpretación de las variaciones sobre un tema de Paganini y en el *Carnaval de Venecia*¹⁴³.

[Hablando de Remenyi] Pero hay que verle cuando toma el arco y lo esgrime sobre las cuerdas del violín. Ya no es el cura que acaba de aparearse en el atrio de la parroquia y que limpia las vinajeras en la sacristía; ya no es el pastor protestante que anda, ensimismado, por las calles, recitando versículos de la Biblia: es el tribuno y el poeta y el extático. Sus ojos relampaguean, las ventanillas de su nariz se dilatan estremecidas como si sintieran el perfume de un cutis virginal, y el cuerpo todo, antes pequeño y desgarrado, se yergue airoso o se balancea pausadamente, como si fuera nadando en ondas de invisible armonía. En ese instante de subyugadora inspiración, suele tener indignaciones nerviosas e iracundias bruscas. El violín le posee: es la querida que le habla. Se aísla del mundo exterior y recibe con impaciencia todo el ruido que vaya a confundir sus notas agrias con el concierto divino de las cuerdas. Parece que lo despiertan de un hermoso sueño, y que el primer momento de ira quiere arrojar los almohadones y las botas a la cara del inoportuno visitante. No se cuida de tomar posturas elegantes ni actitudes académicas: dobla mucho el cuello, como si quisiera oír más de cerca la voz de su violín. No es un artista, es un enamorado del violín. Lo acaricia, como el amante palpa con deleite la sonrosada espalda de su novia y como el domador pasa la mano sobre la áspera piel de su pantera favorita¹⁴⁴.

Manuel Gutiérrez Nájera fungió en repetidas ocasiones como promotor de ciertos espectáculos o como opositor a otros. En la cita anterior hizo un llamado para asistir al concierto, el cual no era el espectáculo más popular. En 1890, los empresarios Abbey y Grau trajeron a México al famoso violinista español Pablo Sarasate, quien fue llamado “el rey del violín”. En sus conciertos en la capital mexicana fue acompañado por Eugenio

¹⁴³ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* p. 1061.

¹⁴⁴ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*. México, UNAM, 1998. p. 55. Publicado por primera vez el 4 de febrero de 1883 en “La vida de México” firmado con el seudónimo de El Duque Job.

D'Albert y Berta Marx al piano. Como prueba de que los conciertos no eran un espectáculo popular, el primer concierto de estos músicos no se llenó, aun cuando fue muy aplaudido, pero para los conciertos finales sí se agotaron los boletos¹⁴⁵.

En este sentido, es importante recalcar la importancia de la prensa como medio de difusión del arte, aunado a la importancia que tenían las crónicas najerianas, ya que nos presenta un ejemplo del poder que ejercía su opinión sobre ciertos estratos de la sociedad. Su pluma era capaz de llenar o vaciar teatros:

Todo se ha dicho ya de Sarasate... Y todavía no nos cansamos de oírlo llamar “el admirable”. Todo se ha dicho ya del gran pianista D'Albert... Y todavía ni las manos de él se cansan de tocar ni las nuestras de aplaudir.

Sería necio e inútil intentar ahora hacer un nuevo juicio crítico de los dos incomparables virtuosos. ¡Id a oírlos! - es lo que debemos decir al público desde el periódico. Las notas no se encierran, como las ideas, en la palabra escrita. Querer comunicaros la impresión que se siente al oír a Sarasate, es como querer atar un cinturón de seda a un chorro de agua. No entra por los ojos lo que debe de entrar por el oído. ¡Id a oír a D'Albert y a Sarasate!

Verdaderamente, yo creo que no hay en la actualidad hombre más poderoso que Sarasate. Él es el mago que tiene por varita de virtudes – como nos decían las amas cuando éramos niños – el arco de su violín maravilloso. Con ese arco, que es un verdadero arco del triunfo, crea lo que le place. No es un pararrayos: es un cogeperlas. Llueven diamantes cuando él quiere que lluevan¹⁴⁶.

Dentro de las reseñas musicales del autor, se encuentran muchos ejemplos de apoyo a los músicos mexicanos, las malas críticas nunca son para sus conciudadanos, sino todo lo contrario. Es así que el “más afrancesado” de los cronistas tiene un corazón nacionalista. Pese a tener las miras en Europa, el Duque defiende el intento nacional de

¹⁴⁵ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* pp. 1284-1290.

¹⁴⁶ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII: Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*. México, UNAM, 1990. p. 39. Publicado por primera vez el 13 de abril de 1890 en *El Partido Liberal*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

profesionalizar la música mexicana y exalta a aquellos personajes que luchan por situar el panorama musical mexicano dentro de la mira de la cultura hegemónica.

En la parte instrumental del concierto a que hago referencia, dos partes llamaron vivamente la atención: *Los Ecos de México*, del maestro Julio Ituarte y el *Concierto en si bemol menor* del maestro Gabrielli. La composición del señor Ituarte no ha menester de mi inexperto análisis. Es una tela rica en la que están bordados primorosamente los sonecitos y las canciones populares. Mientras la orquesta tocaba en el teatro esa galana composición, yo decía para mis adentros: ¡Con qué triste placer escucharé esos gratos sonos cuando me encuentre lejos de mi patria! Allí está el pueblo con sus amores, sus donaires y sus celos; el indio que canta al son de la guitarra y la china que baila contoneándose y alzando su enagua salpicada de lentejuela.

El *Concierto en si bemol menor* del maestro Gabrielli es una obra de gran mérito. El distinguido maestro italiano ha sabido cohesionar la melodía italiana con las áridas combinaciones del contrapunto, que preconizan los maestros alemanes. Quizá otra vez hable, con más datos de esta obra bajo todos los títulos notables¹⁴⁷.

Tal vez por afinidad de gustos o por las pequeñas tertulias que compartía con “el grupo de los seis” (Campa, Castro, Villanueva, Meneses, Hernández Acevedo y Quezadas), sus críticas siempre son favorables para los músicos “francesistas” de la época. Este grupo de compositores fueron acreedores a becas gubernamentales y estudiaron en conservatorios europeos, para volver a desarrollar su carrera musical en México. En ellos recayó fuertemente el peso del “progreso musical” de la capital, visto principalmente a través del desarrollo de instituciones como el Conservatorio, o las Sociedades Filarmónicas.

El Duque, con los ojos fijos en un futuro más cosmopolita, fue fiel seguidor y admirador de los músicos nacionales que pretendían “encaminar” la cultura nacional hacia la estética europea contemporánea:

Tenemos en México un joven compositor de excelso mérito: Gustavo Campa. Este Gustavo está poseído por el arte. Tiene la palidez de los nerviosos que son víctimas de una gran pasión. Compone, ejecuta, lee música, acopia con avidez cuanto producen los grandes maestros o de éstos dicen los críticos insignes; escribe críticas musicales

¹⁴⁷ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*. México, UNAM, 1984. p. 381. Publicado por primera vez el 13 de agosto de 1882 en *La Libertad*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

profundas y galanas y “muy suyas”; sabe mucho... y por cierto que ha de reír o rabiarse bien a menudo cuando lea las increíbles herejías musicales que por estos mundos se publican¹⁴⁸.

Aun cuando Nájera admitió su falta de devoción por el piano, esto no impide que apoye al más importante ejecutante del instrumento del periodo decimonónico: Ricardo Castro (1864-1907), quizás el único mexicano que cultivó el concierto a nivel internacional durante el siglo XIX. Perteneció a la primera generación del conservatorio mexicano, dirigió una Sociedad Filarmónica mexicana integrada por alumnos y maestros del Conservatorio más el habitual grupo de aficionados y fue a perfeccionar sus estudios a París¹⁴⁹.

Junto a Campa aparece un maravilloso ejecutante; Ricardo Castro. Para éste el piano es su esclavo, “su cosa”. Lejos del piano parece un excelente muchacho (y lo es en realidad), modesto, humilde, casi tímido. Pero que hiera que aporree las teclas, que las acaricie, que las trasiegue, que las sacuda, que las azote, que las aplaste, que las encrespe, que las mande... ¡Ah!, entonces Castro es un dominador, un domador, una voluntad irresistible que se impone, con diez talentos y diez energías, a una por dedo. Y no hace gestos teatrales, ni se le eriza el cabello, ni parece que se enoja: natural, sencillamente, con la sangre fría de un verdadero general en jefe dispone la batalla y da sus órdenes. Entra sin inmutarse a la jaula de las fieras y éstas le obedecen¹⁵⁰.

No sólo fue benévolo con sus amigos, sino con los músicos mexicanos de su generación. El escritor valoraba su obra y el esfuerzo que requería la profesión en el país. Juventino Rosas (1868-1894) escribió una de las obras más difundidas del siglo XIX: el vals *Sobre las olas*, el cual no sólo fue célebre en América, sino también en Europa¹⁵¹.

La música de Juventino Rosas tiene delicadezas y elegancias exquisitas. No es tosca, ni insolente ni provocativa, sino suavemente triste. Parece escrita para acompañar las horas de ensueño, las pláticas amorosas de la Dama de

¹⁴⁸ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII: Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*... p. 160. Publicado por primera vez el 23 de junio de 1892 en *El Partido Liberal*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

¹⁴⁹ Carredano, Consuelo y Victoria Elí (eds.). *Op. Cit.* pp. 236, 257, 283.

¹⁵⁰ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII: Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*.... p. 161. Publicado por primera vez el 23 de junio de 1892 en *El Partido Liberal*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

¹⁵¹ Carredano, Consuelo. *Op. Cit.* p. 256.

las Camelias... lejos de París, en la quinta cuyo lago tenía adentro cielo azul¹⁵².

Pero los textos musicales de Nájera no sólo se refirieron a ejecuciones, conciertos, compositores y obras, también mostró profunda preocupación por la educación musical, ya que en el siglo XIX la labor de enseñanza musical que se limitaba a los ámbitos religiosos se trasladó paulatinamente hacia las Sociedades Filarmónicas de las que derivaron escuelas, academias y conservatorios. La Sociedad Filarmónica Mexicana derivó en el actual Conservatorio Nacional de Música, declarado plantel oficial el 13 de enero de 1877 mediante un decreto expedido por Porfirio Díaz¹⁵³.

Es importante recalcar que el periodo del modernismo trajo consigo la profesionalización de la cultura y del arte. Fue la época de la creación de la Escuela de San Carlos, el Conservatorio Nacional y cuando los literatos dejaron la vida pública para vivir de su pluma. La educación se volvió uno de los ejes fundamentales para alcanzar la tan ansiada modernidad. A través de la profesionalización se gestarán las naciones cosmopolitas.

¿Por qué no salen del Conservatorio compositores siquiera medianos? - pregunta usted. Pues la razón es obvia: porque el público no los paga. En esto sí no he mudado de opinión e insisto en lo que dije hace tres años. Mientras los teatros no estén subvencionados, mientras el arte no tenga más recompensa que los aplausos de los amigos, las alabanzas de un gacetillero y las censuras de otro, aunque nazcan artistas y compositores eminentes, vivirán encerrados en sus conchas, esto es, en sus tendajos o en sus accesorias.

[...] Ejecutantes, y ejecutantes buenos, sí ha producido el Conservatorio. Usted se engaña al asentar que, en veinte años de existencia, no ha dado a luz ni siquiera a un tenor mediano. Se engaña usted, querido Junius, porque ha estado ausente de México durante algunos años y porque, desde su regreso, vive en casi absoluto retraimiento. Concurra usted a los exámenes

¹⁵² *Idem.* p. 401. Publicado por primera vez el 29 de julio de 1894 en *El Universal*, firmado con el seudónimo de Puck.

¹⁵³ Meierovich, Clara. "Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas" ... pp. 323-335.

que actualmente se verifican y verá por sus propios ojos, mejor dicho, oirá por con sus propios oídos, los grandes adelantos de los alumnos. Casi todos los músicos que componen las orquestas, y casi todos los profesores de ambos sexos que ganan su vida dando lecciones de música en las escuelas particulares, han salido del Conservatorio.

El Conservatorio ha progresado mucho desde que Alfredo Bablot lo dirige. Los resultados de esta sabia dirección no pueden palpase desde luego, si no se tienen datos suficientes para hacer un examen comparativo entre el Conservatorio de hoy y el de hace cuatro o cinco años¹⁵⁴.

Gutiérrez Nájera vislumbró en el horizonte de la Ciudad de México la modernidad tan esperada en todo el periodo decimonónico, al vislumbrar que la vida cultural podría formar parte de la cotidianeidad, consideró la posibilidad de que una sociedad culta pudiera defender la vida artística de la ciudad, de educarlos para la exigencia de espectáculos de alta calidad, de generar la promoción de una cartelera constante con la consecuente prensa especializada en el género. Los textos de Nájera lo presentan como el hombre que mira hacia el futuro, como el personaje lleno de fe en la institucionalización del arte y la cultura como herramientas para la modernidad prometida.

3.5 Manuel Gutiérrez Nájera y la ópera

Al ser el espectáculo por antonomasia del periodo decimonónico, el teatro lírico tuvo un lugar especial en su relación con la ciudad. Asimismo, la temporada de ópera se esperaba con ansia, seguida de la temporada de zarzuela o en los periodos de ausencia, las tandas llenaban el hambre del insaciable público. El Teatro Nacional era el recinto para las representaciones operísticas. Es notable el hecho de que hubiera una compañía de ópera

¹⁵⁴ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*... pp. 221-222. Publicado por primera vez el 21 de noviembre de 1883 en *La Libertad*, firmado con el nombre de M. Gutiérrez Nájera.

francesa, ya que la ópera italiana prevaleció como el espectáculo más importante del siglo XIX. Fue hasta las últimas décadas del siglo que la ópera francesa comenzó a tener popularidad entre el público mexicano.

La popularidad del género lírico trascendió las numerosas críticas que hay sobre los espectáculos, también se extendía a todos los espacios musicales del momento:

Hoy no cantamos ni oímos cantar más que arias, dúos o concertantes de ópera. La canción franca y sencilla de otros tiempos es una extranjera entre nosotros. Ni los pilluelos callejeros entonan esas viejas canciones populares. Su repertorio es un gran repertorio zarzuelesco¹⁵⁵.

Otro ejemplo del gran éxito que tuvo el teatro lírico en la sociedad burguesa mexicana del siglo XIX es la taquilla:

La temporada de ópera francesa se inicia soberbiamente. Todas o casi todas las localidades están abonadas. Hay más cubiertos de plata en el montepío, y en muchas casas se ha suprimido el abono al sastre, el abono al sombrerero, el abono a ... el abono a todo, menos el abono al teatro y el abono a la modista¹⁵⁶.

Uno de los temas musicales donde tuvo notoriedad el corte crítico del Duque fueron sus textos sobre los compositores. El creador y su obra son discursos muy presentes en la pluma najeriana. El autor se insertó en las discusiones estéticas europeas, en los juicios estéticos de las obras de los compositores que estrenaron óperas y en las tensiones entre la ópera italiana, la francesa y la alemana.

La temporada de ópera era esperada y bien recibida. Muchas veces tanto la temporada de ópera como la de zarzuela se presentaban al mismo tiempo, siendo el Teatro Arbeu el escenario

¹⁵⁵Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*... p. 96. Publicado por primera vez el 23 de abril de 1881 en *El Cronista de México*, firmado con el seudónimo de M. Can-Can.

¹⁵⁶ *Idem*. p. 211. Publicado por primera vez el 7 de enero de 1882 en *El Cronista de México*, firmado con el seudónimo de M. Can-Can.

para las zarzuelas y el Teatro Nacional el de la ópera. Uno de los compositores que influyó más profundamente en el medio operístico latinoamericano fue Giuseppe Verdi¹⁵⁷. *Aida* es una ópera en cuatro actos; la música es de Verdi y el libreto de Antonio Ghislanzoni, fue estrenada en México en 1877 y representada varias veces después de su estreno, prácticamente cada temporada¹⁵⁸. Por su parte, *Mignon* es una ópera cómica en tres actos. La música es de Ambroise Thomas y el libreto de Jules Barbier y Michel Carré basada en un poema de Goethe. También fue una puesta en escena popular durante el siglo XIX.

Con *Mignon* en el Teatro Arbeu y *Aída* en el Nacional, tenemos bastante para pasar alegremente el mes entrante. Después Dios dirá. ¡Ah! Corrijamos esta errata de imprenta. En donde dice Dios léase Duclos. Con efecto, la Compañía Duclos-Ortiz, de memoria dichosa en nuestro público volverá, considerablemente aumentada a nuestro teatro. Nuestro teatro es el Teatro Principal¹⁵⁹.

A pesar de que el teatro lírico llenaba los principales teatros de la ciudad, no siempre las cosas eran fáciles para los empresarios. En este sentido, podemos observar los numerosos temas de discusión que generó la puesta en escena de una ópera. A pesar de que México adoptó el gusto cultural decimonónico, no siempre se contó con la infraestructura necesaria para montar los espectáculos, mucho menos con el presupuesto que implicaba una gran obra. Los textos de Gutiérrez Nájera nos muestran un crisol de puntos de vista, para no perder la objetividad ante la realidad mexicana de ese momento.

No culpo al empresario por la tardanza del espectáculo famoso [*La guerra santa*]: en México no hay elementos de ninguna clase para poner en escena prontamente este género de obras. Los pintores escenógrafos son pocos e indolentes. Los sastres y las modistas no están acostumbrados a cortar y

¹⁵⁷ Carredano, Consuelo y Victoria Elí. Op. Cit. p. 164.

¹⁵⁸ Olavarría y Ferrari, Enrique de. Op. Cit. pp. 976-980.

¹⁵⁹ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras III Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)* México, UNAM, 1974. p. 133 Publicado por primera vez el 8 de febrero de 1880 en *El Republicano* firmado con el seudónimo de M. Can-Can.

coser los grandes trajes que requieren estos vistosos espectáculos. Montar en México una ópera o una zarzuela de aparato es tan difícil como pedir cotufas en el golfo y cortar peras al olmo. Moreno, por consiguiente, es acreedor a toda nuestra admiración¹⁶⁰.

Las puestas en escena no siempre estuvieron a la altura de las expectativas del Duque, o del público en general. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) fue un compositor alemán, favorito del público parisino por la composición de óperas en el estilo *Grand Opéra*. *La Africana* es su obra póstuma. Es una ópera de ambiente exótico, ambientada en los viajes de Vasco de Gama. Termina con el tema de la muerte de amor de Selica, un tema de tendencia marcadamente romántica.

Esta pobreza y caducidad del escenario perjudican el éxito de las óperas. Meyerbeer, más que ningún otro maestro, daba importancia desmedida a la *mise en scène* de sus creaciones. Por eso un envidioso suyo le apodaba el maestro telonero. Y, a decir verdad, el aparato y opulencia de la escena equivalen al lujo en las mujeres. Es la forma vistosa que detiene el vagar de la mirada y la obliga a fijarse en la elegancia y la pureza de las líneas. Por desgracia, en los teatros de México, las óperas aparecen casi siempre con el vestido roto y tacones torcidos. Ahí está, para no desmentirme, *La Africana*. Cuentan que los obispos aparecieron casi en camisón, como si en esas remotísimas edades rigieran ya las leyes de la Reforma. El navío naufragó al primer empuje de las olas, y es lo raro que los que sufrían el malestar del mareo no eran los tripulantes, sino los espectadores. La orquesta, obedeciendo los impulsos de una generosa emulación, no quiso eximirme del general desbarajuste, y a poco más, la cuerda se revienta, el bronce estalla, y como un corcho despedido con violencia por el gas carbónico aprisionado en la botella de *champagne*, vemos volar hasta las cornisas del teatro la cabeza del maestro director¹⁶¹.

Con este tipo de textos, podemos atisbar la crítica hacia la puesta en escena. El Duque emitió un juicio crítico en torno a la producción, haciendo una clara alusión a las carencias económicas

¹⁶⁰ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*... p. 141. Publicado por primera vez el 18 de junio de 1881 en *El Cronista de México* firmado con el seudónimo de M. Can-Can.

¹⁶¹ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*... p. 148. Publicado por primera vez el 29 de abril de 1883 en *La Libertad*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

de los empresarios o de los teatros en el caso de que las obras requirieran de niveles escenográficos y de vestuario más imponentes o numerosos. En este ejemplo se puede apreciar el sarcasmo con el que el Duque se refiere a los problemas de los empresarios operísticos. Las metáforas hacia el “navío naufragado”, “la cuerda que revienta”, “el corcho lanzado por la presión” y “hacer volar la cabeza del director” son una muestra muy elocuente de las enunciaciones más críticas y menos cronísticas de Gutiérrez Nájera hacia la obra analizada.

La popularidad del espectáculo lírico creció constantemente, es por ello que se creó la ópera popular, para que las clases sociales menos acomodadas pudieran tener acceso al entretenimiento de moda. La ópera se volvió un espacio aspiracional y toda la sociedad trató de obtener un poco de la cultura dominante. La proliferación de nuevas empresas de espectáculos operísticos fue llevando el evento hacia un fenómeno más masivo que exclusivo, algo que el propio Duque pareció apoyar en alguno de sus textos:

Contra viento y marea, luchando contra las potencias coligadas, ha vencido la Ópera Popular. Como hubo de emprender campaña para entrar a México, en tienda de campaña está abrigada; en la del circo, en la del Orrin. Desde allí da el “¡quién vive!” Y ahora después del estreno, después de *Favorita*, podemos decir que la ópera de Alba vivirá¹⁶².

Gutiérrez Nájera también se volvió parte de una de las discusiones más famosas del siglo XIX: Wagner y su música. A lo largo de las capitales europeas surgieron diversos movimientos que debatieron sobre la obra del compositor alemán, comparándola con la ópera italiana y su popularidad en ese momento. El Duque tomó en un inicio una postura

¹⁶² Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VIII: Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*. México, UNAM, 2001. p. 395. Publicado por primera vez el 28 de julio de 1894 en *El Partido Liberal*, sin firma.

contra-wagneriana, ya que no se sentía atraído por las sonoridades que planteaba el músico alemán.

Posteriormente, Nájera cambió de opinión al respecto de la música de Wagner, en especial después de *Lohengrin*. La representación de las óperas wagnerianas en los teatros mexicanos se dio hasta finales del siglo XIX, siendo *Lohengrin* la primera obra que se conoció del compositor alemán. El estreno tuvo lugar cuarenta años después de su presentación en Europa. Reyes de la Maza afirmó que el público mexicano estaba “asustado”, ya que se había leído mucho sobre la “incomprensible” y extraña música de Wagner, que se temía no poder entenderla debidamente; sin embargo, los temerosos pudieron quedar tranquilos: “la música salía de lo convencional [...] pero era tan hermosa [...] que los aplausos fueron sinceros y Wagner triunfó en México como en todo el mundo”¹⁶³.

No puedo expresar lo que sentí al oír el *Lohengrin* sino empezando por esta frase: sentí que estaba dentro de una catedral. Los dioses en la Iliada se presentan envueltos en nubes; los héroes de esa epopeya aparecen semiescondidos entre nubes de polvo; las armonías de esta ópera flotan y suben a las grandes bóvedas rodeadas por nubes de incienso. No sé a qué Dios venera esta catedral, pero evidentemente aquí hay un Dios¹⁶⁴.

Después de la audición de *Lohengrin*, el cambio de bando del Duque Job a favor de Wagner, es muy evidente:

Del maestro alemán hay que decir algo parecido a lo que se dijo de Shakespeare: “es una fuerza de la naturaleza”. Nadie más respetuoso que él con su ideal propio; nadie que con mayor tenacidad y decisión se niegue a entrar en contemporizaciones con el público; nadie que menosprecie tanto el medio ambiente, el gusto vulgar, y que tan imperiosamente imponga el suyo con noble, augusto despotismo. Los otros compositores transan con sus enemigos, con los representantes y devotos de la tradición que ellos vienen

¹⁶³ Citado en: Carredano, Consuelo y Victoria Elí. *Op. Cit.* p. 197.

¹⁶⁴ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII: Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*. p. 66. Publicado por primera vez el 30 de noviembre de 1890 en *El Partido Liberal*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

a demoler, introducen con parsimonia sus innovaciones, y mañosamente van ganándose prosélitos. Wagner, no. Era un temperamento rudo, franco, de una pieza, como lo es en la novela el conde León Tolstoi. Ninguna sutileza, ninguna cortés y galante hipocresía latina se descubre en ese carácter fornido. No hay noticia de otro músico tan indomable, tan lógico, tan macizo, tan resistente como él¹⁶⁵.

Pero Wagner no fue el único compositor del que habla el escritor, ya que recurrió constantemente a comentar sobre los autores. El paso a la modernidad, en cuanto lo que concierne a la presentación y la recepción del repertorio de óperas en Latinoamérica, se produjo tanto con la obra de Puccini como con la de Verdi, la cual fue muy influyente en el gusto del público y en la creación hispanoamericana, en especial *Otello* y *Falstaff*¹⁶⁶. *Rigoletto*, una de las óperas verdianas que causó una gran sensación y con múltiples representaciones en el teatro decimonónico mexicano, se basó en el texto *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, el poeta romántico por excelencia. Gutiérrez Nájera hace explícito su desagrado por la obra verdiana, con fuertes calificativos que se muestran a continuación:

Lo cierto es, sin embargo, que Verdi con sus notas, con su orquestación ruidosa, con su abuso de los instrumentos de cobre, con sus espasmos y convulsiones epilépticas, traduce a maravilla las ideas del gran poeta, desenfrenado loco caballero siempre en su corcel de fuego, que no tendrá seguramente las piernas nerviosas, ni las correctas líneas, ni las dóciles crines del Pegaso, pero que vuela entre densas agrupaciones de pavorosos numbus, con la nariz hinchada, el cuello tendido, y va y recorre sin fatigarse nunca los espacios, azotado a veces por los aires huracanados de las tempestades, y otras por el silvante látigo de Apolo. Verdi explica admirablemente a Víctor Hugo¹⁶⁷.

¹⁶⁵ *Idem*. p. 99. Publicado por primera vez el 5 de abril de 1891 en *El Partido Liberal*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

¹⁶⁶ Carredano, Consuelo y Victoria Elí. *Op. Cit.* p. 196.

¹⁶⁷ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras III: Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*... p. 113. Publicado por primera vez el 18 de enero de 1880 en *La Voz de España* firmado con el nombre de M. Gutiérrez Nájera.

Otro recurso frecuente en los textos sobre música del autor fue la comparación de distintos compositores. El gusto por la obra de Rossini se afianzó en México dos años después de que Andrés Castillo hubiera introducido en este país sus óperas bufas en 1825¹⁶⁸. Las obras de Donizetti y Bellini fueron sustituyendo paulatinamente el repertorio rossiniano, ya que introdujeron una nueva concepción de la ópera en donde se daba mayor importancia y equilibrio a los personajes principales. Héroe, heroína y antagonista tuvieron así el mismo peso dramático¹⁶⁹.

Bellini fue un talento poco o nada progresivo, sus obras tienen la monotonía de un alma invariable, que, encerrada en el sueño como Robinson en su isla, no sufre la influencia del contacto humano. Su inspiración pudiera compararse a la hermosa durmiente de la fábula: nada turba su reposo, nada afea su cutis, nada muda su actitud; allí está siempre triste, siempre bella, siempre dormida. Los pasos de Rossini son pasos de gigante. De una ópera a otra, salva un océano. Los pasos de Bellini son los del distraído *flâneur* que va deteniéndose frente a cada escaparate o parándose en cada esquina para admirar el estrellado firmamento. El dulce maestro entra en lo que yo apellido el grupo de los “genios pálidos”, esto es, de los genios que no llegan a su completo florecimiento, y brillan con la turbia luz de las estrellas. El genio verdadero es aquel que tiene en perfecto equilibrio todas sus facultades¹⁷⁰.

Es importante recalcar el parámetro de comparación que emite El Duque. La obra rossiniana se asume como una atalaya desde donde serán observados los demás compositores. En este sentido, Bellini sale muy mal parado en el texto de Gutiérrez Nájera. Al Duque le parece “pálido” al lado del genio de Rossini, un tipo distraído que se deja maravillarse por cualquier cosa en el “escaparate”. Gutiérrez Nájera se muestra como un verdadero conocedor de música; dicta una

¹⁶⁸ Carredano, Consuelo y Victoria Elí. *Op. Cit.* p. 157.

¹⁶⁹ *Idem.* p. 163.

¹⁷⁰ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*... p. 242. Publicado por primera vez el 25 de noviembre de 1883 en *La Libertad*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

opinión fuerte e implacable, sin miramientos para los nuevos compositores emergentes en el mercado mexicano.

En su labor de periodista, Gutiérrez Nájera apela constantemente a anécdotas sobre los compositores, las obras o las puestas en escena. Como se mencionó con anterioridad, Verdi se vuelve uno de los compositores del gusto modernista de finales del siglo XIX.

En este sentido es importante recalcar la labor de “educar al público” en torno a una obra. Una de las concepciones centrales de los textos najerianos es la idea de “arte como progreso”, es así que el autor se preocupa por abarcar diferentes aspectos del fenómeno musical y uno de ellos es “acercar” el autor a su público a través de anécdotas musicales.

Tras de *Sonámbula*, vendrán en el teatro *Un ballo in maschera* y *Ernani*, obras que marcan dos frases bien diversas del talento de Verdi. En *Un ballo in maschera*, Verdi se ablanda y dulcifica por decirlo así: es Hércules hilando a los pies de Onfalia. Diríase que compuso esta ópera estando enamorado. Jamás ha compuesto Verdi nada más coqueto, más fresco, más gracioso que el último acto de *Un ballo*. Buscad en todo su repertorio un tipo musical que sea hermano del pajecillo Óscar o se parezca a él. No le hay. Óscar es la única chuchería de Verdi, el único muñeco de porcelana de Sévres que ha hecho ese escultor en bronce de Corinto. *Un ballo* es, en el repertorio del maestro, lo que la gardenia puesta en el ojal de frac negro.

Algunos creyeron que esta ópera no era original de Verdi, atribuyéndola a un compositor desconocido, muestro en los albores de su carrera. Ésta no pasa de ser una calumnia, propalada por los envidiosos y enemigos del autor de *Aida*. Verdi tiene sobrado talento para andar como un escolapio de diez años, robándose los claveles y las dehesas del jardín vecino. *El Ballo* es suyo: es su sonrisa, es la cabecita rubia que asoma entre el grupo de los titanes¹⁷¹.

Algunas veces, sus juicios musicales sobre alguna obra son muy claros y contundentes. El Duque siempre se preocupó por hacer que su trabajo fuera lo más profesional posible. Como

¹⁷¹ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VI: Crónicas y artículos sobre teatro IV (1885-1889)*. México, UNAM, 1985. p. 64. Publicado por primera vez el 23 de agosto de 1885 en *El Partido Liberal*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

se mencionó anteriormente, Gutiérrez Nájera opina que el cronista debe de tener “conocimientos enciclopédicos”; tal es su caso, ya que, aun cuando no tiene una formación de músico, muestra amplio conocimiento del tema para dar opiniones firmes y contundentes. Es importante notar como en este ejemplo, se muestra que el autor tiene una amplia comprensión musical. Es así que la crónica se adentra en el terreno de la crítica musical, haciendo un juicio estético fundamentado musicalmente.

La música de *Las dos princesas* es agradable, fácil y ligera. El coro de introducción está perfectamente instrumentado. La *zingarella* del acto primero es bellísima. Toda la partitura, en fin, abunda en frases hábilmente moduladas, en preciosos efectos de contrapunto y en muy bien calculadas melodías. Cuando se escucha por primera vez la música de esta zarzuela el oído no percibe claramente sus bellezas; se ha menester escuchar atentamente y en varias ocasiones para apreciar su mérito¹⁷².

La aproximación de la crónica del Duque al teatro lírico tiene muchos espectros. El siguiente ejemplo es un juicio donde podemos apreciar una valoración genérica a la obra. Lo que nos muestra los diferentes aspectos que importaban para la sociedad decimonónica: escenografía, vestuario, libreto y música. Es importante notar que se deja de lado la interpretación como un factor de importancia.

La guerra santa toca a rebato en el Teatro Arbeu. Es un grande éxito. Las decoraciones son soberbias y espléndidos los trajes. Pocas obras se han presentado en nuestros teatros con mayor lujo y aparato. Por añadidura el libreto tiene situaciones interesantes y la música es agradable por extremo. Moreno, pues, tiene ya en casa a la gallina de los huevos de oro¹⁷³.

¹⁷² Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*. .p. 118. Publicado por primera vez el 20 de mayo de 1881 en *El Cronista de México*, firmado con el seudónimo de M. Can-Can.

¹⁷³ *Idem*. p. 164. Publicado por primera vez el 25 de julio de 1881 en *El Noticioso*, firmado con el seudónimo de Gil Blas.

Para Nájera, la presentación de teatro lírico no sólo se basa en una buena interpretación musical, sino que debe ser un espectáculo que cuide todos los detalles, desde los musicales y los dramáticos hasta –como se ha visto en otros fragmentos– los escenográficos y de libreto. En este sentido, el Duque emite un juicio estético de la obra, no solamente musical.

Dentro del enfoque panteísta del espectáculo lírico teatral la pluma najeriana va recorriendo las distintas geografías que componen el total de la obra. En el siguiente caso, sus comentarios son hacia las interpretaciones corales.

Pero -¡ay!- el tenor Grani, artista excelente en *Los Payasos*, es demasiado humano para *Lohengrin*. No le culpo; te culpo a ti, Madre Naturaleza. También el soberbio bajo Tamburlini es demasiado diabólico para la ópera de Wagner, porque en ella es azul hasta el espíritu del mal. Ughetto sí cantó y representó con toda ciencia su papel. La señorita Franchini.... hay señorita, un proverbio o precepto árabe que dice “no hiráis a una mujer ni con el pétalo de una rosa!”

Lo desastroso en *Lohengrin* fue la masa coral. Caminaba la orquesta a bandera desplegada regida por su capitán maestro: Golisciani. No era la nave de Wagner. No era *El buque fantasma*. No era la regia embarcación dada al gran músico por Luis de Baviera. Más, aunque débil y expuesta a perecer en la primera borrasca, iba atrevida, valiente, con majestad y gallardía¹⁷⁴.

El espacio más propicio para generar juicios críticos fue cuando el reflector se puso sobre las interpretaciones. La figura del solista es preponderante en el teatro lírico y sobre ella recae mucho del peso de la obra: por un lado, se trata de la voz más sobresaliente en la ejecución musical, por el otro es el personaje que más peso dramático tiene. Es así que las crónicas sobre divas se vuelven el terreno en donde mejor se desarrolla la crítica. Al

¹⁷⁴ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VIII: Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*... p. 181. Publicado por primera vez el 12 de noviembre de 1893 en *El Partido Liberal*, firmado con el seudónimo de El Duque Job.

ser el punto con más visibilidad, se profundiza en los textos sobre ellas, desarrollándose una amalgama entre juicios estéticos de las interpretaciones.

Si yo tuviera la honra de contarme entre los amigos del señor Manzueto Astori, le diría: -Caballero: usted tiene una buena voz de barítono; frasea con claridad, entra perfectamente a tiempo, nunca desafina, modula correctamente, tengo por seguro que, luego que tenga oportunidad de oírle en otras veces no he de escasearle para nada mis encomios; pero, de lo que usted carece, lo que le falta con grande pena mía es el fuego el entusiasmo la vehemencia, que sorprende, cautiva y arrebató al público. Usted no se dio cuenta del papel que representaba en *Rigoletto*, no lo estudió usted bastante bajo el punto de vista dramático, que es uno de los más imprescindibles¹⁷⁵.

Un tema muy frecuentado en los comentarios musicales del siglo XIX es sobre la ejecución de las óperas, el virtuosismo de los artistas, la calidad de la ejecución. Personalidades que se vuelven inmortales entre el público. Angélica Rizzi fue una de las sopranos principales de la compañía de ópera italiana en los años de 1880 y 1881. Se le admiró enormemente por su papel de Gilda en *Rigoletto* de Verdi¹⁷⁶.

La señorita Rizzi es una gran artista, vocaliza admirablemente, tiene la voz tersa y aterciopelada, algo chillona en las notas altas, del *la* al *do*, pero admirable y dulcísima en el registro medio. No he oído nunca decir con más corrección y sentimiento, la linda arieta del primer acto:

Caro nome che il mio cor

Festi primo palpitar

que como la oí el jueves pasado. La Rizzi pertenece a la buena escuela. Canta lo escrito y no se lanza *à travers les champs*, jugando con los caprichos de su voz. Además, la señorita Rizzi es muy bella. Tiene una garganta, en los dos sentidos de esta palabra, divina¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras III: Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*... p. 115. Publicado por primera vez el 18 de enero de 1880 en *La Voz de España*, firmado con el nombre de M. Gutiérrez Nájera.

¹⁷⁶ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* pp. 1008-1009.

¹⁷⁷ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras III: Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*... pp. 119-120. Publicado por primera vez el 18 de enero de 1880 en *El Republicano* firmado con el seudónimo de M. Can-Can.

La construcción de la figura de la diva se dio en el periodismo. Las grandes intérpretes probaban su valía en las capitales europeas, donde el ejercicio periodístico era el espacio que construía o destruía leyendas. Es así que en el imaginario cultural decimonónico se van legitimando ciertas intérpretes y se va construyendo una especie de índice de cosmopolitismo, según la variedad y la calidad de espectáculos. Cuando México empieza a incorporarse a la modernidad, busca copiar el modelo de la prensa europea, pero al no tener una maquinaria de crítica musical, como lo tenía la prensa europea, lo desarrolla en la crónica modernista. La base cultural que busca llevar a México en el tren hacia la modernidad es la prensa.

Hélène Leroux fue una tiple *prima donna* principal del Gran Teatro de San Petesburgo, Covent Garden de Londres y de los principales teatros de París. Fue traída a México para las temporadas de 1880-1883 por el empresario Mauricio Grau, quien dirigía la compañía de ópera francesa¹⁷⁸.

Física y moralmente, la soprano que nos ha traído *monsieur* Grau es un gran símbolo de fuerza.

Su voz se ha ejercitado en el gimnasio de las vocalizaciones.

Sube sin esfuerzo hasta las grandes alturas de la escala, y desciende, columpiándose, con la seguridad de quien no teme una caída.

Lucha como un atleta con todas las dificultades del canto y las domina.

Salva de un salto las cascadas de la instrumentación, y brinca a modo de una corza por las cavernas más abruptas y las crestas más ariscas.

Jamás un síntoma leve de cansancio se advierte en sus modulaciones, siempre iguales.

¹⁷⁸ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* pp. 1029-1036.

Los músculos de Hélene (Leroux) se han hecho para vencer los potros más indómitos, y su voz, para domar las partituras más salvajes... Hasta las de Wagner¹⁷⁹.

María Derivis soprano de la Grand Opera de París y del Teatro de la Moneda de Bruselas, vino a México con la compañía de ópera francesa de Mauricio Grau en la temporada 1882-1883. Se presentó en Los cuentos de Hoffman junto con el tenor Maire¹⁸⁰.

En rigor de verdad, puedo decir que la única Violeta verdadera que he aplaudido en el teatro es *Mademoiselle* Derivis. Ya en el drama, había visto a Pezzana; faltábame admirar, en la ópera de Verdi, a una completa artista, en toda la extensión de esta palabra: tal es la señora Derivis.

Su voz, de sorprendente ductibilidad y timbre delicioso, cautiva los oídos, pero la voz no basta para conmover al público, y la prueba es que Anais Privat nunca ha podido conmoverlo. Se necesita esa pasión, ese calor, ese entusiasmo que *Mademoiselle* Derivis comunica al personaje, y ese talento con que sabe asimilarse la idea y el sentimiento del poeta¹⁸¹.

Es importante señalar la concepción que se tiene sobre la interpretación operística. No sólo se piensa como un espectáculo musical, sino como el emblema de la cultura decimonónica, donde se conjunta la escenografía, la música y la teatralidad. En el panorama mexicano, el peso de la teatralidad es tan importante como el musical. Es a través de la interpretación dramática que se cuenta la historia del teatro lírico, por ello, muchas de las críticas de Gutiérrez Nájera se ubican en el terreno de una interpretación escénica, sin dejar de lado la interpretación musical.

Adelina Patti vino a México en 1886. Fue una de las grandes divas del siglo XIX, llamada la “Emperatriz del arte del canto”. Nació en España, pero su fama fue mundial: tuvo fama en

¹⁷⁹ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*... p. 66. Publicado por primera vez el 12 de febrero de 1881 en *El Nacional* firmado con el seudónimo de Frú-Frú.

¹⁸⁰ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* p. 1059.

¹⁸¹ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*... p. 66. Publicado por primera vez el 4 de febrero de 1883 en *La Libertad* firmado con el seudónimo de El Duque Job.

Nueva York, los principales teatros de América, Boston, Filadelfia, Baltimore y Nueva Orleans. En Europa también tuvo una serie de éxitos en Inglaterra, Francia, Holanda, Bélgica, Austria y Prusia. Sus grandes papeles abarcaron las heroínas de *Crispino e la Comare*, *Elisir d'amore*, *Linda*, *Lucía de Lammermoor*, *La Sonámbula*, *Rigoletto* y *la Traviata*, entre otras¹⁸².

¡Ya oímos a la Patti! La diva ha cantado de una manera irreprochable los tres actos de los brigantes. Nada hay que pueda compararse a la ligereza de su voz, a la ligereza del judío alemán que tan bien supo aligerar nuestros bolsillos y a la ligereza del público, llamado, por algunos, respetable.

¡Y ahora que ya oímos a la Patti, nos oirán los sordos!

Hasta la hora en que escribo estas líneas, no sé aún a punto fijo si la Patti vendrá realmente o si, como otros aseguran, jamás tuvo el propósito de hacer tal viaje. Yo comienzo a dudar hasta de la existencia positiva de la Patti. ¿Existe en el mundo, real y verdaderamente, una mujer que emite las notas con la misma facilidad con que se casa y se descasa?, ¿hay una Patti? ¿hay una Nicolini?, ¿quién es Mayer?, ¿la Patti es rruiseñor? Lo único que está fuera de duda es que Mayer es pájaro de cuenta. Los demás problemas continúan envueltos en la sombra del misterio¹⁸³.

Al hablar de las crónicas modernistas najerianas, se ha mencionado su inherente capacidad a conjuntar diferentes aspectos que preocupaban a la sociedad burguesa del siglo XIX. Las temáticas se entrecruzan y conviven en un mismo espacio. Es así como tenemos, como en el ejemplo anterior, una crítica a la interpretación musical, una crítica al costo del espectáculo y un juicio moral sobre las mujeres de teatro

Para Gutiérrez Nájera, son una subespecie de *femme fatale* que, así como se divorcian, pueden cantar como los ángeles mismos. Esta idea no sólo se plasma en sus crónicas, sino también en sus novelas. La vida de teatro implica un cambio de paradigma en el papel de las mujeres, que viajan por el mundo, que se divorcian, que viven un nuevo sistema de valores en

¹⁸² Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* pp. 1168-1171.

¹⁸³ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VI: Crónicas y artículos sobre teatro IV (1885-1889)*... p. 153. Publicado por primera vez el 5 de diciembre de 1886 en *El Partido Liberal* firmado con el seudónimo de El Duque Job.

la modernidad. En este texto tenemos un ejemplo de reconciliación de dichas contradicciones, la inmoralidad y la belleza conviven en un personaje y se retratan en el texto.

Ana María Pettigiani fue la primera soprano ligera absoluta que en 1893 se presentó en México con la nueva compañía de ópera italiana que revivió el empresario Napoleón Sieni¹⁸⁴. La fama de la soprano la precede en su viaje a tierras mexicanas. Como se había mencionado, la prensa internacional genera siempre expectativa ante una diva. Es así que el comentario poético del escritor se justifica y le permite hacer gala de su capacidad literaria para suplir sus posibles carencias en el terreno del conocimiento musical. La expectación de un ruiseñor llegó la ciudad. El Duque reafirma la leyenda creada en torno a la *prima donna*:

La señorita Pettigiani. ¡Oh vendedora de pájaros que no quieres venderlos sino que les prodigas volcando las jaulas de cristal, rompiendo los alambres de oro! Di, ¿en qué país remoto cautivaste esas aves que hechizan? ¿Sólo en torno de tu sien de inspirada gorjean de ese modo? ¿Nada más la luz de tus ojos las despierta? ¡Cómo te rodean, primero como diadema, luego como aureola y después como halo armonioso que te circunda toda! ¡Oh vendedora de pájaros encantados que saben soñar y hablar en sueños y decir cosas muy lindas, consiente en vender siquiera uno para que no todos huyan cantando y en el aire se nos pierdan!

Inefable estuvo la señorita Pettigiani en el papel de Julieta. Parecía una figura arrancada al regio margen de un misal gótico. Cantó el vals maravillosamente y estuvo arrebatadora en el gran dúo. ¿Cómo había de creer Romeo que la alondra cantaba si estaba usted cantando o señorita-ruiseñor?¹⁸⁵

El género operístico no es el único que ofrece al público virtuoso de la voz, también están presentes en los géneros “menores” como la zarzuela. Romualda Moriones fue la nueva

¹⁸⁴ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* p. 1492.

¹⁸⁵ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VIII: Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*... p. 158 Publicado por primera vez el 24 de octubre de 1893 en *El Partido Liberal* firmado con el seudónimo de Puck.

estrella de la compañía de zarzuela de Moreno en el año de 1881. Se presentó tanto en el Teatro Arbeu y el Teatro Principal¹⁸⁶.

La señorita Moriones es hermosa – la hermosura es la mitad del talento para las mujeres – canta bien y cuenta con un caudal de gracia inagotable como la fortuna de Montecristo y la soberbia pedrería de Alí Babá. Es la verdadera encarnación de la zarzuela española, garbosa y franca, menos intencionada que la opereta de Offenbach, pero libre, resuelta, con los ojos sediciosos y el provocativo despejo de las andaluzas¹⁸⁷.

Una vez más podemos observar el subtexto de los modelos hegemónicos en torno a lo femenino. La belleza física como un deber ser para la interpretación teatral. La modernidad implica una ruptura con el estereotipo de la mujer frágil y virginal que era el modelo de madre de familia.

Algunas veces elogia ciertos aspectos de la ejecución o de la representación teatral, pero hace comentarios negativos en otros. Esto implica un desarrollo del juicio crítico, donde pese a la fama construida a nivel mundial, se muestra una opinión sólida y en contra de una de las grandes intérpretes del momento.

La señorita Pettigiani cantó admirablemente. ¡Qué vocalizaciones, qué trinos, qué salpique de notas cristalinas! Hasta el si bemol, todas las notas de la señorita Pettigiani son muy lindas. Lástima que abuse algo del *portamento* y que frasee mal¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* p. 1040.

¹⁸⁷ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*... p. 101. Publicado por primera vez el 28 de abril de 1881 en *El Nacional* firmado con el nombre de M. Gutiérrez Nájera.

¹⁸⁸ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VIII: Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*... p. 462. Publicado por primera vez el 25 de septiembre de 1894 en *El Partido Liberal* firmado con el seudónimo de Frú-Frú.

Pero hablando de los textos que emiten un juicio estético, Gutiérrez Nájera, en su lenguaje siempre poético, no es siempre benévolo en sus críticas a los artistas. Giuseppina Zipilli era la contralto de la compañía de ópera italiana de Ángela Peralta en el año de 1880¹⁸⁹.

La desgraciada interpretación de *Esmeralda* la noche de su estreno. Casi ninguno había ensayado con excepción de la señora Peralta que casi nunca necesita ensayar. La señorita Zipilli no sabía su parte. Camero estaba casi tan ronco como el doctor Buenrostro. Astori no sabía qué hacerse, y para completar el cuadro, salió un cuerpo de baile capitaneado por Altagracia, que era cosa de quitar el apetito al más goloso¹⁹⁰.

Es importante notar la fuerte diferencia que hay entre las compañías europeas y, en este caso, la compañía de Ángela Peralta. Es aquí donde se pueden observar los contrastes en producción, que probablemente provengan de discordancias económicas. Aún con el comentario desfavorable, Gutiérrez Nájera, quien podría haber sido despiadado, cuida mucho su pluma en el ámbito de los nacionales. Sin poder ser benévolo, no pierde la postura donde exalta al “Ruisseñor mexicano”.

Dentro de las discusiones de Gutiérrez Nájera encontramos la disertación en torno a lo moralizante del teatro. Recordemos que, para El Duque, una de las principales funciones de su crónica era el educar. Por ello, la cuestión sobre la moralidad en torno al teatro lírico es una de las temáticas sobre el tintero, pero es, una vez más, uno de los puntos en los que cambia de opinión:

El teatro, a pesar del calumnioso lema dado por los poetas a Talía, no corrige a ninguno ni enseña nada. Es una diversión más o menos honesta, ocasionada

¹⁸⁹ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* p. 1008

¹⁹⁰ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras III: Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*... p. 135. Publicado por primera vez el 8 de febrero de 1880 en *El Republicano* firmado con el seudónimo de M. Can-Can.

siempre según la opinión de muchos sapientísimos doctores, y mal vista desde antaño por los dómínes, pedagogos y moralistas¹⁹¹.

Tiempo después, cuando la ópera popular le da la oportunidad de reflexionar al respecto, opina de manera diferente:

La ópera popular, amable Mab, o de otro modo, la ópera barata, la que tiende los brazos a los pobres, es una institución eminentemente culta y eminentemente civilizadora (...) “La música es el arte civilizador por excelencia, obra hasta en el bruto, entusiasmo a las almas menos cultas, y todo lo que se da al entusiasmo lo ganan el patriotismo y los más nobles sentimientos” (Lagenvais) Un teatro que facilitara al pueblo la audición de *Guillermo Tell* y de *Hugonotes*, de *Lohengrin* y *Aída*, sería en extremo útil para la sociedad¹⁹².

Desde esta perspectiva, podemos darnos cuenta de cómo va evolucionando la percepción musical a lo largo del periodo decimonónico, pero también podemos suponer que estos aspectos ayudan al desarrollo de tantas crónicas en torno al espectáculo musical. Si es el espacio donde más se puede civilizar y culturizar al pueblo, es necesario relatarlo.

Manuel Gutiérrez Nájera, como un apasionado del género lírico, también en este caso busca siempre exaltar el talento nacional. Es el caso de sus críticas en favor de Rosa Palacios “La calandria de Anáhuac”, soprano miembro de la Sociedad Filarmónica de México. En 1883 fue soprano ligera absoluta de la compañía de ópera italiana de Napoleón Sieni. Cantó *La Sonámbula* y *la Traviata*¹⁹³.

Las flores callan y escuchan pensativas la voz del silfo; las aguas no se mueven; algunas estrellas bajan y se posan como pájaros de luz en las ramas de los árboles; los ruiseñores asoman sus cabecitas en la cornisa de los nidos, y hasta

¹⁹¹ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*... p. 223. Publicado por primera vez el 12 de enero de 1882 en *El Nacional* firmado con el nombre de M. Gutiérrez Nájera.

¹⁹² Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VIII: Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*... pp. 409-410. Publicado por primera vez el 5 de agosto de 1894 en *El Universal* firmado con el seudónimo de Puck.

¹⁹³ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Op. Cit.* pp. 1080-1083.

las almas de los enamorados se incorporan e interrumpen un beso para oírlo. Así es la voz de la señorita Palacios.

Los años de Conservatorio en Italia, sirvieron, a la artista mexicana para cultivar su deliciosa voz. Hoy canta con irreprochable corrección, vocaliza y frasea distintamente, respira con facilidad y excede en lo que llaman los italianos *smorzare*, esto es, en el arte de apagar la voz gradualmente. Le falta aún algo de vida y movimiento como actriz, pero, ¿quién exige que los artistas nazcan como hechas de una sola pieza, cantando desde sus primeros años con todos los recursos que sólo da la experiencia?¹⁹⁴

Como se había mencionado anteriormente, Nájera es un escritor que exalta el esfuerzo nacional por pertenecer a la modernidad a través de la música. Si se busca civilizar al pueblo, no hay mejor manera que los propios ciudadanos sean el ejemplo de esa búsqueda hacia una sociedad cosmopolita. Es por ello que no se menosprecian los esfuerzos nacionales en el desarrollo musical, sino por el contrario, se ensalzan para mostrarlos como faros hacia donde orientarse.

Cenobio Paniagua (1812-1882) fue el primer compositor mexicano que logró representar una ópera suya en el México independiente. *Catalina de Guisa*, de la que sólo se conservan algunos fragmentos, impulsó a la siguiente generación de compositores a seguir el camino de Paniagua y buscar que las óperas mexicanas llegaran a ser representadas en escena. El trabajo de este compositor es esencial para el desarrollo del movimiento operístico mexicano al ser maestro de Melesio Morales, así como por formar una compañía de ópera. También fue autor de *Pietro D'Abano* y se conservan apuntes de una tercera ópera: *Clementina*¹⁹⁵.

Hasta el lugar en donde escribo esta revista, llegan las armonías solemnes de la orquesta y las voces robustas de los cantores. Paniagua debe de estar

¹⁹⁴ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*... p. 261. Publicado por primera vez el 2 de diciembre de 1883 en *La Libertad* firmado con el seudónimo de El Duque Job.

¹⁹⁵ Carredano, Consuelo y Victoria Elí. *Op. Cit.* p. 182.

satisfecho: la ceremonia religiosa que en honor suyo se celebró es digna de un maestro como él. Yo no le conocí; más todavía: no recuerdo haber oído ninguna de sus óperas ¿Quién conoce las óperas de los maestros mexicanos?¹⁹⁶

Y elogia a aquellos capaces de lograr, contra viento y marea, que sus obras sean exhibidas. Como se mencionó anteriormente, la *Ildegonda* de Melesio Morales (1838-1903) es una de las pocas óperas mexicanas del siglo XIX que se conocen en su totalidad. Logró representarla en Florencia y es el único compositor mexicano que logra ver cuatro de sus óperas representadas en México: *Romeo*, *Ildegonda*, *Gino Corsini* y *Cleopatra*¹⁹⁷. Pero el logro de estas representaciones no fue tarea sencilla, sino más bien el resultado de una ardua labor por parte del compositor.

Melesio Morales pertenece a la raza de los vigorosos. Ha combatido palmo a palmo y ha triunfado. Ya sintió el aplauso entusiasta, que es como beso de hermosísima bacante; ya tuvo su apogeo, y la voz de los insultadores o los cuchicheos de los envidiosos piérdense en ese rumor de oleaje que suena a himno de victoria.

Pero ¡cuánta y cuán noble terquedad habrá necesitado para vencer! Ver en escena una ópera de autor mexicano, *res miranda est*¹⁹⁸.

Finalmente, un tema de reflexión en los escritos najerianos es la crítica *per se*, pero más importante, él mismo como crítico musical. En este sentido observamos el panorama de los textos musicales. La crítica como una forma implícita de verdad, pero asumiendo la propia falta de conocimiento musical, sin desacreditarse completamente y dejando en claro que los comentarios críticos musicales eran una de las usanzas del momento:

Es muy probable que en el curso de estas crónicas hiera algunas suspicacias, pellizque algunas vanidades y maltrate no pocos fanatismos. Mi decisión es, sin

¹⁹⁶ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*... p. 398. Publicado por primera vez el 3 de diciembre de 1882 en *La Libertad* firmado con el seudónimo de El Duque Job.

¹⁹⁷ Carredano, Consuelo y Victoria Elí. *Op. Cit.* pp. 190-191.

¹⁹⁸ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII: Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*... p. 130. Publicado por primera vez el 19 de noviembre de 1891 en *El Partido Liberal*, firmado con el nombre de M. Gutiérrez Nájera.

embargo, irrevocable. Diré la verdad, lisa y llana, o, si no la verdad, lo que tenga mi inteligencia en tal concepto. Desde luego, declaro que, en achaques de música, como en otras muchas materias, soy incompetente. Esta confesión me singulariza, porque en México apenas hay quien no se crea con los tamaños necesarios para juzgar científicamente una ópera. Esto es como cocer y cantar. De las dos mil quinientas personas que asisten a la representación del *Trovador*, dos mil cuatrocientas noventa y ocho, deciden *in cáthedra* si el tenor dio un *do* de pecho o un *si* bemol. Hay muchas gentes que no saben leer, pero poquísimas que sean incompetentes para hacer el examen crítico de *Los Hugonotes*¹⁹⁹.

Manuel Gutiérrez Nájera se adscribe en el gremio de los críticos musicales. Él como conocedor de los periódicos y los textos del mundo, observa una necesidad en la prensa nacional y la trabaja, labrando su propia tierra, adentrándose en un terreno desconocido hasta ese momento, y desde ahí toma una postura humilde. Se asume como un vocero del siglo, pero desde una atalaya sencilla y recién construida. El mismo Duque nos explica que su voz fue la que abrirá camino para el futuro.

Mi voto, pues, no carece de valor y trascendencia. Mis censuras no harán que ningún tenor pierda una contrata para el teatro de San Petesburgo, ni que Adelina Patti sea silbada en Nueva York. Esta consideración desahoga mi conciencia, y me deja libre de remordimientos. Hablar de una materia que no entiendo a un público que los Fétis y los Scudo abundan, como las pulgas en el teatro, es tarea digna de hombres como yo²⁰⁰.

Desde su escritorio, con la modernidad bajo su pluma, Manuel Gutiérrez Nájera se asume como un escritor digno de la universalización de la Ciudad de México, de la civilización y como parte de la creación y el desarrollo de la prensa musical. El camino fue trazado, él se asume como un escritor digno de sus críticas musicales. La puerta ha sido abierta, las

¹⁹⁹ Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*... p. 229. Publicado por primera vez el 25 de noviembre de 1883 en *La Libertad* firmado con el seudónimo de El Duque Job.

²⁰⁰ *Idem*. p. 230. Publicado por primera vez el 25 de noviembre de 1883 en *La Libertad* firmado con el seudónimo de El Duque Job.

instituciones pululan música, la prensa sacia la sed de comentarios de todo tipo en torno al teatro lírico, el público está listo para recibir a la prensa musical especializada. Gracias al Duque la crítica musical se vislumbra en los albores del siglo XX.

Conclusiones

Como se pudo apreciar en el desarrollo de este trabajo, hay un trazo en el camino que se llevó en el periodismo musical mexicano desde el cuadro de costumbres hasta la crítica musical. El surgimiento del texto costumbrista, con su bagaje moralizador, se erigió como la base sobre la cual surgirán otros géneros literarios y periodísticos. Se rescató el importante papel que tuvo Guillermo Prieto, quien amplió su trabajo sobre la cotidianidad de la Ciudad de México para comenzar a hacer crónicas sobre teatro, los cuales no tardaron en incluir también algunas referencias a los espectáculos musicales que se brindaban en la capital mexicana.

El texto sobre música en Guillermo Prieto es todavía una crónica, con escaso sentido crítico; sin embargo, establece los parámetros necesarios para el desarrollo del texto sobre música. Sus constantes menciones a los bailes, a los sones y jarabes, a las bandas militares, la música religiosa, hasta llegar también a la forma operística de la música, hacen de Prieto un importante precursor del periodismo musical. Sin embargo, su pluma más costumbrista y descriptiva está lejos aún de convertirse en un aguijón crítico para el ambiente musical.

En cambio, Gutiérrez Nájera puso énfasis en los géneros musicales propios de la época, en especial, la ópera y la zarzuela. Hizo énfasis en autores, cantantes, compañías teatrales y otros aspectos más detallados de la música. Asimismo, no sólo relata los eventos sucedidos, va más allá al imprimir calificativos sobre los mismos; evaluando lo que pasaba en la escena y tras la misma. En sus textos reflejaba un conocimiento esencial de la música; no habla solamente como el que describe la escena –papel que más bien

cumplía Prieto—, sino como un conocedor del área a partir de una asidua asistencia a los eventos musicales, con lo que adquirió una sensibilidad especial que le dotaba de cierta autoridad para hablar de la materia, lo que le lleva a ser una pluma aguda y mordaz para los participantes del mundo musical.

Gutiérrez Nájera todavía no fue lo que se podría denominar como un experto en música, mucho menos un crítico que haya estudiado formalmente su materia; pero sí denota la sensibilidad necesaria para abordar con sentido profundo una actividad artística que demanda mucha disciplina y entrenamiento. Consciente de ello, comprendió la importancia de ir más allá de la descripción y la narración en los textos con contenido musical. El Duque es a todas luces un melómano ilustrado.

Es así que esta tesis nos permite trazar una línea entre los precursores del periodismo con el cuadro de costumbres y Guillermo Prieto, hacer énfasis en el esbozo de crítica que subyace en las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, sin el cual no podría haberse desarrollado el nuevo género escrito que en mucho contribuye al desarrollo de la musicología ya en el siglo XX.

Como todo trabajo exhaustivo de investigación, a la par que se obtienen respuestas a las preguntas originales, surgen nuevas incógnitas que deben quedar planteadas. Sobre el propio Gutiérrez Nájera, habría que cuestionarse sobre su formación musical y su conformación como melómano. A través de la redacción de los textos, queda claro que no es ningún neófito que hable al azar del tema. Sin embargo, bien se podría indagar sobre sus relaciones con los compositores mexicanos del momento, o discernir si únicamente se trata de un espectador asiduo a los teatros operísticos.

También se puede ahondar en el papel que cumplieron las compañías operísticas en el proceso. Por falta de tiempo y espacio, no logré desplegar lo suficiente cuál es la relación de los empresarios con la prensa, si hubo algún tipo de estrategia publicitaria que permitiera difundir las obras por estrenar o las que ya se exhibían en los teatros.

Si bien se dedicó una sección a la cronología de los teatros de ópera en la Ciudad de México, hay mucha información en torno a ellos que no se desarrolló, al no ser el tema central de la tesis. No obstante, es importante recalcar la necesidad de conocer no sólo la historia de los teatros de ópera en México, sino el perfil de público que atraían, el perfil de espectáculos que ofrecían, la duración en cartelera de los mismos, entre otros aspectos relativos a los espacios.

Por último, quiero hacer énfasis sobre la importancia que tiene el siglo XIX para las investigaciones musicales en México. Es el siglo en el que convergen tanto la herencia novohispana como la aspiración de la nación hacia la modernidad. De la primera se recupera su crisol cultural de la compleja mixtura surgida con el mestizaje, donde igual se popularizaron y satanizaron los sones y jarabes; pero también se dio auge a la música sacra como elemento necesario para la evangelización, así como a la música barroca de pequeños conjuntos para los recitales aristocráticos. Por su parte, el deseo modernizador del país miraba a la refinada Europa en búsqueda de los sonidos de moda, de donde se importan la ópera, la zarzuela, y en menor medida, la orquesta sinfónica; lo que permitió que surgieran las primeras figuras de la música mexicana como Ángela Peralta, Cenobio Paniagua, Melesio Morales o Silvestre Revueltas.

Es importante señalar que muchas de las crónicas de Gutiérrez Nájera quedaron fuera de este trabajo. El Duque no sólo hablaba de las interpretaciones o de la música

dentro de sus textos. Hay muchos temas que se quedan fuera de esta tesis y que podrían ser un propio campo de investigación, por ejemplo: la teoría de la recepción, vista desde los textos que Nájera escribe desde la butaca; la construcción de las divas como protagonistas de la escena musical; los diferentes personajes que forman parte de la vida de los teatros; la escenografía y el vestuario de las puestas en escena; el panorama de la sociedad que asistía a los diferentes espectáculos y teatros; los inicios del concierto y la música orquestal que se presentaba en la capital; entre otros temas que se pueden vislumbrar en los textos najerianos.

El estudio de la música de la época requiere poner atención en la documentación existente. Si para la música novohispana hay que asistir a los archivos catedralicios y parroquiales, el testimonio de la música decimonónica se encuentra en los periódicos y los textos literarios de la época. Esta tesis tiene toda la intención de redescubrir las maravillas escondidas en estos archivos periodísticos de la época y revalorar el importante papel que tuvieron algunos célebres hombres de letras para la documentación y evolución de la música decimonónica.

El camino de la profesionalización musical en nuestro país se cimienta en el periodo decimonónico, y el oficio de crítico musical es una de las facetas más reveladoras de esta profesionalización, es por ello que el estudio de los textos literarios y periodísticos tiene tanta importancia en el quehacer musicológico.

Fuentes consultadas

Aguirre, Carlos. "Notas para una definición del costumbrismo como género literario" en *Letras*, No. 4-5 enero-junio, 1980.

Bache Cortés, Yolanda. "Con México en el corazón: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera". *Latinoamérica, Revista de estudios latinoamericanos*. No. 36, 2003.

Baqueiro Foster, Gerónimo. *Historia de la Música en México III*. México: INBA, 1964.

Camarillo, María Teresa. "Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias". En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005.

Canales, Claudia. "Las hijas predilectas de nuestra inteligencia: un encuentro fugaz con Manuel Gutiérrez Nájera". En *Marfil, seda y oro: una antología general*. Negrín, Edith. (Coord.) México: FCE/ Fundación para las Letras Mexicanas / UNAM, 2014.

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

Carredano, Consuelo y Victoria Elí. "El teatro lírico" en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Elí (eds.) Madrid: FCE, 2010.

Clark de Lara, Belem. "La crónica en el siglo XIX". En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.). México: UNAM, 2005.

Clark de Lara, Belem. *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México: UNAM, 1998.

Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1987.

Di Benedetto, Renato. "El siglo XIX" en *Historia de la Música*. Vol. 8. Andrés Ruiz Tarazona (ed.) Madrid, Turner, 1982.

Elí, Victoria. "Las sociedades artístico musicales" en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Elí (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Fernández Christlieb, Fátima. *Los medios de difusión masiva en México*, México: Juan Pablos, 1985. Fernando Tola de Habich (comp.) México: Coyoacán, 2000.

Galí Boadella, Montserrat. *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: UNAM-IIE, 2002.

García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos sucesores, 1904.

González, Aníbal. "Manuel Gutiérrez Nájera, clásico de la modernidad mexicana". *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. III. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (coord.). México: UNAM, 2005.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras III Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)* México, UNAM, 1974.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*. México, UNAM, 1984

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras V: Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*. México, UNAM, 1998.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VI: Crónicas y artículos sobre teatro IV (1885-1889)*. México, UNAM, 1985.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII: Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*. México, UNAM, 1990.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VIII: Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*. México, UNAM, 2001.

Guzmán Jiménez, David y Héctor Ortega Zapata. "Periodismo informativo y de opinión en la época de la Reforma" en *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes (1810-1915)*. Navarrete Maya, Laura y Blanca Aguilar Plata (coord.). México: Addison Wesley Longman de México, 1998.

Henríquez Ureña, Héctor. *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*. Madrid: Verbum, 2007.

Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México: Dirección General de Bellas Artes, 1917.

<http://recursostic.educacion.es/comunicacion/media/web/prensa/bloque4/pag9.html>

Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Lombardo, Irma. *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*. México: Kiosko, 1992.

Lombardo, Irma. “La empresa liberal y el periodismo político y polémico” en *Las publicaciones periódicas y la historia de México*. Cano Andaluz, Aurora (coord.). México: UNAM, 1995.

Martínez Luna, Esther. “Diario de México: “Ilustrar a la plebe””. En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen II. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005.

Meierovich, Clara. “Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas” en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Consuelo Carredano y Victoria Elí (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010

Meierovich, Clara. “Los disfraces de la verdad en los textos sobre música de Manuel Gutiérrez Nájera” en *Estudios de Arte y Estética*. No. 35, 1995.

Monsiváis, Carlos. “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía” en *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*. Yolanda Bache Cortés et. al. (ed.) México: UNAM, 1995.

Nava, Ma. Elena. *El costumbrismo de Guillermo Prieto*. México: UNAM, 1948.

Noriega, Simón. “Heinrich Wölfflin y la pura visibilidad”. En *Presente y Pasado. Revista de Historia*. Año 11, No. 21. Enero-junio, 2006.

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

Pedraza Jiménez, Felipe. (coord.) *Manual de literatura hispanoamericana II. Siglo XIX*. Navarra: Cénlit, 1991.

Pérez Vejo, Tomás. “La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)” en *Empresa y cultura en tinta y papel*. Suárez de la Torre, Beatriz (coord.). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.

Plazaola Artola, Juan. “El arte gótico en Euskal Herria”. En *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, Año. 47, No. 2, 2002.

Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana I*. México: CONACULTA, 1996.

Prieto, Guillermo. *Actualidades de la Semana II*. México: CONACULTA, 1996.

Prieto, Guillermo. *Crónicas de teatro y variedades literarias*. México: CONACULTA, 1994.

- Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres I*. México: CONACULTA, 1993.
- Prieto, Guillermo. *Cuadros de Costumbres II*. México: CONACULTA, 1993.
- Quirarte, Vicente. "Apuntes para una cronología literaria de la ciudad de México en el siglo XIX". En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005.
- Riva Palacio, Vicente. "Guillermo Prieto" en: *La crítica de la literatura mexicana (1836-1895)*. Fernando Tola de Habich (comp.) México: Coyoacán, 2000. p. 113
- Romero, Jesús C. *José Mariano Elízaga*, México, Palacio de Bellas Artes, 1934.
- Rotker, Susana. *La Invención de la Crónica*. México: FCE/FNPI, 2005.
- Schulman, Iván A. *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo*. México: Siglo XXI/UNAM, 2002.
- Spang, Kurt. "Los géneros literarios" en El lenguaje literario. *Vocabulario crítico*. M Garrido Gallardo (dir). Madrid: Síntesis, 2009
- Tola de Habich, Fernando. "Propuesta para una periodización generacional de la literatura mexicana del siglo XIX". En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I. Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra (ed.). México: UNAM, 2005.
- Toussaint Alcaraz, Florence. *Escenario de la Prensa en el Porfiriato*. México: Universidad de Colima, 1989.
- Velasco Valdes, Miguel. *Historia del periodismo mexicano*. México: Librería Manuel Porrúa, 1955.
- Zárate Toscano, Verónica "Melesio Morales: un recuento histórico" en *heterofonía*. No. 126, enero-junio 2002

