



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

LAS MENESISTAS
PIANISTAS Y MÚSICAS MEXICANAS (1886-1956)

TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN MÚSICA (Musicología)

PRESENTA
MABY MUÑOZ HÉNONIN

TUTORA PRINCIPAL
Dra. Yael Bitrán Goren
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
Carlos Chávez (CENIDIM)

COMITÉ TUTOR
Dra. Leonora Saavedra
University of California, Riverside

Dr. Luca Chiantore
Universidade de Aveiro, ESMUC

Ciudad de México, junio 2022



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.

A Rodrigo
In memoriam

A Andrea
(o Gladys, o las dos)

AGRADECIMIENTOS

Investigar es una afortunada combinación de procesos solitarios y colectivos sin los que no sería posible construir conocimiento. A todos los que de alguna forma han contribuido con este trabajo, mi más profundo agradecimiento.

En primer lugar, a Yael Bitrán Goren, mi tutora, por acompañarme y alentarme en este interesante proceso. Sus sabios consejos, lectura minuciosa y plena disponibilidad han sido una guía fundamental. Un privilegio trabajar con quien ha abierto uno de los caminos para que podamos contar la historia de las mujeres músicas.

También a Leonora Saavedra y Luca Chiantore, integrantes de mi comité tutor. Ha sido un gozo poder dialogar con musicólogos cuyo trabajo admiro, y tener la oportunidad de escuchar y aprender de manera cercana. A Leonora Saavedra por ser parte de este largo proceso y por los comentarios siempre puntuales y acertados que cambian el rumbo con pocas palabras. A Luca Chiantore por las largas charlas, en México y en la virtualidad, por la detallada lectura, la mirada profunda a la música y por enriquecer esta tesis de tantos modos.

A Consuelo Carredano un especial agradecimiento no sólo por la lectura y comentarios de esta tesis sino por haberme acompañado generosamente durante toda mi formación musicológica.

A Ana Buquet y María Eugenia Chaoul, por su interés en mi investigación y por las lecturas y comentarios. Es un lujo poder contar con otras miradas disciplinares y establecer puentes de comunicación.

Muchos son los que contribuyeron de las más diversas formas a encontrar las pistas de las menesistas. Entre ellos debo destacar a Raúl Herrera, que compartiendo mi entusiasmo por esta historia que apenas podíamos sospechar, me puso en contacto con algunas de las personas que entrevisté y que resultaron fuentes fundamentales. A Emmanuel Pool, el más generoso amigo y colega, que compartió conmigo su biblioteca y me ayudó a encontrar libros y partituras centrales para esta investigación. A José Manuel Méndez, por hacer posible otra de las entrevistas que resultó reveladora del mundo musical de las mujeres. A Mercedes Payán por la ayuda para localizar algunos documentos, y a Jorge Martín Valencia por permitirme consultar su archivo.

A Esther Siliceo y Rosa Aurora Torres, de la Casa Museo de María Enriqueta, por su amable hospitalidad y por permitirme revisar los papeles de música. A Herlinda Mendoza, del CENIDIM, por apoyarme en la consulta del archivo Gerónimo Baqueiro Fóster. Al personal del Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música por su diligente ayuda para buscar a las menestistas en un mar de documentos.

Mi más sentido agradecimiento a las personas con quienes pude conversar sobre su experiencia directa con algunas de las menestistas: Guadalupe Orozco, Gonzalo Ruiz Esparza (†□), Marcela Martínez Barranco y García (†□), y, muy especialmente, a los hijos, nietos y demás familia de Julia Alonso: Emilio Carrillo Alonso; Daniel Amadeo, Paulino y Aurora García Carrillo; Amelia Molina y Amelia Carrillo.

El proceso doctoral, solitario por naturaleza, fue cobijado y enriquecido por el Seminario Doctoral a cargo de Jorge David García, y en momentos también de Lizette Alegre y Roberto Kolb. A ellos tres, pilares de nuestro posgrado, y a todos los compañeros que compartieron el espacio y la voluntad de pensar colectivamente y hacer comunidad, gracias por sus aportes directos e indirectos a este trabajo y por enriquecer estos años. En especial a Marusia y Otto (el grupo de apoyo), María Clara, Guillermo, Abner, Tomás, Adela, Nicolás, Gladys, Hernani, Nonis, Itzel y Alessio.

Agradezco también a la directora de la Facultad de Música, María Teresa Frenk, por la oportunidad de enriquecer la experiencia doctoral impartiendo clases y, sobre todo, por la confianza depositada en mí para coordinar el Seminario Permanente de Música y Género, una de las experiencias más significativas de este proceso.

Al equipo de la coordinación del Posgrado en Música, por el apoyo constante y guía para llevar a buen fin esta etapa educativa.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca que me fue otorgada para realizar los estudios doctorales y a la UNAM, por ofrecerme este espacio de formación.

También quiero agradecer a José Ignacio Lanzagorta por los datos históricos y sociales, lectura de algunos fragmentos y, sobre todo, por la invariable complicidad.

A Olivia Garduño, por estar siempre, y a Tere García (& Co.) por todo el soporte y cariño a todos niveles.

A mis queridas Montoneras, por hacer realidad una colectiva de mujeres siendo músicas de las formas más diversas, pero juntas.

Finalmente, a mi familia, por el apoyo incondicional (material y emocional) y por acompañarme y animarme en cada uno de mis proyectos, desde la competencia de triciclos hasta el doctorado. Sin su presencia constante este proceso, y los otros de la vida, serían más complicados.

A Andrea, por compartir conmigo el gusto por la investigación y la emoción de encontrar a las menesistas, por las múltiples lecturas, comentarios críticos, conversaciones. Por darme equilibrio en los momentos complicados y por transitar este camino conmigo.

ÍNDICE

Imágenes	iii
Tablas.....	v
Introducción	1
¿Qué sabemos de las (y los) menesistas?	7
Mujeres y música en la historia	11
Estructura de la tesis.....	24
1. Mujeres, educación musical y trabajo en la Ciudad de México. Postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX	27
Educación musical y mujeres antes del siglo XX. Pugilistas, cloríticas, raras perfecciones y otros improprios.....	28
De educación musical y enseñanza del piano en la Ciudad de México. El camino de la profesionalización.....	41
La profesionalización de las mujeres en la música. Pianistas, maestras y músicas profesionales en el mercado laboral	54
2. ¿Quién fue Carlos J. Meneses?	64
Apunte biográfico	68
3. «El profesor de piano más satisfactorio que poseía México»	92
La Escuela de Meneses.....	112
4. ¿Chopinistas? ¿Francesistas? ¿Menesistas?	124
Los alumnos de Meneses y «el elemento femenino»	133
1898. Concierto de las alumnas y concierto de los alumnos	139
5. Las menesistas	149
María Enriqueta Camarillo y Roa.....	160
Alba Herrera y Ogazón.....	180
Luz Meneses	203
Julia Alonso	221

Enriqueta Gómez	238
Conclusiones	251
Apéndices	259
Los menesistas. Alumnos de Carlos J. Meneses	259
Alumnos de Luz Meneses	260
Bibliografía	264
Fuentes hemerográficas	272
Fuentes audiovisuales	274
Entrevistas	275

IMÁGENES

Imagen 1. Registro de bautizo de Carlos Meneses.	69
Imagen 2. Nombramiento de Carlos Meneses como profesor interino de piano.	80
Imagen 3. Nombramiento de Carlos Meneses como director de la orquesta del Conservatorio	88
Imagen 4. Retrato de Meneses en La Patria Ilustrada. 1889.	95
Imagen 5. Método teórico y práctico S. Lebert y Luis Stark. Nueva edición por el señor Carlos Meneses	108
Imagen 6. «Remitido» de las alumnas y los alumnos de Carlos Meneses	126
Imagen 7. Los últimos conciertos Meneses. 1898.....	140
Imagen 8. Trágico fin del doble quinteto	143
Imagen 9. María Enriqueta Camarillo y Roa. Sin fecha.....	162
Imagen 10. Calificaciones y premios. Exámenes generales 1887.....	165
Imagen 11. Entre Rosas. Schottisch para piano. 1890. María E. Camarillo y Roa.	172
Imagen 12. Primeros compases de Entre Rosas de María Enriqueta Camarillo y Roa.	174
Imagen 13. Isabel. Mazurka para piano. María E. Camarillo y Roa.	175
Imagen 14. Danzas Inés y Hortensia (ca. 1894). María E. Camarillo y Roa.....	176
Imagen 15. Primeros compases de Inés. Danza de María Enriqueta Camarillo.....	177
Imagen 16. María Luisa Meneses y Carlos J. Meneses. 1910.....	206
Imagen 17. Carlos Meneses con su hija	207
Imagen 18. Luz Meneses. Nota periodística, 1 de octubre de 1950.	209
Imagen 19. Diploma de obtención del grado superior de piano por la alumna Marcela Martínez Barranco y García. Academia de piano de José F. Velázquez.....	215
Imagen 20. Homenaje a Luz Meneses. Julio de 1946.	216
Imagen 21. María Julia Orozco. Examen profesional. 1931.	217
Imagen 22. Silvestre Revueltas, Luz Meneses y María Julia Orozco. 1931.	218
Imagen 23 Alumnas de María Julia Orozco. 3 de diciembre de 1947.....	219
Imagen 24. Libro de registro de títulos y diplomas expedidos por la Secretaría de Educación Pública a favor de alumnos que han terminado sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, 1931.	220

Imagen 25. Julia Alonso, ca. 1912.	222
Imagen 26. The Mexican Herald. 10 de enero de 1912.....	225
Imagen 27. Julia Alonso y Carlos Lozano.....	227
Imagen 28. Indicación manuscrita: «Primer premio, adjudicado a la alumna señorita Julia Alonso, en el Concurso del grado inicial de órgano, ejecutado en el Conservatorio el año escolar de 1910-1911.....	228
Imagen 29. Julia Alonso. Sin fecha.....	230
Imagen 30. Programa de concierto. 1951.....	237
Imagen 31. Enriqueta Gómez.....	240
Imagen 32. Portada de Páginas musicales. Libro de cultura musical. Enriqueta Gómez...	241
Imagen 33. Fragmento de la pieza Septiembre.....	245
Imagen 34. Fragmento de la Balada nº 2 de Chopin y de Agosto de Enriqueta Gómez	246
Imagen 35. Primeros compases de Palomita mensajera. Enriqueta Gómez.....	247

TABLAS

Tabla 1. Mujeres y música en México. Investigaciones.....	16
Tabla 2. Cronología mínima de Carlos J. Meneses	91
Tabla 3. Repertorio de alumnas y alumnos. Conciertos de 1898.	147

INTRODUCCIÓN

En cierto sentido, tal vez sea falso decir que los registros no mencionan a las mujeres, antes bien, en los textos nadie buscó huellas de las mujeres.¹

MICHELLE PERROT

Jorge Luis Borges señaló alguna vez que «imaginar que en la etimología se cifran ocultas y precisas verdades es notoriamente un error, ya que las palabras son símbolos casuales e inconstantes».² Y es que, cuando tratamos de definir conceptos con la precisión que demanda una investigación, tendemos a recurrir a las etimologías o a las definiciones avaladas por el campo de estudio para tener un terreno común de certezas. El procedimiento, hartamente probado, suele funcionar pero se corre el riesgo de no revelar mucho más que lo evidente.

Si indagáramos en la etimología del término «menesista» el sufijo -ista nos llevaría a «partidario de una doctrina, escuela o movimiento» de donde deduciríamos que menesista refiere a un(a) seguidor(a) de Meneses o de su escuela. Tal definición no carecería de verdad, pero a la ineludible pregunta de quiénes son las menesistas no bastaría responder con la etimología y ni siquiera con la respuesta más amplia que señalaría que son un grupo de pianistas (y músicas,³ si lo entendemos en un sentido más amplio) que estudiaron con Carlos J. Meneses en el Conservatorio Nacional de Música a finales del siglo XIX y durante los primeros años del XX.

Esta respuesta, aparentemente sencilla, deja abiertas muchas otras interrogantes tales

¹ Michelle Perrot, «Haciendo historia: las mujeres en Francia», en Eli Bartra, coord., *Debates en torno a una metodología feminista* (México: UAM, 1998), 73.

² Jorge Luis Borges, «María Esther Vázquez. Los nombres de la muerte», en *Miscelánea I* (México: Penguin Random House, 2017), 186.

³ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, la palabra músico o música designa a la «persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor», y señala que el término se usa en masculino o femenino, según corresponda. Por si hubiera duda sobre el uso de la palabra, desde 2005 el *Diccionario panhispánico* de dudas señala que el femenino de músico es música y «no debe emplearse el masculino para referirse a una mujer». A pesar de ello, hay una fuerte tendencia a usar el masculino para nombrar a una mujer que hace música. Un argumento al que suele recurrirse es la posible confusión con la palabra «música» como arte o disciplina. En el caso mexicano, además, la palabra «música» tiene las acepciones de «ser aprovechado o egoísta» y «no tener ninguna facilidad para cierta cosa», tal como consigna el *Diccionario del español de México*. Si bien, estos usos son extendidos, ninguna de las razones anteriores es suficiente para no nombrar a las mujeres profesionales de la música con el nombre que les corresponde. De ahí, que en este trabajo se use el término «música» para referirse a ellas y reivindicar el término.

como: ¿Quién fue Carlos J. Meneses y qué hizo? ¿Por qué nombrar a un grupo de personas por su apellido? ¿Por qué un conjunto de mujeres? ¿Quiénes eran parte de las y los menesistas? ¿Era un grupo consolidado o una etiqueta? ¿Qué representaban en su contexto musical y social? ¿Por qué nos interesa hoy saberlo? Y un cuestionamiento que ha sido recurrente durante el proceso de investigación: ¿por qué nombrar a un grupo de mujeres a partir del nombre de un varón?

Cualquiera que estudie la historia de la música mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX en temas como el piano (y el pianismo), el Conservatorio, la enseñanza de la música o la historia de las orquestas en el país, se topará inevitablemente con Carlos J. Meneses (1862?-1929). La razón es que fue una figura fundamental en el contexto musical mexicano de esos años y su labor musical y educativa tuvo repercusiones no sólo en diversos campos sino en varias generaciones de músicas y músicos. Sin embargo, y a pesar de esa fuerte presencia, quien se enfrente a la tarea de indagar sobre la vida y aportaciones del que muchos llamaban «El Maestro» (así, con mayúsculas), se encontrará con pocos datos biográficos disponibles y con una narrativa que tiene cierto aire mítico.

En esta tónica, se refiere con frecuencia que el único maestro que tuvo Meneses fue su padre, «maestro de capilla de algún mérito» según Alba Herrera,⁴ «organista itinerante» según Velazco.⁵ De esas enseñanzas de un padre que quizá se ha querido ver como un músico menor para enfatizar la genialidad del hijo, y con la ayuda de libros y una inquebrantable disciplina personal, resultó un músico talentosísimo que al parecer hizo todo bien. Fue considerado uno de los mejores directores de orquesta de su época, excelente pianista que renunció a la vida de concertista por la dirección, y un gran maestro que pareciera haber renovado la enseñanza del piano en México casi en solitario.

La primera vez que me encontré con esas referencias me pareció sorprendente, un poco sospechoso y casi demasiado para una sola persona. Viene a cuento aquí referir mi encuentro con el Meneses historiado porque de aquella investigación,⁶ donde él figuraba sólo como una de las principales influencias de José Pomar (quien, como tanto otros, hubiera

⁴ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Dirección General de Bellas Artes, 1917: facsímil: México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 165.

⁵ Jorge Velazco, «El pianismo mexicano del siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, n° 50 (1982), 221.

⁶ Véase Maby Muñoz Hénonin, «José Pomar y su música para piano. Una aproximación a la obra y al compositor», Tesis de maestría. Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM, 2016.

estudiado con él), surgieron las preguntas que llevarían a plantear la investigación que aquí se concreta. Buscando información sobre Meneses, en su faceta como maestro de piano, di con *Carlos J. Meneses. Su vida y su obra* de Manuel M. Bermejo. En ese pequeño libro hay un capítulo titulado nada menos que «Los Menesistas».⁷ Ahí, el autor hace un recuento de algunos discípulos del «gran maestro» y nos ofrece una lista alimentada sólo por su recuerdo y por ello necesariamente incompleta, como bien advierte al lector. En tal recuento, el autor señala los logros de los discípulos de Meneses no sólo en la actividad pianística sino también en otras actividades musicales con ánimo de evidenciar el amplio impacto educativo de las enseñanzas de su maestro.

Previsiblemente, en la lista de alumnos aparecen muchos de los más conocidos pianistas y maestros de la siguiente generación y otros tantos que no han tenido un lugar en la historia del piano en México. Lo que sí llama la atención es que esa lista de pianistas varones termine con el nombre de una mujer: Alba Herrera y Ogazón. Si bien Bermejo da un vago reconocimiento a la labor musical de Herrera, las exiguas líneas que le dedica cierran diciendo que no terminó sus estudios con Meneses por razones que sería «impertinente» mencionar. En resumidas cuentas, lo que dice de ella parece un tanto injusto porque, más allá de las filiaciones personales, no retrata ni de cerca la labor de una mujer muy importante en la historia musical de nuestro país. Pero eso no es todo. Después de la mención a Alba Herrera, y para finalizar el capítulo, Bermejo agrega: «La reseña del elemento femenino alargaría mucho estas líneas. Sin embargo, [...] hay algunas que merecen mención especial».⁸ Y así, de esas pocas afirmaciones surgió esta investigación.

Más allá de la indignación intelectual que provoca el maltrato a la figura de Alba Herrera y el mal disimulado desgano con que el autor se refiere a las alumnas de Meneses (las menesistas), al mencionarlas, así de paso y como por no dejar, Bermejo abre una ventana de posibilidad. Al consignarlas con nombre y apellido, más algunos datos de su quehacer musical, Bermejo no sólo les da el registro histórico que de otro modo difícilmente habrían tenido, sino que aporta elementos para apuntalar la hipótesis de que las mujeres tenían una importante actividad musical dentro y fuera del Conservatorio y, sin proponérselo, con esos pocos nombres deja las coordenadas que señalan por dónde hay que empezar a buscar a estas

⁷ Manuel M. Bermejo, *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico* (México: DAPP, 1939), 67.

⁸ Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 72.

mujeres.

Esa realidad que puede intuirse entre líneas es un mundo de posibilidad que al estar apenas delineado permite múltiples preguntas. Algunas de las que guiaron esta investigación van de la más simple y general ¿quiénes fueron estas mujeres?, a otras más específicas como: ¿por qué buscaron una educación musical profesional (dejando de lado la educación musical dentro del hogar)?, ¿tuvieron una carrera musical y cómo fue?, ¿la composición fue parte de su quehacer?, ¿qué repertorio tocaban?, ¿cómo era su práctica interpretativa?, ¿había prácticas musicales exclusivamente femeninas? Y, finalmente ¿cuáles fueron sus principales aportaciones al mundo musical de su tiempo?

Hay dos preguntas guía que son fundamentales para esta y otras investigaciones sobre mujeres en el pasado: aquella que cuestiona si la vida musical de estas mujeres fue comparable con la de sus pares masculinos y la que se pregunta cuáles son las razones por las que ellas no han sido incluidas en las historias de la música mexicana.

Con los datos disponibles al momento de plantear esta investigación, se pudieron formular las siguientes hipótesis de trabajo. Es de suponer que de entre las decenas de alumnos que pasaron por las aulas del maestro de piano más afamado de su tiempo, un buen número fueran mujeres.

Como es bien sabido, el piano era el instrumento más practicado entre las clases medias y altas en muchas ciudades del mundo, incluida la Ciudad de México, y para muchas niñas y jóvenes estudiarlo y tocarlo era un práctica cotidiana que, sin embargo, tenía usos y significados múltiples. Este hecho permite hipotetizar que buena parte de ellas se formaban en clases privadas y tenían una actividad musical en ese ámbito, pero otras buscaron una educación superior y tuvieron una actividad profesional relacionada con la música. Con toda seguridad, las alumnas de Meneses no fueron las únicas que lo hicieron, pero representan un conjunto suficientemente significativo que nos permite delinear la vida musical de las mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX.

En este contexto, y partiendo de la ventana de posibilidad abierta por Bermejo, la presente investigación ha tenido como objetivo encontrar y conocer a las menesistas. Saber quiénes fueron, cuál era su contexto y qué hacían: su vida, obra, trayectoria y prácticas musicales y, a partir de ahí explicar cómo, desde el orden social imperante, se ejercía, se entendía y se valoraba la actividad musical de las mujeres en el México de la primera mitad

del siglo XX; explicar las razones por las que estas mujeres músicas no han sido incluidas en los relatos históricos y ofrecer uno que les dé un espacio.

Como es común en las historias de la música (la nuestra y la de casi cualquier lugar), las mujeres han sido invisibles al registro histórico por razones que van desde su sistemática segregación del ámbito público hasta la subvaloración de las actividades que les eran propias. De ahí que se piense que las mujeres no tuvieron una presencia en la vida musical o que su actividad fue menor, marginal o excepcional y que, además, no hay fuentes suficientes para documentar sus prácticas musicales. Por ello, desde la génesis de esta investigación, hubo cuestionamientos sobre las fuentes y la posibilidad de no encontrar a las menesistas. Sin embargo, la suposición de que habría decenas de menesistas e información asequible de algunas de ellas resultó ser correcta.

Para conocer la historia de las mujeres, así como la de grupos marginales o subalternos, ha sido necesario cuestionar los criterios de relevancia histórica (grandes hombres, acontecimientos políticos, guerras, distribución de territorios, etc.),⁹ lo que en nuestro caso implica también cuestionar los criterios de relevancia musical (incluyendo conceptos como obra, compositor, música absoluta, intérprete e historia de la música). Si bien estos señalamientos están presentes desde hace varias décadas en diversos modos de mirar y estudiar el pasado, no está de más señalar este fundamental punto de partida. Máxime en un área de conocimiento (la música y en alguna medida la investigación musical) donde el cuestionamiento de los criterios de relevancia histórica, y musical, sigue sin ser tan evidente —y en algunos casos es inexistente—.

En ese mismo sentido, es importante señalar que aquellos modos de mirar y analizar el pasado han tenido que repensar el problema de las fuentes. Cualquier cuestionamiento a la historia parte de fuentes nuevas o de interpretaciones divergentes de las tradicionales. En el caso de la historia de las mujeres, este ha sido señalado como un problema central ya que si bien la historia de las mujeres se ha construido a través de fuentes novedosas y miradas alternativas, es importante puntualizar que, en muchos casos, el principal obstáculo no ha sido la relativa escasez de fuentes para narrar esta historia sino su invisibilización, «la idea de que la información sobre [ellas] no tiene nada que ver con los intereses de la historia».¹⁰

⁹ Gerda Lerner, «Women in World History», en Gerda Lerner, *Living with History / Making Social Change* (Chapel Hill: The University of North Carolina, 2009), 103.

¹⁰ Ana Lidia García, «Historia de las mujeres del siglo XIX: algunos problemas metodológicos», en Eli Bartra,

En el caso que nos ocupa, eso explica en buena medida la falta de referencias a las menesistas en las fuentes secundarias. Al haber poquísimos rastros de ellas, para esta investigación se ha recurrido a fuentes de época, destacando las hemerográficas y documentos de archivos públicos y privados e incluso algunas entrevistas con pianistas que tuvieron alguna relación con ese mundo musical, parientes de menesistas y hasta un alumno de una de ellas.¹¹

Para encontrar a las menesistas, el primer paso fue establecer un marco temporal de referencia para buscar y ordenar las fuentes. Inicialmente se planteó situar esta investigación en el periodo que va de 1880 a 1950 por ser estos los años en los que pudieron haber estudiado y desarrollado carreras profesionales las mujeres sujetas de estudio de este trabajo. Sin embargo, conforme la información fue surgiendo los límites temporales se ajustaron. En 1886 Carlos J. Meneses empezó a dar clases en el Conservatorio Nacional. Si bien es muy probable que tuviera alumnas particulares antes de esa fecha, su incorporación al cuerpo docente de la institución marcó el inicio de su afamada carrera pedagógica y los primeros registros de sus alumnas. De ahí que tanto en términos simbólicos como prácticos esta sea la fecha de inicio de la actividad de las menesistas.

El otro límite temporal fue establecido en 1956, año de la publicación de *Páginas musicales*, libro de Enriqueta Gómez, la más joven de las músicas de las que se habla a detalle en esta investigación. Para esa fecha muchas de las menesistas ya habían muerto o habían dejado atrás sus carreras musicales. Por ello, la publicación del libro representa un buen ejemplo de las prácticas musicales y la posibilidad de un cierre, también simbólico, de la actividad de estas mujeres cuya educación musical estuvo relacionada con unos ideales pedagógicos y estéticos que quizá para entonces ya se antojaban un poco añejos.

Establecido este marco temporal, lo que restaba era indagar el estado de las investigaciones sobre las (y los) menesistas y establecer qué es lo que se ha dicho sobre ellas

coord., *Debates en torno a una metodología feminista* (México: UAM, 1998), 211-212. Según señala la propia García, condensando las palabras de diversas investigadoras, entre las propuestas que la historiografía de las mujeres ha planteado sobre cómo abordar críticamente las fuentes están: considerar los registros existentes con nuevos enfoques (fuentes tradicionales con un nuevo planteamiento); usar textos prescriptivos que señalan cómo deben ser las mujeres; testimonios de la vida privada (cartas, diarios, autobiografías, testamentos, etc.); historia oral; analizar la literatura de la época y material iconográfico. *Ibíd.*, 212-213.

¹¹ Los archivos consultados fueron: el de María Enriqueta Camarillo y Roa, conservado en el museo que lleva su nombre en la ciudad de Coatepec, Veracruz; el Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster albergado en el CENIDIM y, sobre todo, el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

y desde qué puntos de vista.

¿Qué sabemos de las (y los) menesistas?

El término «menesista» tuvo cierta circulación en la época en la que vivió Carlos J. Meneses y trascendió, aunque sin mucha repercusión, gracias al libro de Manuel M. Bermejo. En los relatos históricos hay pocas referencias tanto a los menesistas como al universo relacionado con ese concepto, que es aquel que explicaría la relación del maestro con sus alumnos y las características técnicas, pedagógicas y estéticas de lo que con frecuencia se llamó «la escuela de Meneses».

Este conjunto de elementos resulta fundamental para la historia del piano en México, para conocer los repertorios y las prácticas pedagógicas e interpretativas. Sin embargo, la historia del piano y del pianismo en el país ha estado mayoritariamente relacionada con las obras, con las prácticas ligadas a la composición o con los compositores-intérpretes.¹² Este proceder responde a la tendencia general de las historias de la música que han centrado sus narrativas en obras y compositores, aquellos que según cada geografía se han considerado relevantes. En términos generales, los intérpretes (con notables excepciones) no han sido referidos en los relatos históricos. Como señala Pilar Ramos, haciendo un apunte muy concreto del problema,

los intérpretes, entendidos por el pensamiento moderno stravinskyano como neutros y fieles transmisores entre el compositor y su público, han sido bastante descuidados como objeto de investigación musicológica. Importan los compositores y sus obras. No los intérpretes. Ni siquiera cuando los documentos mostraban que éstos eran más apreciados por el público y estaban mejor pagados que los propios compositores. Si la musicología positivista, pretendidamente objetiva y neutra, no se ha ocupado de los ejecutantes no ha sido por falta de datos, ni por falta de relevancia social en otras épocas, sino por el peso del paradigma de obra de arte.¹³

¹² Algunos ejemplos relevantes: Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva: 1862-1893* (México: CONACULTA, 1992); Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y su obra* (México: CONACULTA, 1998); Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio: José Rolón y su música* (México: CONACULTA, 2007); Luisa Vilar, «Chávez and the Autonomy of the Musical Work: The Piano Music», en Leonora Saavedra, ed. *Carlos Chávez and his World* (Princeton: Princeton University Press, 2015); Rogelio Álvarez, *El compositor mexicano Ricardo Castro (1864-1907). Vida y obra* (Colima: Universidad de Colima, 2018).

¹³ Pilar Ramos, *Feminismo y música* (Madrid: Narcea, 2003), 69.

Si esto ha sido así para los intérpretes, con más razón lo ha sido para los maestros, de los que es rarísimo encontrar análisis críticos e incluso referencias en las historias, sobre todo en los casos en los que primaba su labor pedagógica sobre otras actividades musicales. El caso de Meneses, que fue intérprete, pero sobre todo maestro, bien encaja en esta lógica que explica, en alguna medida, por qué hay tan poca información sobre él. Si bien, él es un caso particular en la historiografía de la música mexicana, ya que su nombre tiene alguna presencia en nuestros relatos musicales, hasta antes de esta investigación, y como ya se ha señalado, eran pocos los datos disponibles sobre él y su quehacer musical. Sobre esta información se abundará en los capítulos relacionados con Meneses y su escuela, así que por ahora sirva este apunte para dar paso a los menesistas.

La mayoría de los alumnos de Meneses se dedicaron a la interpretación y a la docencia de modo que quedaron fuera de los relatos o aparecen marginalmente y como anotaciones puntuales. Pianistas como Alberto Villaseñor, Pedro Luis Ogazón o Luis Moctezuma, por mencionar a algunos de los más destacados alumnos de Meneses, nos resultan relativamente conocidos porque sus nombres aun circulan (aunque cada vez menos) por las cátedras de piano de los maestros que heredaron sus enseñanzas pero, sobre todo, por los registros puntuales que hicieran Alba Herrera y Ogazón, en el apartado de compositores e intérpretes en *El arte musical en México*; Manuel M. Bermejo y, varios años después, Jorge Velazco.¹⁴

La historia de estos y otros muchos intérpretes y maestros podría ser un interesante tema de investigación desde muchas aristas. En algunos puntos el presente trabajo se relacionará con ellos. Sin embargo, el centro de esta tesis son las alumnas.¹⁵

Ya sabemos que, más allá de estos criterios de exclusión, hay una sistemática ausencia de las mujeres en las historias de la música (y en las historias en general) que responde a una problemática específica y mucho más compleja que por ahora podemos resumir en que las mujeres no han sido sujetas de la historia sino hasta hace muy poco tiempo. En términos generales, salvo casos excepcionales, las mujeres no han sido registradas como intérpretes y educadoras, pero tampoco como compositoras, consumidoras o mecenas.

¹⁴ Alba Herrera y Ogazón, «Compositores e intérpretes» en *El arte musical en México* (México: Dirección General de Bellas Artes, 1917: facsimil: México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 103-227; Manuel M. Bermejo, «Los Menesistas», en *Carlos J. Meneses. Su vida y su obra. Ensayo crítico* (México: DAPP, 1939), 67-73; Jorge Velazco, «El pianismo mexicano del siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.13, n°50 (1982).

¹⁵ En los apéndices de este texto se puede consultar una lista de alumnos de Meneses.

El caso que nos ocupa ejemplifica muy bien las afirmaciones anteriores. Las menesistas tuvieron ese (paradójico, pero) afortunado registro histórico que hiciera Manuel M. Bermejo casi por casualidad y como un vehículo para enfatizar la labor artística y educativa de Meneses. Unos años después vuelven a aparecer algunos nombres de menesistas en la narración histórica de nuestra música, pero en un libro que de por sí es excepcional tanto por el tema que trata como por el año de publicación: *La mujer mexicana en la música* de Esperanza Pulido.¹⁶

En ambos casos, nuestras menesistas son una lista de nombres y unos pocos datos biográficos aislados. La excepción es Alba Herrera y Ogazón, a quien los dos autores dedican un poco más de espacio. Lo interesante es que lo hacen por el importante papel que desempeñó en el ambiente musical de su tiempo mas no como intérprete, educadora o compositora sino como escritora. En palabras de Pulido: «si como pianista [...] no logró afianzar una carrera de concertismo, tiene el altísimo mérito de haber sido la primera mujer mexicana musicóloga y crítica musical».¹⁷ Sin duda el mérito no es menor, pero justamente Alba Herrera constituye una excepción y, aun así, su figura se ha empezado a estudiar más a profundidad hace apenas unos años. En este tema, destaca la presentación del libro *Puntos de vista* escrita por Yael Bitrán Goren, donde aborda la figura de Herrera y Ogazón dándonos un perfil biográfico y un acercamiento a su vida como crítica musical.¹⁸

Para terminar este recuento de fuentes, habría que agregar que María Enriqueta Camarillo y Roa ha sido muy estudiada, pero en su faceta como escritora, que fue la que le dio fama nacional e internacional en su época. Su vida musical, en cambio, es bastante desconocida.

Sobre las menesistas, como grupo o como individuos, no hay mucha más información. Julia Alonso, quien es mencionada sobre todo como compositora, apareció en

¹⁶ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, (México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958), 92-93.

¹⁷ Pulido, *La mujer mexicana en la música*, 95.

¹⁸ Yael Bitrán, «Presentación», en Alba Herrera y Ogazón, *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, (México: Secretaría de Gobernación, 1921. Facsímil. México: Instituto Nacional de Bellas, 2012). Además de este texto, destacan: Leonora Saavedra, «Mujeres musicólogas de México», *Heterofonía*, n° 123 (2000), 9-40; Luisa Vilar Payá, «Historiografía y discurso sobre la música en publicaciones académicas mexicanas de 1917 a 1941», *Heterofonía*, n° 130-131 (2004), 89-109; Israel Cruz Olalde, «Alba Herrera y Ogazón: del piano a la escritura», comunicación presentada en el Congreso Latinoamericano de Investigación Musical Karl Bellinghausen (México, 10 de septiembre de 2018); Yael Bitrán, «Sobre el “Clasicismo” y el “Romanticismo” musical de Alba Herrera y Ogazón», *Resonancias: Revista de investigación musical* vol. 23, n°44 (2019), 127-131.

una entrada de la «Galería de músicos mexicanos» escrita por Jesús C. Romero en 1948.¹⁹ La información aportada por Romero ha aparecido, con algunas variantes, en otras fuentes.²⁰ Alonso ha despertado el interés de los investigadores principalmente por su ópera *Tonantzin* (1915), hoy extraviada. Interesante es el caso de Enriqueta Gómez, cuyo nombre figura en libros sobre mujeres, pero no en fuentes musicales.²¹ Un dato curioso es que su libro *Páginas musicales* es referido como fuente en varias ocasiones en el *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, pero ella misma no tiene una entrada.

La presente investigación tiene vínculos con la historia de la música en México, particularmente con aquella que narra las prácticas relacionadas con la música clásica occidental de finales del siglo XIX y principios del XX, y cuyas principales fuentes son ampliamente conocidas en la investigación musicológica. También guarda estrecha relación con la historia del piano y del pianismo mexicano, campo de conocimiento sobre el que se ha escrito muy poco y al que se espera contribuir directamente con este trabajo. Este tema ha sido abordado en años recientes en el trabajo de investigación de José Ángel Barquet.²² Con un enfoque que conjuga etnomusicología, sociología e historiografía de la música, busca determinar «cómo acontece la tradición» del piano en México en el siglo XIX, teniendo como sustento el concepto de «tradición» de Bruno Nettl, así como los de «formaciones culturales» e «instituciones» de Raymond Williams.

Sobre este mismo periodo de la historia de la música en México destaca la tesis de Abigail Sánchez Rojas que, con perspectiva histórica e iconográfica, y partiendo de la

¹⁹ Jesús C. Romero, «Galería de músicos mexicanos», *Carnet musical*, vol. 4, nº 8 (1948), 19.

²⁰ La información aparece repetida, con algunas variantes, en: Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, (México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958) y Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de Música en México*. 2 tomos (Zapopan: Universidad Panamericana, 2007), 54. Recientemente apareció una entrada de blog de Enid Negrete, «Julia Alonso, una profesional en el olvido» *Las nueve musas: artes, ciencias y humanidades*, (28 de abril de 2020) <https://www.lasnuevemusas.com/julia-alonso-una-profesional-en-el-olvido/>. A finales de 2021 se publicó el artículo «Primera mexicana en dirigir orquesta, Julia Alonso» de Mónica del Pilar Sánchez Castro. El texto revela algunas fuentes no conocidas que permiten corroborar algunas afirmaciones sobre Alonso. Sin embargo, el título, y el contenido relacionado con él, refuerzan la idea errónea de que Alonso fue la primera mujer en dirigir una orquesta en México. Puede consultarse en: César Moreno Zayas, ed., Enid Negrete, coord., *Ópera de México. Colección de artículos del Primer Diplomado en Ópera Mexicana* (Barcelona: Las nueve musas ediciones, 2021).

²¹ Aurora Tovar, *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva: catálogo biográfico de mujeres de México* (México: Documentación y estudio de mujeres, 1996); Rosalía D' Chumacero, *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana* (Edición de la autora, 1961), 91.

²² José Ángel Barquet Kuri, «La tradición del piano en México y su primer ciclo de vida (1786-1877)», Tesis de maestría, Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, México, 2014.

premisa de «la existencia de una escuela pianística mexicana»,²³ devela los procesos pedagógicos y de formación en el piano, el repertorio más común en el siglo, la venta y circulación de los primeros pianos, así como un interesante y novedoso estudio de imágenes alrededor del piano y sus intérpretes.

Mujeres y música en la historia

En palabras de Suzanne Cusick, desde la década de los setenta, mujeres músicas y musicólogas feministas se hacían dos preguntas centrales sobre las mujeres: dónde están las mujeres en la historia de la música, y cuáles son las representaciones de las mujeres «en esa música que amamos y que continuamente reanonizamos en nuestras interpretaciones, nuestra enseñanza, nuestro hablar y escribir sobre música?»²⁴

Si bien estas preguntas parecían ser más introspectivas que disciplinares, fueron el motor para que el feminismo llegara a la musicología aunque fuera lenta, tímidamente y, en algunos aspectos, tarde, como sugiere Susan McClary en su célebre *Feminine Endings*.²⁵ Las diversas respuestas a estas preguntas y los cuestionamientos que generaron permitieron que el feminismo y los estudios de género se establecieran en la musicología planteando nuevos y diversos modos de pensar la música del pasado y del presente.

Hay distintos recuentos de las primeras investigaciones que, en las décadas de los ochenta y los noventa, dieron forma a este campo de estudio,²⁶ y cierto consenso en el

²³ Abigail Sánchez Rojas, «El piano en el México decimonónico. En la sociedad, en el tratado, en la imagen», Tesis de licenciatura, Facultad de Música, UNAM, 2015. También es necesario consignar un texto temprano que no ha podido ser consultado por las condiciones actuales de cierre de bibliotecas pero que también es una contribución al tema: María de Jesús Sánchez Beltrán, «El piano en México: sus grandes pedagogos e intérpretes», Tesis de licenciatura, Facultad de Música, UNAM, 1980.

²⁴ Suzanne Cusick. «Gender, Musicology, and Feminism», en Nicholas Cook y Mark Everist, eds. *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 482.

²⁵ Susan McClary, *Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 5.

²⁶ Señala Laura Viñuela que según afirman Susan S. Cook y Judy Tsou, el incremento de publicaciones dedicadas a las mujeres en la música se debió, en buena medida, a la celebración del International Congress of Women in Music en 1979, organizado por la International League of Women Composers, creada en 1975. Laura Viñuela, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (Oviedo: KRK ediciones, 2003), 20. Entre los diversos recuentos sobre el desarrollo del campo de estudio puede consultarse el de Susan McClary: «*Feminine Endings* in Retrospect», en *Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002). Sobre los estudios recientes de historia, música, género y mujeres puede consultarse la conferencia: *Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres*. Conferencista: Pilar Ramos. Realizador: Congreso Argentino de Musicología 2020/2021. Grabación: 9 de agosto de 2021. [Video streaming] <https://youtu.be/nKuu5jCN7TA>.

señalamiento de que publicaciones fundamentales como las de Bowers y Tick, McClary, Citron, Solie o Green, establecieron los términos de la discusión.²⁷ La mayor parte de estos textos con carácter detonador están en inglés porque fue mayoritariamente en los países anglosajones donde se desarrolló sistemáticamente el campo de estudio de la musicología feminista o musicología con perspectiva de género, de modo que esos han sido nuestros principales referentes.²⁸ En esa primera etapa de formación del campo de estudio, se pueden identificar grupos de temas: historia de las mujeres en la música, mayoritariamente compositoras pero también intérpretes; música y disidencias sexuales; y marcos teóricos de análisis y estudio de los dos campos anteriores (más tarde se sumó el estudio de las músicas urbanas y populares y de las escenas musicales actuales).

En la actualidad, las distintas adscripciones teóricas o marcos de referencia han diversificado grupos de temas que conviven dentro de ese gran paraguas que es la musicología feminista. Dentro de esa diversidad, uno de los compartimentos es el que estudia a las mujeres músicas del pasado y a ese grupo es al que pertenece esta investigación. Para situarme en este trabajo y tomando prestadas las palabras de Pilar Ramos, sería importante señalar que «si bien es discutible el concepto teórico a partir del cual deba plantearse [la] crítica al androcentrismo —género, diferencia o diferencias sexuales, mujer o mujeres— preferiré aquí hablar de mujeres, sin implicar una esencia continua, supra o transhistórica, en la categoría mujer, como tampoco la implico en la categoría hombre ni en la de música».²⁹

Dicho esto, quisiera hacer algunos apuntes sobre los trabajos que tienen como objeto de estudio al binomio mujeres y música en la historia. La década de los ochenta estuvo dominada por trabajos históricos con una fuerte tendencia a poner el centro de atención en las compositoras del pasado. Como señaló Pilar Ramos en su introducción crítica al feminismo y la música, aunque las investigadoras se dedicaron a buscar compositoras y obras, lo hacían desde una musicología que, en general, trabajaba con categorías

²⁷ Jane Bowers y Judith Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* (Chicago: University of Illinois Press, 1986); Susan McClary, *Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002); Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Ruth Solie, ed., *Musicology and Difference* (Berkeley: University of California Press, 1993); Lucy Green, *Music Gender Education* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

²⁸ Una importante excepción es el pionero *Donne in musica*, de Patricia Adkins Chiti, publicado en 1982. Fue editado en español como *Mujeres en la música* en 1994.

²⁹ Pilar Ramos, «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música», *Revista Musical Chilena*, n° 213 (2010), 8.

tradicionales: grandes compositoras y obras maestras «contempladas siempre desde el punto de vista de la composición».³⁰

En un sentido era lógico que los primeros trabajos de historia de las mujeres en la música buscaran a las compositoras del pasado. Una de las intenciones de esa línea de investigación era encontrar fuentes que legitimaran la búsqueda, destacando la fuente predilecta de una buena parte de la musicología histórica: partituras.

En todo caso, es muy importante subrayar que el objetivo, nada menor, era visibilizar a las mujeres en la música. Primero había que saber quiénes eran, encontrar fuentes y luego ampliar las preguntas. Si bien este tipo de trabajos pueden parecernos poco críticos, fueron, y en algunos casos siguen siendo, necesarios. La misma McClary dice, en la reflexión a veinte años de la publicación de su libro, que los primeros quince años de estudio de las mujeres en la música necesariamente se concentraron en encontrar a las mujeres olvidadas e investigar sus contextos para después empezar a analizar sus obras.³¹

El estudio de compositoras y obras convertía a las mujeres músicas en sujetas de la historia pero sin cuestionar los criterios de relevancia musical o, como señala Gerda Lerner, sin desafiar del todo los criterios de selección por los que los historiadores establecen la relevancia histórica.³² Sin embargo, hay que señalar que ya en trabajos tempranos como el de Bowers y Tick aparecen algunas aproximaciones a las mujeres como intérpretes o en sus diversas relaciones con la música que establecían nuevas preguntas y nuevos modos de ubicar a las mujeres en la historia musical.

Es importante señalarlo porque los trabajos históricos de esas épocas suelen estar etiquetados como trabajos de historia compensatoria, una etiqueta que, en alguna medida les ha restado importancia. Según Lerner, quien acuñara el término, la historia compensatoria es aquella que se pregunta quiénes son las mujeres desaparecidas de la historia y cuáles fueron sus logros. El resultado ha sido una historia de las «mujeres notables» que, sin embargo, no dice mucho de las actividades de la mayoría de las mujeres en la sociedad ni de las experiencias de las mujeres de diferentes clases.³³ Evidentemente, y como señala la propia

³⁰ Pilar Ramos, *Feminismo y música: Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003), 20.

³¹ Susan McClary, «*Feminine Endings in Retrospect*», en *Feminine Endings* (Mineapolis: University of Minnesota Press, 2002), xiv.

³² Gerda Lerner, *Living with History / Making Social Change* (Chappell Hill: The University of North Carolina, 2009), 103.

³³ Gerda Lerner, «Placing Women in History: Definitions and Challenges», *Feminist Studies*, vol. 3, nº 12

Lerner, este tipo de abordaje debe ser trascendido para encontrar nuevas formas de narrar la historia de las mujeres sin que esta sea un suplemento de otra historia.

Resulta difícil no estar de acuerdo con ese planteamiento. Es absolutamente necesario trascender las historias de ciertas mujeres excepcionales o, en todo caso, las narraciones centradas en su excepcionalidad, para encontrar alternativas que den espacio a la vida musical de ellas; aquella que era compartida por muchas y que representaba una parte importante de las prácticas musicales históricamente situadas.

El reto es quizá, encontrar el equilibrio y las relaciones entre ese mundo musical compartido por muchas mujeres y el de las que, surgiendo de ahí, destacaron o salieron de la norma de algún modo. Esto, sin dejar de mirar el mundo musical general de su contexto y cómo su actividad se relacionaba con la de los varones y los diversos escenarios musicales en los que ellos actuaban.

Ese tipo de trabajos que dejan de lado la excepcionalidad de algunas mujeres, que restan protagonismo a las obras o, mejor aún, que dimensionan el significado de esas obras en su contexto, se empezaron a hacer desde aquellos primeros años de la llamada musicología feminista y han encontrado cada vez más espacio en la investigación musical. Los resultados de estos trabajos sin duda contribuyen a un mejor entendimiento de las escenas musicales, del *musicar* de las personas. Sin embargo, también es necesario preguntarse si hemos terminado de narrar o siquiera de encontrar a esas mujeres (las consideradas excepcionales) y su música; y preguntarnos si la investigación ha encontrado vínculos efectivos con nuestras prácticas musicales.

Ya señalaba Pilar Ramos en su balance de 2010 que «los avances críticos en la reflexión sobre mujeres y música no se han traducido en la práctica social».³⁴ Si de publicaciones hablamos, por ejemplo, es apenas en los últimos años que los nombres y vidas de las músicas del pasado han tenido alguna relevancia fuera del campo de la musicología feminista.³⁵ Algo semejante sucede con la música: todavía se interpreta, programa y graba un

(1975), 5.

³⁴ Pilar Ramos, «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música», *Revista Musical Chilena*, n° 213 (enero-junio 2010), 8.

³⁵ En los últimos años han proliferado las publicaciones sobre mujeres en la música. Algunos ejemplos son: Laura K. T Stokes, *Fanny Hensel: A Research and Information Guide* (New York: Routledge, 2019); Bonny H. Miller, *Augusta Browne: Composer and Woman of Letters in Nineteenth-Century America* (Rochester: University of Rochester, 2020); Rae Linda Brown, *The Heart of a Woman: The Life and Music of Florence B. Price* (Chicago: University of Illinois, 2020). Cabe destacar la publicación de dos libros que han tenido

porcentaje bajísimo de la música descubierta o puesta en circulación y, quizá lo más importante, los resultados de las investigaciones todavía no han permeado la enseñanza musical que, al final, es el centro medular de la reproducción de nuestro imaginario así como de nuestras prácticas musicales.

En algunos países se ha experimentado ofreciendo cursos de mujeres en la música o de compositoras. Si bien es un primer paso, no constituye una acción transformadora de amplio calado. Sólo cuando los libros de texto y las clases de historia incluyan a las mujeres (intérpretes y compositoras); y cuando se alcance una transversalidad en el currículum es que se logrará un cambio.³⁶

Hasta aquí nos hemos referido a investigaciones situadas mayoritariamente en el ámbito anglosajón y a las escenas musicales que tienen como centro a la música canónica. Si bien es cierto que no hay un canon único, no deja de ser verdadero que cuando nos referimos a «el canon», de lo que estamos hablando, parafraseando a Marcia Citron, es del *mainstream* de la música clásica occidental, aquel «plasmado en la enseñanza de la historia de la música [...] y que coincide con el de las agrupaciones profesionales de intérpretes».³⁷ Ese canon mayoritariamente germano que en buena medida todos enseñamos y reproducimos.

Desde una mirada local, la paradoja del canon es que, por un lado, hay una apropiación de él, pero, por el otro, con todo el peso de la colonialidad, deja en segundo sitio nuestras propias escenas e historias musicales. El fenómeno es compartido por muchos países y regiones del mundo. En el caso de América Latina, la investigación musical se ha visto en la necesidad de compaginar las tareas de archivo y descubrimiento, en las que todavía hay muchísimo que hacer, con las de allegarse marcos teóricos con los que interpretar los fenómenos musicales.

Este cierto «retraso» de lo que se hace en los países que llevan la vanguardia en investigación musical se puede ver también en el campo que nos ocupa. Párrafos atrás

importante repercusión en ámbitos no musicales: *Sound and Sweet Airs* de Anna Beer (2016) y la publicación en español bajo el título *Armonías y suaves cantos: las mujeres olvidadas de la música clásica* en 2019; así como *La directora de orquesta* de María Paters, publicado en español en 2021 (versión original en holandés en 2018).

³⁶ Un ejemplo de cómo se ha incorporado a las mujeres en las clases y libros de texto se puede ver en: Vicki D. Baker, «Inclusion of Women Composers in College Music History Textbooks», *Journal of Historical Research in Music Education*, vol. 35, nº 1 (2003).

³⁷ Marcia Citron, «Gender, Professionalism and the Musical Canon», *The Journal of Musicology*, vol. 8, nº 1(1990), 104.

leíamos que el feminismo llegó tarde a la musicología. Como veremos ahora, tardó un poco más en llegar a la musicología en México, que es donde se inserta la presente investigación.

La tabla que se presenta a continuación es una muestra de las investigaciones musicales mexicanas cuyo tema responde al binomio mujeres-música. Si bien no todas las investigaciones son históricas, todas ellas tienen a las mujeres como objeto de estudio y se puede apreciar, en mayor o menor medida, una perspectiva de género. Esta lista no es exhaustiva. La intención es plantear un panorama de los temas y enfoques abordados, así como su distribución temporal.

Tabla 1. Mujeres y música en México. Investigaciones

Año	Título	Autor
1944	Ángela Peralta. El Ruiseñor Mexicano	Armando de María y Campos
1958	La mujer mexicana en la música	Esperanza Pulido
1983	Mexican Women in Music	Esperanza Pulido
	Ángela Perlata. Una gran cantante del siglo XIX [Tesis lic.]	Aida Rivera de la Cabada
1990	The mexican corrido: A Feminist Analysis	María Herrera-Sobek
1993	Las mujeres compositoras	Graciela Agudelo
1995	Quitarse la ropa y cantando al sexo: Gloria Trevi y la trampa rockera de la juventud mexicana	Fabio Correa
1996	Gender in the Culture of Mexican American <i>Conjunto</i> Music	Avelardo Valdez, Jeffrey A. Halley
1997	La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: La obra de Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo [Tesis lic.]	Leticia Armijo
2000	Mujeres musicólogas de México	Leonora Saavedra
	Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas, 1956-2000	Tere Estrada
	Más allá de la vanguardia: <i>Salmodia I</i> de Alicia Urreta	Luisa Vilar
2001	Mujeres en la creación musical de México	Clara Meierovich
2003	Compositoras mexicanas de 1850 a 1917 [Tesis lic.]	María Guadalupe Castro Guzmán
2007	Angélica Morales. Historia de una pianista mexicana	María Teresa Castrillón
	Mujeres mexicanas en la música de concierto actual: Un estudio de casos de vida [tesis maestría]	Citlalin Ulloa Pizarro
	“Consejos a las señoritas”, no todas las señoritas, no toda la música: la musicología, la historia y los estudios de género en música	Guadalupe Caro
	Graciela Agudelo: una compositora del siglo XXI [Tesis doctoral]	Leticia Armijo
2008	La música publicada en las revistas femeninas del siglo XIX en la ciudad de México: Un análisis musicológico e histórico de la construcción social de género [Tesis maestría]	Guadalupe Caro

2009	La música en las instituciones femeninas novohispanas	Josefina Muriel
	María Greever. Reflexiones sobre su obra	Nayeli Nesme
2010	La mujer mexicana como creadora e investigadora de la música de concierto del siglo XX y principios del XXI	Luisa Vilar-Payá
	La música con faldas: Compositoras de todos los tiempos	Fernando Diez de Urdanivia
2012	Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854). [Tesis doctoral]	Yael Bitrán Goren
2013	La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente	Yael Bitrán Goren
2014	Las mujeres en el espacio musical del siglo XIX mexicano	Verónica Zárate Toscano
	El ruiseñor mexicano: la ópera en México durante el siglo XIX a través de la vida de Angela Peralta Castera [Tesis lic.]	Ingrid Saray Bivián Carmona
2015	La música silenciada: Mujeres rockeras en la Ciudad de México (1955-1964) [Tesis]	Silvia Oliva Marcial
2016	Female sonorities: Theoretical inquiries on the feminine voice and the musical experience; a study of three women [Tesis maestría]	Marusia Pola Mayorga
2017	De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX	Yael Bitrán Goren
2018	María Garfías (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica	Fernando Carrasco
2020	Ángela Peralta (1845-1833) como compositora. Historiografía y análisis de la canción <i>El deseo</i>	Luisa Vilar-Payá
	Hacia un nuevo ideal femenino: el pianismo decimonónico de Guadalupe Olmedo y María Garfías	Alejandro Barrañón
	Chavela's Frida: Decolonial Performativity of the Queer Llorona	Ana Alonso Minutti
2021	48 mujeres en la música mexicana del siglo XIX. Antología de: partituras, retratos, esbozos biográficos y otros documentos	Fernando Carrasco
	Género, clase y dirección de orquesta. El caso de Alondra de la Parra	Maby Muñoz Hénonin
	Fulgores incipientes: primeras mujeres mexicanas estrellas de ópera (ca.1830-ca. 1860)	Yael Bitrán Goren

Como puede observarse en la tabla, el campo de la investigación sobre mujeres y música en México se ha ido desarrollando lentamente y es hasta los últimos años de la primera década de este siglo que las publicaciones aparecieron con mayor regularidad.

En esa cronología destaca *La mujer mexicana en la música*, el trabajo pionero de Esperanza Pulido publicado en un contexto en el que las investigaciones sobre mujeres, en música y en otras áreas, eran una excepción.³⁸ Lo fue a tal punto que más de veinte años

³⁸ Esperanza Pulido (1900-1991), estudió piano en el Conservatorio Nacional con Antonio Gomezanda («uno de los últimos dos virtuosos mexicanos románticos» a decir de Velazco). Continuó sus estudios en la Manhattan School of Music en Nueva York y permaneció en aquella ciudad por 15 años como pianista, maestra y acompañante. Más tarde estudió musicología con Lazar Levy en París y etnomusicología con André Schaffner

después encontró lugar en un campo en pleno desarrollo en la investigación anglosajona. En 1982, Pulido se presentó en el Segundo Congreso Internacional de Mujeres en la Música en California y un año más tarde apareció una versión recortada y en inglés de su investigación.³⁹

Llama la atención que el trabajo de Pulido no haya tenido repercusiones más inmediatas y que esa línea de investigación abierta por ella, no hubiera tenido eco sino hasta varias décadas después. Como puede apreciarse en el cuadro, y a diferencia de lo que sucedió en otros países, los estudios nacionales sobre mujeres y música no han sido predominantemente históricos y no han tenido como centro a las compositoras de nuestro pasado. Aunque, notablemente, sí tienen una centralidad las compositoras del presente y el estudio de escenas urbanas y populares.

Hubo que esperar casi hasta este siglo para que aparecieran, con regularidad, las investigaciones históricas sobre las mujeres músicas mexicanas. Es importante señalar que fueron estudiadas las intérpretes, e incluso las musicólogas, antes que las compositoras de nuestro pasado. Si bien, en otras geografías, la búsqueda de compositoras y sus obras daba algunas certezas a la investigación, aquí parecía haber más bien la certeza de que no hubo compositoras y de que las músicas de nuestro pasado fueron intérpretes, sobre todo cantantes, y que de ellas muy pocas podían pasar a la historia. El reflejo de este pensamiento aparece ya en la obra pionera de Pulido cuando, después de mencionar a algunas alumnas de composición de Melesio Morales se pregunta:

¿Cuál de todas estas mujeres amerita menciones biográficas extensas en la Historia de la Música en México? Tal parece como si sólo el canto debiera seguir produciendo lumbreras, a lo que contribuía la Naturaleza, con el don de la voz; así como la falta de obligación de profundizar los estudios musicales requeridos por el dominio perfecto de cualquier instrumento de concierto, o la creación musical, sobre todo.⁴⁰

Lo que revela esta frase de Pulido, que además puede verse reflejada en muchas de las investigaciones posteriores, es que, si bien las mujeres eran sujetos de estudio, las

en el Museo del hombre. Como dijo Juan José Escorza, «Esperanza Pulido actuaba como si nada en la música le fuera ajeno». En México tuvo una carrera como pianista, crítica musical, docente en el Conservatorio. Dio conciertos conferencia, compuso algunas piezas y fundó la imprescindible revista *Heterofonía* en 1968.

³⁹ El artículo «Mexican Women in Music», publicado en 1983, es una versión revisada de esa ponencia y, a su vez, una revisión y resumen de *La mujer mexicana en la música*.

⁴⁰ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música* (México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958), 88-89.

categorías que estaban operando seguían siendo las de la musicología tradicional (tal como sucedía en el caso anglosajón). Por ejemplo, el hecho de que hubiera más cantantes tiene explicaciones más complejas muy ligadas a las relaciones de género históricamente situadas y que no son tomadas en cuenta en estos trabajos.⁴¹ Además, aunque Pulido reconoce la existencia de compositoras, considera menor su trabajo y poco digno de pasar a la historia.⁴² En las conclusiones de su libro afirma que «en la creación musical ha sido nula la intervención de la mujer mexicana» por falta de condiciones adecuadas de enseñanza (incluso se pone ella misma como ejemplo de alguien que pudo optar por la composición de haber existido las condiciones).⁴³

Sin duda, en muchos momentos de la historia ha habido una prohibición implícita de componer y, en general, como señala Pilar Ramos, las condiciones en las que las mujeres pudieron desarrollar sus actividades musicales, siempre han sido diferentes a las de los varones.⁴⁴ Sin embargo, no podemos dejar de señalar que la apreciación de Pulido sobre la composición es siempre en relación con la producción de los varones y de los referentes europeos.

Me interesa señalar esta concepción de la vida musical de las mujeres porque justamente es la que se pretende cuestionar con esta investigación. Se trata de plantear un tipo de historia que se aleje de tales criterios tanto como de las historias de la excepcionalidad; y que pueda insertarse en una línea de investigación que dimensione las prácticas musicales mayoritarias de las mujeres en contextos históricos específicos y explicaciones emanadas de una perspectiva de género.⁴⁵ Desde esta línea de investigación, que han seguido investigadoras como Yael Bitrán Goren y Guadalupe Caro, se han producido trabajos con una temporalidad que ronda el siglo XIX. Dando continuidad a esa línea, el presente trabajo se sitúa en la parte final de ese siglo y, sobre todo, en las primeras décadas del XX.

⁴¹ Sobre la relación canto-mujeres puede consultarse, por ejemplo, «La afirmación de la feminidad: Mujeres que cantan, mujeres que capacitan a otros» segundo capítulo de: Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001).

⁴² A pesar de esta concepción de las compositoras mexicanas del pasado, Pulido consigna en la lista de compositoras mexicanas al menos a Ángela Peralta, Sofía Cancino y Julia Alonso.

⁴³ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, 123-24.

⁴⁴ Pilar Ramos, «Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres», *Borcar*, nº 37 (2013), 207.

⁴⁵ En algunos de los trabajos históricos se ha mantenido el criterio de excepcionalidad en intérpretes como Ángela Peralta y Angélica Morales y en compositoras como Guadalupe Olmedo y María Garfias dejando fuera todo el universo musical del que participaban una importante cantidad de mujeres, desde el periodo virreinal hasta nuestros días.

Para narrar esa historia que trascienda la excepcionalidad, aunque en algún punto sea necesario reconocerla, esta investigación parte de algunas premisas:

- Había muchas mujeres haciendo música y aprendiéndola con diferentes niveles de maestría.
- No es posible que no hubiera intérpretes destacadas, tuvieran o no una actividad pública.
- Hubo mujeres compositoras. Algunas publicaron y otras no. Y quizá su actividad compositiva se relacionara con una práctica de improvisación.
- Algunas mujeres tuvieron una educación musical superior y algunas pudieron tener un desarrollo profesional.
- El mundo musical de las mujeres seguramente tenía su propia lógica de funcionamiento pero sería un error abstraerlo y pensarlo como una práctica musical aislada de su contexto, en el que los varones también hacían música (en los mismos sitios o en otros).
- Las mujeres negociaron constantemente los mandatos de género que normaban la vida cotidiana.

Las premisas anteriores dan sustento a esta investigación y permiten interpretar y narrar la vida de estas mujeres. Empero, también es importante reconocer, y hacer convivir en el pensamiento, el hecho de que estamos hablando de mujeres que han sido invisibilizadas en la historia. Muchas de las aquí mencionadas no aparecen en los discursos históricos o lo hacen de manera tangencial y por ello este es también un espacio de visibilización. Sin embargo, el fin último es conocer más ampliamente el mundo musical de la Ciudad de México en un momento determinado y cómo las mujeres participaron de él.

Reforzando la idea de que la historia de las mujeres no es aislada o no es un suplemento de la historia ya contada, esta investigación parte de la figura de Carlos J. Meneses. Es importante señalar que alrededor del maestro orbitaban tanto alumnos como alumnas y que, según las fuentes, su influencia marcó las carreras y los destinos musicales de todos ellos, y de todas ellas, incluso cuando sus quehaceres profesionales no tuvieron como centro la actividad pianística. Meneses fue una figura de gran peso que en determinado

momento marcó un modo de hacer y entender la música en el Conservatorio y en la Ciudad de México. La gente que estudió con él, pertenecía a un círculo de influencia que se convirtió en una plataforma que hizo posible tener carreras musicales y elementos con que posicionarse y desarrollarlas. Aunque principalmente las de los varones, también las de aquellas alumnas que optaron por el camino profesional.

Sólo resta hacer un apunte sobre el abordaje de tipo biográfico. En dos momentos de esta investigación se recurre a este tipo de narración histórica. El primero es para hablar sobre Carlos J. Meneses. En ese caso, la justificación es totalmente pragmática. Al no haber información suficiente sobre él, fue necesario contrastar lo existente, refutar y deducir algunos datos y buscar nuevas fuentes. Por no ser Meneses el centro de este trabajo se optó por una presentación cronológica tradicional que delineara al personaje y proporcionara los datos relevantes para entender no la vida de Meneses sino su hacer musical contextualizado y, en consecuencia, el de sus discípulas.

En el segundo caso, la justificación es más compleja. Aquí la explicación. Como recordará el lector, esta investigación surgió de la hipótesis de que habría decenas de alumnas formadas por Carlos J. Meneses que, además de recibir educación musical bajo su guía, formaban un grupo que orbitaba alrededor de su maestro. Un grupo caracterizado por un ideal estético específico, un modo particular de tocar y enseñar el piano, y un repertorio.

Encontrar a esas alumnas ha sido uno de los propósitos de esta investigación y se ha cumplido de sobra: una lista de más de cien nombres confirma que una gran cantidad de mujeres estudiaron música a nivel profesional en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, en una institución pública, y que varias de ellas obtuvieron grados y ejercieron la profesión musical. El dato en sí mismo es relevante desde diversos puntos de vista: el educativo, el musical, el de la vida de las mujeres. Sin embargo, hay una pregunta de fondo que plantea una disyuntiva entre lo individual y lo colectivo: ¿qué significaba en la vida de estas mujeres ser menesista? Esta pregunta está nutrida de otras como, por ejemplo, qué significaba para una mujer tener estudios profesionales en esa época, cómo era incorporarse al mercado laboral (cuando las mujeres de clase media no necesariamente lo hacían), qué representaba compartir el ideal estético promovido por Meneses, qué posibilidades interpretativas y creativas tenían.

Las respuestas a estas interrogantes (desarrolladas a lo largo de la tesis) con toda

seguridad tienen componentes colectivos que se relacionan con características comunes tales como: el género; el ser pianista, y tener un piano, lo que nos da un marcador de clase; el lugar de desarrollo; y el espacio temporal. Pero, en definitiva, no puede haber una respuesta unívoca. Así, en busca de respuestas, los caminos metodológicos hacen inevitable preguntarse si un acercamiento de tipo biográfico era válido, útil o pertinente.

Es un hecho bien señalado que el género biográfico tiene un prestigio variable en el mundo académico, entre otras cosas, por el «tambaleo conceptual entre la historia y la literatura», como señala Mílada Bazant,⁴⁶ pero también por su popularidad fuera de la academia, fenómeno que quizá ha contribuido a considerarla como un género menor. Y sin embargo, cíclicamente se ha renovado y recuperado el interés de los académicos (historiadores).

En la musicología, el género biográfico ha tenido una presencia que fluctúa entre un papel protagónico, la franca aceptación, la indiferencia y el rechazo. Como señala Alejandro Madrid, en tiempos recientes, los *sound studies*, los enfoques decoloniales y, en general, la musicología crítica han tomado centralidad y abiertamente «se desmarcan de la celebración de los “grandes hombres de la historia” y de la celebración de teleologías eurocéntricas». Esto ha propiciado que los estudios biográficos pierdan protagonismo y se cuestione su pertinencia en la musicología.⁴⁷

Estos abordajes epistemológicos no necesariamente descartan las aproximaciones biográficas, sino que, en muchos casos, han buscado reinterpretar aquello que se entiende por biografía. Tal reinterpretación puede tener diversos puntos de partida.⁴⁸ Uno de ellos es justamente el que abandona el discurso de los grandes hombres y acontecimientos, como lo hicieron desde hace buen tiempo muchas corrientes de la historia. En clave musicológica, esto puede ser interpretado como el abandono de los discursos centrados en los «grandes compositores (varones)», «las grandes obras» y «los grandes géneros musicales».

Tal distanciamiento, no está de más decir, ha estado presente hace décadas en diversos

⁴⁶ Mílada Bazant, coord., *Biografía. Modelos, métodos y enfoques* (Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, 2013), 20.

⁴⁷ Alejandro L. Madrid, «Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical», *Revista Argentina de Musicología*, vol. 22, n°1 (2021).

⁴⁸ El artículo de Madrid ofrece un interesante panorama de lo que ha significado la biografía musical en diversos momentos de la musicología y da cuenta del debate en torno al género biográfico, sus usos en la musicología y los diversos enfoques metodológicos que se proponen en la actualidad, además de su propuesta de un estilo anti-biográfico.

abordajes, incluyendo el de la historia de las mujeres.

Poner en el centro de la narrativa a las mujeres, significa dar cabida a otros criterios de relevancia musical y, necesariamente, separarse de esa visión de la historia centrada en individuos, varones, destacados. Centrar la atención en las mujeres como sujetas de estudio es una tarea doble:

no solamente se trata de explicar y entender el pasado, develar procesos, analizar conexiones, sino también de descubrir cómo fue la historia de esas mujeres que la historia no consignó y que no aparecen en los documentos ni en los archivos y que no han sido tomadas en cuenta porque no participaron en las guerras o en la política.⁴⁹

Dicho en otras palabras, para hacer a las mujeres sujetas de estudio, primero hay que encontrarlas. De ahí que se haga necesario conocer y narrar sus vidas para, entonces, poder tejer los hilos de la interpretación. Y aquí pueden tener cabida tanto las mujeres célebres (con todo lo que aquello pueda significar) como aquellas de las que no tenemos muchas huellas.

Finalmente, como soporte del abordaje biográfico de este trabajo, quisiera citar la reflexión que hace Mónica Bolufer:

Porque ningún individuo (en el pasado como en el presente) puede abstraerse de las circunstancias en las que se desarrolla su existencia, toda biografía, incluso la más heterodoxa, ofrece siempre una perspectiva sobre las condiciones materiales y los valores simbólicos que ese sujeto comparte con sus contemporáneos, en particular con aquellos con quienes le unen más fuertes vínculos (de clase, de estamento, género, nacionalidad, religión, formación intelectual, ideología...). Y al mismo tiempo, aun la más convencional de las historias de vida no es nunca idéntica a otras similares, porque los individuos, a la vez que se sitúan, necesariamente, en el marco de las normas sociales, las usan y hasta cierto punto las modifican, haciendo así posible el cambio histórico. Precisamente por ello, el enfoque biográfico resulta especialmente pertinente en historia de las mujeres, en la medida en que permite presentar a éstas no como víctimas pasivas de un orden desigual, sino como sujetos activos en el seno del mismo, y matizar el peso de las normas y convenciones —entre ellas las de género— con frecuencia presentadas como marcos fijos y determinantes.⁵⁰

⁴⁹ Conferencia magistral: *La historia de las mujeres en México*. Conferencista: Ana Lau Jaiven. Realizador: Instituto Nacional de de Estudios Históricos sobre la Revolución Mexicana (INEHRM). Grabación: 23 de marzo de 2016. [Video streaming] <https://youtu.be/EKlwAmjX-w> (consulta: 1 de febrero de 2021).

⁵⁰ Mónica Bolufer, «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer*, n° 93 (2014), 94.

Por todo lo anterior, y con conciencia de que en un sentido es difícil conocer con precisión la vida de las personas del pasado, que la objetividad no existe y que el rompecabezas de datos sea cronológico o no, es sólo una interpretación de esa vida desconocida, se propone un breve relato de aproximación biográfica de cinco menesistas. El objetivo no es celebrar la vida particular de nadie, sino darle existencia para tratar de entender cómo esas sujetas de la historia, transitaban y daban forma al mundo musical de su tiempo. Como ha señalado Alice Kessler-Harris, más que examinar las contradicciones internas y tensiones de una vida particular, los datos que proporciona, tomados como los «hechos» de la historia, son guías para explorar los hechos del pasado. Mirar a través de una vida nos puede ayudar a entender una parte del proceso histórico. A mirar «no sólo acontecimientos particulares sino procesos culturales, sociales e incluso políticos en un tiempo determinado».⁵¹

Estructura de la tesis

La estructura de este trabajo, siguiendo un proceso deductivo, va de un panorama general de la situación de las mujeres en la educación musical y el trabajo a finales del siglo XIX y principios del XX, hasta los casos particulares de las menesistas. En el primer capítulo, «Mujeres, educación musical y trabajo. Ciudad de México (1890-1950)», se establece el contexto educativo y musical en el que las mujeres se desarrollaban, qué tipo de educación recibían y cómo llegaron a profesionalizarse, así como su relación con el trabajo.

Establecido ese panorama, el segundo capítulo hace una pausa en la narración de ellas para averiguar «¿Quién fue Carlos J. Meneses». Aquí cabría retomar el cuestionamiento sobre la pertinencia de dedicarle tantas páginas al maestro cuando la tesis se trata de las alumnas. Para esta interrogante hay dos respuestas. La primera es que a través de Meneses, indagando su biografía y su paso por el Conservatorio, es que se pudo localizar a las menesistas. Dicho de otro modo, la información sobre él fue el vehículo para encontrarlas a ellas, darles una existencia y encontrar relaciones y significados. La segunda justificación al espacio que Meneses ocupa en esta investigación radica en la falta de información sobre él.

⁵¹ Alice Kessler-Harris, «Why Biography», *American Historical Review*, vol. 14, n° 3 (2009), 626.

Si bien hay un consenso sobre la importancia de su labor musical, los datos sobre su vida y obra son escasos, razón por la cual se ha elaborado un esbozo biográfico tradicional.

Entender quién fue y qué y cómo enseñaba Meneses es fundamental para la historia del pianismo en México y para dimensionar qué significaba estudiar con él y ser parte de su círculo cercano. Esto tiene implicaciones técnicas y de repertorio que marcaron las vidas de quienes circulaban por sus clases y es por eso que el tercer capítulo está dedicado a Meneses como maestro de piano y a aquello que llamaban «La escuela de Meneses». Es probable que no fuera él solo quien transformara la enseñanza del piano en México, pero lo que sí es claro es que desde su cátedra se ordenó la enseñanza del instrumento dentro del Conservatorio y se establecieron criterios y repertorios que marcaron los destinos musicales de la Ciudad de México, y, en alguna medida, del país.

Ser parte de las (y los) menesistas significaba pertenecer a la élite musical de México. En el cuarto capítulo «¿Chopinistas, francesistas, menesistas?» se indaga en la historia del concepto «menesistas» y se ilustra lo que representaba ser parte del grupo tanto en términos musicales (técnicos y de repertorio) como en posturas estéticas. Al mismo tiempo, se traza un camino para saber quiénes eran las menesistas y cómo la influencia de Meneses se extendió, a través de sus alumnas (y alumnos), en el ambiente musical de la Ciudad de México y, con contundencia, dentro del Conservatorio. Es así como, rastreando la historia de Meneses y los menesistas, se puede ubicar por primera vez a sus alumnas como un grupo, lo que permite reflexionar sobre su práctica musical.

Esto nos conduce al quinto capítulo con el nombre de «Las menesistas», que constituye la parte principal de esta tesis. Durante la investigación se localizaron los nombres de más de cien músicas. Como es natural, de algunas no sabremos nada más que sus nombres y que pasaron por la cátedra del maestro, pero, en cambio, de otras hemos encontrado abundante información e historias que bien vale la pena que sean contadas. Cinco mujeres estarán en el centro de este relato: María Enriqueta Camarillo y Roa (1872-1968), Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) Luz Meneses (1890-1960), Julia Alonso (1891-1977) y Enriqueta Gómez (1893-1970).

Cada una de estas vidas nos narra un mundo particular y rico, un modo de abrirse camino negociando con los invisibles pero presentes mandatos de género, que ni son unívocos ni son tan fácilmente asibles, pero que todo lo norman. Sin embargo, mirar a cada

una de ellas implica mirar a muchas. Implica encontrar similitudes y redes que sin negar la individualidad nos abren la puerta de un mundo que la historia apenas nos ha dejado entrever: el de las mujeres en la música.

1. MUJERES, EDUCACIÓN MUSICAL Y TRABAJO EN LA CIUDAD DE MÉXICO. POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

La interpretación instrumental de las mujeres amenaza con romper las definiciones patriarcales y ofrece una feminidad que controla, una feminidad que se aliena en un objeto y usurpa el mundo.⁵²

LUCY GREEN

Según afirma Alba Herrera en su imprescindible *El arte musical en México*, en 1873 «el Conservatorio contaba con 43 profesores, 763 alumnos, 260 alumnas y dos grandes cuerpos de coro integrados por más de 300 artesanos». ⁵³ Dicho en otras palabras, del total de 1023 alumnos, el 25.4% eran mujeres. Desde una mirada contemporánea, tal cantidad de mujeres estudiando música en una institución de educación musical profesional, en el México de finales del siglo XIX, resulta, por lo menos, llamativo. Lo es aún más si tomamos en cuenta que el porcentaje es muy cercano al que se registra actualmente en las carreras de música. ⁵⁴

Para poner en contexto este porcentaje hay que mirar el panorama educativo mexicano al menos desde dos ángulos: el de la formación musical de las mujeres, en general, y el de la educación formal ⁵⁵ a la que ellas podían acceder en el México de finales del siglo XIX y principios del XX, particularmente en el nivel profesional.

⁵² Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001), 60.

⁵³ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Dirección General de Bellas Artes, 1917: facsímil: México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 53.

⁵⁴ Según se reporta en el boletín n° 13 de «Números y género», elaborado por la Secretaría de Igualdad de Género del Centro de Investigación y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM, «en la Facultad de Música (FaM) de 2005 y hasta 2015 la matrícula total de mujeres siempre ha sido menor al 40% y, de hecho, en el curso de estos diez años [...] ha disminuido cada vez más (de 37.89% a 33.9%)». De las mujeres inscritas, sólo el 30.8% se ha titulado y son minoría en todas las carreras de la facultad excepto en canto, donde ellas son el 61.7%. del alumnado. Un dato muy revelador es que composición es «la segunda carrera más segregada de toda la universidad» con un 8.8% de mujeres. En: <https://tendencias.cieg.unam.mx/boletin-13.html>

⁵⁵ La educación formal es la que se realiza dentro del sistema educativo, «altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde los primeros años de la escuela primaria hasta los últimos de la universidad». Esto en contraposición con la educación no formal, que puede ser entendida como «toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del marco del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizaje a subgrupos particulares de la población, tanto adultos como niños». Gonzalo Vázquez, «La educación no formal y otros conceptos próximos», en Jaime Sarramona, Gonzalo Vázquez y Antono. J. Colom, *Educación no formal* (Barcelona: Ariel, 1998), 12.

Educación musical y mujeres antes del siglo XX. Pugilistas, cloríticas, raras perfecciones y otros improprios

A lo largo del siglo XIX, en México (como en otras partes del mundo), la música era considerada un elemento esencial en la educación de las mujeres de los sectores medios y altos de la sociedad. Bordar, pintar, conocer otros idiomas y, sobre todo, hacer música eran actividades cotidianas de las niñas y señoritas que estaban siendo formadas para cumplir con el modelo ideal de mujer. El de aquella que está en el hogar como esposa, madre o compañía de los mayores.⁵⁶

Como ha señalado Yael Bitrán Goren, el que las mujeres cantaran o tocaran algún instrumento tenía la función de alegrar la casa paterna y después, ya casadas, la del marido. Para ilustrarlo, la autora nos brinda un ejemplo, publicado en la revista literaria *Iris* en 1826, que sintetiza a la perfección ese ideal educativo: «La música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita».⁵⁷

Este imaginario sobre la música, las mujeres y la educación fue socialmente compartido durante todo el siglo y trascendió, aunque cada vez más desdibujado, a los primeros años del siglo XX. Sin embargo, a pesar de la clara y pertinaz asociación de la música hecha por mujeres con el entretenimiento doméstico, el significado de ese «adorno» era complejo: la música era, en efecto, un modo de entretenimiento, pero también un marcador de clase, un factor de movilidad social, un elemento simbólico de negociación que poseían las mujeres y más tarde se convirtió en una posibilidad profesional y en un capital que ofrecer al mundo laboral.

Esta red de significados se tejía en el entramado de las relaciones, pero siempre dentro

⁵⁶ La enseñanza de música como parte de la educación de niñas y señoritas, junto con otros menesteres como bordado, lectura y cocina, tiene una larga tradición rastreable, en territorio nacional, desde el siglo XVI. Aunque en cada época tuvo sus particularidades, la intención de preparar buenas esposas o en su defecto, buenas candidatas para ingresar a los conventos, era una constante. La obra paradigmática que refleja el modelo ideal de mujer y su educación es: Luis De León, *La perfecta casada* (Salamanca: En casa de Cornelio Bonardo, 1584). Obra que a pesar de haber sido publicada a finales del siglo XVI, mantuvo vigencia durante toda la época virreinal y en los albores del México independiente. Un texto contemporáneo que aborda la importancia de la música en la instrucción de las mujeres es: Josefina, Muriel, y Luis Lledías. *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad del Claustro de Sor Juana, Fundación Carmen Romano de López-Portillo, 2009).

⁵⁷ Yael Bitrán Goren, «La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente», en Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coords. *La música en los siglos XIX y XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 115.

del marco referencial de lo doméstico, de modo que, en términos muy generales, e independientemente de los variados niveles de maestría y dominio de los instrumentos, la música de las mujeres era vista sólo como un entretenimiento y un ornato. Una actividad que debía ser ejercitada en la justa medida y siempre y cuando no interfiriera con las obligaciones domésticas. Condición que, a decir de los contemporáneos, no siempre se cumplía y solía ser motivo de preocupación. Como ha señalado Bitrán, la excesiva afición por ir al teatro, hacer música o leer literatura romántica era señalada como un peligro que podía llevar a un deterioro de los valores morales de las mujeres y a un descuido de los roles adecuados para ellas: amas de casa y madres.⁵⁸

La constante referencia a lo doméstico, cuando hablamos de la relación mujeres-música, no es casual. La dicotomía público/privado como forma de organización social ha existido desde tiempos remotos. Según relata Estelle B. Freedman, el ideal de las esferas separadas (lo público y lo privado) tiene su origen en la antigua Grecia donde la vida se dividió en *polis*, espacio público, dominio de los varones; y *oikos* el espacio del hogar, propio de las mujeres y asociado con una supuesta irracionalidad de ellas, razón por la cual fueron excluidas de la política. Ese marco ideológico fue heredado al pensamiento europeo y mantuvo su influencia por siglos. Adquirió una nueva vigencia con la llegada del capitalismo, donde se estableció una nueva división del trabajo que separaba las labores del hogar de la generación de ingresos: el trabajo asalariado.⁵⁹

En este nuevo orden social, las mujeres se hicieron más dependientes de los varones que producían dinero (y eran dueños de él). Las restricciones legales y sociales las confinaron al espacio privado delegándoles la crianza, los trabajos domésticos y la educación moral. Durante el siglo XIX este acuerdo tácito estaba completamente establecido y funcionaba sobre todo para las clases medias y altas.⁶⁰

⁵⁸ Yael Bitrán Goren, «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)» (Tesis doctoral. Music Department, Royal Holloway, University of London, 2012), 28-29.

⁵⁹ Estelle B. Freedman, *No Turning Back. The History of Feminism and the Future of Women* (New York: Ballantine Books, 2002), 34-37.

⁶⁰ Esta investigación tiene un corte de clase no voluntario establecido por el hecho de que quienes podían comprar instrumentos y hacer música pertenecían, mayoritariamente, a las clases medias y altas. Por ello, las reflexiones sobre el lugar de las mujeres en la sociedad están relacionadas con esos sectores sociales. Sin embargo, es importante señalar que la división público/privado no operaba igual para las mujeres de las clases trabajadoras, quienes además de cargar con el peso de los trabajos propios de la esfera doméstica y las restricciones legales y morales, tenían que generar ingresos para la supervivencia de la familia trabajando en los pocos empleos disponibles para ellas. Una interesante explicación de las mujeres trabajadoras es: Joan W. Scott, «La mujer trabajadora en el siglo XIX» en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres, vol. 4: El*

Como herencia del pensamiento ilustrado el individuo había obtenido igualdad, propiedad, libre determinación, profesionalización, ciudadanía... pero esa era una conquista exclusiva de los varones. Ese era el significado de lo público. Las mujeres en cambio estaban condenadas a una especie de minoría de edad permanente. De ese modo, no tenían que permanecer necesariamente en el espacio del hogar para estar confinadas a lo privado. El control moral y legal establecía los límites.⁶¹

Esta marcada separación entre lo público y lo privado empezó a convivir con las luchas de las mujeres por la educación, el voto y los derechos civiles. Como veremos, el cambio educativo empezó a gestarse mientras se convivía con este sistema de valores, pero como todo cambio, este fue lento y con tropiezos. A lo anterior hay que sumar los procesos de construcción de la nación que México experimentó a lo largo de todo el siglo XIX, donde la educación tuvo una importante transformación.⁶² Sin embargo para situarnos en lo que pasaba en los hogares en donde las mujeres hacían música, volvamos nuestra mirada al ámbito privado y a la Ciudad de México.

La educación musical que recibían las mujeres y señoritas era mayoritariamente privada. Lo más común era que un maestro enseñara el instrumento, y algunos elementos teóricos de música en casa de la alumna, en la del maestro o en academias que eran negocios particulares. Como ha señalado Bitrán, para la década de 1840, y Bermúdez para la del sesenta, en la sección de anuncios de los periódicos podían encontrarse abundantes ofertas de estas clases particulares. Se ofrecían lecciones de caligrafía, idiomas, fotografía, canto, piano y rudimentos de música.⁶³

siglo XIX, 4ª ed., (Barcelona:Taurus, 2006) 427-461.

⁶¹ Dentro de esos límites siempre hubo algún margen de negociación para las mujeres. Un interesante ejemplo de cómo la música de las mujeres simbolizaba lo privado pero también les daba algún tipo de agencia lo podemos encontrar en la literatura de Jane Austen en donde casi todas las protagonistas hacen música y su hacer tiene diversos significados y consecuencias. Véase, por ejemplo: Gillian Dooley, Kristine Moffat y John Wiltshire, «Music and Class in Jane Austen», *Persuasions. The Jane Austen Journal On-Line* vol.38 n° 3, 2018.

⁶² De entre las abundante referencias que pueden consultarse sobre las transformaciones educativas en el México del siglo XIX, para este trabajo se consultaron algunas como: Fernando Solana, Raúl Cardiel y Raúl Bolaños, coords. *Historia de la educación pública en México* (México: FCE-SEP, 1981); Ernesto Meneses Morales. *Tendencias educativas oficiales en México, 1821-1911*. (México: Porrúa, 1983); Anne Staples, *Educar: Panacea del México independiente* (México: SEP, 1985); Milada Bazant, *Debate pedagógico durante el porfiriato* (México: SEP, 1985). María de Lourdes Alvarado, *La educación "superior" femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental* (México: CESU-UNAM), 2004.

⁶³ Yael Bitrán Goren, «La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente», en Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coords. *La música en los siglos XIX y XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 116-117 y María Teresa Bermudez, «La docencia en oferta: anuncios periodísticos y escuelas particulares, 1857-1867», *Historia mexicana*, vol. 33 n° 3 (enero

La demanda de maestros, y la buena salud del negocio, respondían a las necesidades de tener música en el hogar y de pertenecer a un grupo social. De ahí que este tipo de educación tuviera un sesgo elitista. Baste señalar que para tener acceso a esta oferta educativa era necesario tener recursos no sólo para pagar al maestro sino también para financiar el instrumento. A pesar de esto, ni toda la educación era privada, ni estuvo dirigida sólo a las mujeres de sectores sociales más o menos favorecidos, ni tuvo solamente intenciones lúdicas. Hubo algunos intentos de incorporar la música a la educación pública y de ofrecerla como una posible opción laboral para mujeres que no tenían un capital económico que las respaldara.⁶⁴

Es importante consignar esta otra realidad educativa que se desarrollaba de forma paralela y con finalidades muy distintas. Sin embargo, el imaginario sobre música y mujeres estaba bien anclado en la actividad privada. Tomemos, por ejemplo, el muy citado artículo «El piano» de Amado Nervo, publicado en 1896,⁶⁵ donde el poeta hace una caracterización (¿ridiculización?) de la educación musical de las mujeres en la Ciudad de México a finales del siglo XIX.

Inicia la crónica diciendo que «hace tiempo que tener maestro de piano en México es algo completamente indispensable, algo que entra en lo imprescindible de la vida»⁶⁶ y que, por lo tanto, ser maestro de piano es un buen negocio. Más allá de la sorna, ese contexto general confirma que tomar clases de piano era una actividad muy popular.⁶⁷ Pero para efectos de lo que aquí se reflexiona, lo más importante es lo que afirma sobre las alumnas de

1984) 216.

⁶⁴ Véase «Educating girls in independent Mexico: between the ‘superficial arts’ and ‘solid and extensive instruction’», en Yael Bitrán Goren «Musical Women and Identity-Building», 30-43; María Eugenia Chaoul, «¿Canten niños porque es sano: la educación musical en las escuela primarias de la Ciudad de México, 1866-1910», en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles para Euterpe: La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1914), 390-423.

⁶⁵ La crónica apareció el 28 de agosto de 1896 en la columna «Fuegos Fatuos» en el periódico *El Nacional* donde al autor publicaba breves artículos en tono humorístico que firmaba con los seudónimos de Tricio, Triplex y Rip-Rip.

⁶⁶ Amado Nervo, «El piano», en *Cuentos y crónicas* (México: UNAM, 2008), 110.

⁶⁷ También informa cuánto ganaba un maestro de piano: «Si el profesor es modesto, cosa muy rara, cobra de diez y seis a veinte pesos mensuales por su indispensable enseñanza. Si el profesor es de *taco* cobra ocho o diez pesos por lección». Ese podría ser un dato útil para entender la profesión del maestro de piano. Según se reporta en las estadísticas históricas del INEGI, en ese año, el salario mínimo en el centro del país era de 0.299 pesos al día (8.97 pesos al mes). Como puede verse, en efecto, dar clases de piano podía generar un ingreso bastante decoroso. Con información de:

http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas/EHM%205.pdf

estos maestros.

Dice Nervo: «Si suponemos que una señorita normalmente estudia ocho años de piano, y que paga mensualmente veinte pesos, tendremos que en cada casa medianamente acomodada se invierten mil novecientos veinte pesos de maestro, más mil doscientos de un piano por la primera hija que estudia». Después de una serie de cuentas concluye que en cada periodo de ocho años el país gasta más de doscientos millones de pesos en esa actividad. Hechas las sumas (no necesariamente correctas), se pregunta cuántas artistas se logran en México después de cada periodo de ocho años. Su respuesta viene acompañada de la lastimosamente célebre frase que apunta que «de cuarenta mil muchachas en pleno estudio, treinta y nueve mil son boxeadoras del piano y no pasan de ahí». De las mil que según él quedan, «novecientas cincuenta aturden a los vecinos con trocillos de zarzuela». Concluye diciendo que de entre todas esas muchachas «por rarísima casualidad» habrá «una gran pianista».⁶⁸

Mucho es lo que está dejando fuera de su artículo el poeta y de sus afirmaciones surgen muchas preguntas: ¿De dónde sacó sus cifras? ¿Cómo sabe que esos miles de mujeres estudiaban piano? ¿Todas estudiaban durante ocho años? ¿Era posible o deseable que todas las mujeres que aprendían piano alcanzaran un nivel de excelencia? ¿Dónde quedaron los varones que, hasta antes de la fundación del Conservatorio y fuera de las instituciones eclesiásticas, se educaban en ese mismo sistema? ¿Había muchos grandes pianistas y artistas. Algún boxeador entre ellos? ¿Dónde quedan en su recuento las decenas de mujeres que estudiaban en el Conservatorio? Pero dejando un poco de lado estos apuntes, vayamos a lo que sí dice el artículo.

En esencia, el cronista afirma que se gastan grandes cantidades de dinero en la educación musical de las mujeres y que los resultados son poco satisfactorios. La pregunta central del artículo es por qué, a pesar de toda la inversión, no hay grandes pianistas. Para responder a su cuestionamiento, antes habría que considerar que Amado Nervo, en su papel de cronista, no sólo retrataba la vida de la ciudad, sino que hacía un análisis de la forma de vida, los valores, las aspiraciones y los sistemas de reproducción social de los grupos más privilegiados. Desde que Émile Durkheim estableciera con claridad que la educación es, antes que nada, un hecho social, se ha entendido que, independientemente del marco histórico

⁶⁸ Amado Nervo, «El piano», en *Cuentos y crónicas* (México: UNAM, 2008), 111.

y el contexto específico, la educación implica la socialización de la generación más joven.⁶⁹ Es decir, la reproducción de los valores que permiten a un grupo funcionar como colectividad, independientemente de los contenidos educativos específicos.

Teniendo esto en cuenta, queda en evidencia que cuando Nervo critica a las señoritas no sólo habla de ellas, con una dosis de misoginia que no hay que obviar ni justificar, sino de los valores de la burguesía mexicana, que crece y se consolida en el porfiriato y que adopta e imita los valores culturales de esta clase social en ascenso. En ese sentido, el piano como objeto se vuelve un símbolo de la burguesía y la crítica de Nervo un señalamiento a su superficialidad: una imitación vulgar de las «verdaderas» prácticas musicales o, en este caso, de lo que él supone que son las prácticas musicales europeas. Desde su punto de vista, tales prácticas parecen estar referidas no sólo un nivel de pericia («cuarenta de las cuales *tocan algo*, al pertinaz tejemaneje merced al cual se logra *leer* una mazurca de Chopin, un nocturno de Schumann, un minueto de Thomé») sino, principalmente, a un repertorio.

Sin embargo, tanto la crítica como la propia práctica a la que refiere, no están exentas de contradicción. El poeta, lamentándose del enorme dispendio (donde bien podría leerse: el mal uso que hacen del instrumento los que pueden acceder a él), se pregunta por qué después de tantos afanes, tiempo, dinero, maestros de piano y toda una estructura social construida alrededor de esa actividad, no hay grandes pianistas. La respuesta es contundente: no las había porque no se esperaba que las hubiera. Sin duda, algunas lo eran por excepción, pero esa red educativa, tan popular y lucrativa, no tenía la función de formarlas para esos fines. Primero, porque no se les estaba educando para ello sino para ser buenas esposas (lo que incluía, ciertamente, tocar un poco de música), y segundo, porque no había un espacio social para que las mujeres pudieran ser grandes intérpretes.

Desde la perspectiva de análisis propuesta por Lucy Green, una característica histórica del patriarcado musical ha sido la restricción, aunque no necesariamente prohibición, impuesta a las mujeres para interpretar ciertos instrumentos musicales o para interpretarlos fuera del ámbito privado.⁷⁰

⁶⁹ Émile Durkheim, «La educación, su naturaleza y su función», en *Educación y sociología* (México: Colofón, 1997), 59-102.

⁷⁰ Para Green el patriarcado es un término que «indica una estructura social en la que hay múltiples relaciones de poder, incluyendo el económico, el físico y el discursivo para construir “verdades”, pero en el que el balance general de poder es favorable a los hombres más que a las mujeres. Una división añadida es la que se produce entre el ir en contra del mantenimiento del desequilibrio de poder entre hombres y mujeres y la contribución

Los instrumentos de teclado, a pesar de su tamaño y sonoridad, han constituido una excepción por su utilidad dentro de la esfera privada del hogar y, en algunos casos, de la iglesia. Para argumentar la excepcionalidad de estos instrumentos, y su popularidad en el ámbito privado, Green señala que «se tocan en una postura sedente, “femenina”» que no requiere ningún desarreglo corporal (como sí pasa con muchos otros instrumentos), de modo que no interfieren con los ideales patriarcales de feminidad, pero, además, las mujeres usaban los teclados «para acompañar la práctica musical primordial, afirmativa, que siempre han realizado: el canto». Finalmente, estos instrumentos tenían un valor adicional para la vida doméstica: eran «ayudas indispensables para el entretenimiento en el hogar» por su capacidad de mostrar «versiones autónomas de cualquier tipo de música» y por su valor didáctico para le enseñanza infantil.⁷¹

Estos argumentos ayudan a entender por qué había tantas mujeres aprendiendo el piano y por qué no había pianistas conocidas o «grandes pianistas» como señala Nervo. Además, hay que tomar en cuenta que el concepto «gran pianista» al que indirectamente alude el poeta, no sólo incluía un nivel de ejecución que respondiera a algún estándar de calidad, sino a un repertorio concreto (que en definitiva no incluía a la zarzuela ni a los diversos géneros musicales tocados en el ámbito privado), a una práctica musical específica y, en buena medida, a la actividad pública. Y este último punto entra en contradicción con los valores del grupo al que se está haciendo referencia porque para ese sector social, el que una mujer trabajara, incluso si fuera en una actividad artística, no era una opción, salvo en casos especiales y casi siempre por apuros financieros.

Más allá del concepto de «gran pianista», que está casi forzosamente relacionado con lo profesional, lo público y lo masculino, también había un problema educativo al interior del grupo: por un lado, se incentivaba el estudio de la música y había toda una estructura que lo propiciaba, pero, al mismo tiempo, se ponían límites claros a los alcances de esa educación. Es decir, en el común de los casos, se promovía el estudio de la música mas no a un nivel que requiriera demasiada dedicación ni provocara una afición desmedida que desviara a la

positiva del mismo. Esto se articula como una diferencia entre las esferas pública y privada». De ahí que el concepto «patriarcado musical» se refiera a «la división del trabajo musical en una esfera pública, en gran medida masculina, y una esfera privada, en gran parte femenina [como] un rasgo de la historia de la música occidental». Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001), 23-25.

⁷¹ Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001), 64.

interesada de sus labores cotidianas.

Podemos suponer entonces que el nivel de dominio dependía de la dedicación individual, pero, sobre todo, del espacio de posibilidad dentro de cada hogar. Es probable entonces que, en efecto, muchas de esas mujeres estudiando el piano alcanzaran niveles medios de dominio del instrumento y que eso fuera suficiente no sólo para sus fines privados sino para mantener activo a un sector económico alrededor de su práctica musical.⁷² Sin embargo, si consideramos la cifra referida por Herrera sobre las mujeres buscando una educación musical profesional, que precede por más de veinte años al artículo de Nervo, es claro que muchas de ellas abordaban seriamente el estudio del piano y alcanzaban niveles de dominio del instrumento, y entendimiento de la música, mucho más allá de lo referido por el poeta.

El artículo de Nervo ha contribuido a generar una imagen imprecisa de la situación musical de las mujeres a finales del siglo XIX, y las cifras que da, que parecen más licencias poéticas que realidades estadísticas, consiguen confundir. Si de estadísticas hablamos lo único que puede saberse con certeza es que en esos años, según se lee en el censo de 1895, en la Ciudad de México 1280 personas reportaban como ocupación principal el ser filarmónicos, y de entre ellos sólo 78 eran mujeres (6%).⁷³ Si bien con un censo es imposible saber cuántas mujeres estudiaban piano, menos aún si era de forma privada, los datos nos sirven para confirmar el hecho de que poquísimas mujeres trabajaban en el sector musical, excepto como cantantes, donde figuran como mayoría,⁷⁴ y como maestras de música, un sector ampliamente ignorado en el relato del poeta.⁷⁵

Un último elemento podemos inferir del texto de Nervo. Más allá de su crítica a las prácticas culturales de la burguesía, su apreciación sobre la vida musical de las mujeres, que puede resumirse en que muchas tocaban pero que casi ninguna lo hacía bien, era compartida

⁷² Véase: Yael Bitrán Goren, «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)» (Tesis doctoral. Music Department, Royal Holloway, University of London, 2012).

⁷³ *Censo general de la República Mexicana 1895*, (México: Secretaría de Fomento, 1898). En: https://www.inegi.org.mx/contenido/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1329/702825410186/702825410186.pdf

⁷⁴ Según el mismo censo (1895), en la Ciudad de México había 66 cantantes profesionales: 36 mujeres y 30 hombres.

⁷⁵ El número de estudiantes se reportaba en el censo en dos categorías distintas: «escolares» y «estudiantes». De los primeros había 51,088 en total (25,431 mujeres); y de los segundos 7,065 (1751 mujeres). Es probable que la categoría de «escolares» hiciera referencia a la educación básica y la de «estudiantes» a educación secundaria.

por un amplio sector de la sociedad. Este juicio convivía, además, con otras ideas sobre el quehacer musical de las mujeres tales como que la música debía ser parte de la educación de una señorita y de la vida de una dama respetable, siempre y cuando no le restara tiempo de sus obligaciones; o que un importante grupo de mujeres tenía una afición que rebasaba lo saludable.

Adicionalmente, en el país se estaba experimentando una transformación de la educación de las mujeres en donde se buscaba ofrecerles una formación más completa que la elemental para que, como guías del hogar, tuvieran más herramientas para educar a sus hijos, futuros ciudadanos. Como señalara Altamirano hacia 1869, refiriéndose a la fundación de la Escuela Secundaria de Niñas: «La sociedad ganará con tener madres más de familia más ilustradas y mujeres más útiles. Los que comprenden la importancia de la educación de la mujer en un pueblo republicano y culto, no pueden menos de regocijarse de un acontecimiento tan plausible como la apertura del expresado colegio».⁷⁶

Como podemos ver, en esta transformación de la educación de las mujeres, seguía imperando un ideal de mujer dentro del hogar y aunque se estaba gestando la puerta de acceso a una nueva formación para niñas y jóvenes, esos valores se mantenían con fuerza.

Un interesante ejemplo que ilustra algunas de estas ideas lo encontramos en el prólogo al libro *Rumores de mi huerto* (1908), en donde Victoriano Salado Álvarez se refiere a la autora como:

[Una] mujer joven, ingeniosa y discreta amante del arte en todas sus manifestaciones, y cien leguas distante de ese tipo que la gente cree inseparable de la literatura. Lee, toca el piano (por cierto con rara perfección), borda y atiende a las cosas de su estado, como cualquiera otra ama de casa, y jamás se las ha echado de no ser comprendida, ni ha catado algún frasquete de rico veneno, ni ha escrito esas horrisonas baladas que cree la gente deben salmodiar cuantos hagan versos.⁷⁷

María Enriqueta Camarillo y Roa,⁷⁸ la autora, tenía un título de pianista (había estudiado en el Conservatorio), daba clases del instrumento, tenía música publicada y tocaba

⁷⁶ Luz Elena Galván, *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940* (México: CIESAS, 1985), 17.

⁷⁷ Ester Hernández Palacios, “María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra. Entre el ángel del hogar y la escritura profesional”, en María Enriqueta Camarillo y Roa, *Rincones románticos: Una antología general* (México: FCE-FLM-UNAM, 2017), 25.

⁷⁸ Para mayores datos sobre María Enriqueta Camarillo véase el capítulo 5 de este trabajo.

en público ocasionalmente. Aun con todos estos antecedentes el autor señala, con sorpresa, que «toca el piano» con «rara perfección». Cabría preguntarle al prologuista qué tendría de raro que alguien que estudió profesionalmente el piano lo tocara tan bien. En la mente del autor, y como queda ampliamente evidenciado, tocar el piano sólo era una de las muchas virtudes de la escritora que realiza «como cualquier otra ama de casa» y quizá su sorpresa se debiera a que, como Nervo, considerara que casi todas las mujeres tocaban mal. En todo caso, lo que es importante destacar aquí es que independientemente del nivel artístico, imperaba el ideal de mujer cultivada para enriquecer el mundo privado. Si esto pasaba con una mujer con esos antecedentes que, además, tenía una voz pública, ¿qué se podría esperar para las demás?

Aunque muy ilustrativo, podríamos considerar el caso antes referido como excepcional, pero viendo el panorama general podría decirse que la educación musical que mayoritariamente recibían las mujeres tenía la función social de sonorizar el espacio privado y, en más de un sentido, era un marcador de clase, un elemento de pertenencia. De ahí que la práctica musical de las mujeres, independientemente del nivel de maestría en el instrumento, estuviera tan desvinculada del ejercicio profesional de la música en el imaginario colectivo. Si esta actividad era vista como un entretenimiento y no como una práctica seria o como un ejercicio intelectual complejo, se puede entender que en algún punto se le relacionara con el ocio. De ahí que una de las posturas de entonces fuera la de invitar a las mujeres a buscar una educación más intelectual. En un artículo publicado en *El Nacional* (también en 1896), Modesto Costa afirma lo siguiente:

Para nuestras damas, generalmente hablando, toda literatura es un desierto.
Decirles que deben darse a la lectura, al pensamiento; que no basta saber bordar y coser y tocar le piano; que el piano, el canto, el baile, el dibujo, los bordados, no constituyen sino un preliminar de una educación completa; que sus destinos son más altos y dignos en la sociedad, es predicar en las montañas.
Por un oído les entra y por otro les sale.
Los tienen de mercader.
Vamos bailando y paseando, y ¡viva el deleite! Para sacar muy luego esputos de sangre.
Naturalmente en eso, como en todo, existen honrosísimas excepciones.⁷⁹

El juicio del autor no se centraba exclusivamente en las mujeres y hacía referencia a

⁷⁹ Modesto Costa, «Predicar en Desierto: Crítica social», *El Nacional*, 20 de febrero de 1896.

una falta de interés por el conocimiento, la lectura y la reflexión en varios sectores de la sociedad (tenderos, los industriales, los artesanos y la juventud). Sin embargo, para nuestros fines, el ejemplo pone una vez más en evidencia que la música de las mujeres era vista como un entretenimiento que representaba un gasto de tiempo y recursos, o bien, las conducía por un mal camino.

Esta crítica a la educación musical de las mujeres y su práctica cotidiana era tan extendida que no resulta difícil encontrar notas periodísticas de diversos tipos que hagan referencia a ella. Algunos con erudición, otros con humor, coinciden en estigmatizar a las mujeres, y al piano. Una curiosa nota titulada «El piano según los chinos» es un interesante ejemplo. Dice el autor anónimo:

Los pueblos de Occidente, dicen, tienen la costumbre de mantener en su domicilio, colocándolo en sus salones, un animal muy particular. Tiene cuatro patas, a veces sólo tres, y lo hacen cantar cuando quieren. Los hombres, y con más frecuencia las mujeres y hasta los niños, se sientan delante de él, le pegan en los dientes, de cuando en cuando le pisan la cola y en seguida se pone a cantar.

Su canto mete mucho más ruido que el de los pájaros; pero es menos armonioso.

A pesar del terrible desarrollo de sus mandíbulas y de su costumbre de enseñar una espantosa hilera de dientes, nunca muerde.

No hay necesidad de atarle, porque no huye de donde se le pone. Este animal no es malo; pero cuando le pegan se defiende, puesto que según un médico norteamericano, se come vivas a las niñas, o cuando menos las llena de clorosis⁸⁰ y neurastenia en pago del daño que le hacen.⁸¹

⁸⁰ En el *Tratado completo de la enfermedades de las mujeres*, publicado en Madrid en 1845 (traducción del original francés) se lee que «El nombre clorosis no significa más que la palidez de la piel o su coloración amarillenta o verdosa» y se define como «una enfermedad caracterizada por la palidez de la piel, especialmente la de la cara, unida a un estado de debilidad habitual, a la depravación de las funciones digestivas, a la dificultad de respirar y las más veces a la amenorrea y dismenorrea [...] Es tan común en las mujeres y tan rara en los hombres, que algunos autores, [...] la consideran como exclusiva del sexo femenino. «La clorosis va casi siempre acompañada de trastornos funcionales, que dependen particularmente del sistema nervioso; las enfermas están tristes y lánguidas; tienen una especie de pereza, tanto física como moral, que les hace rehusar toda clase de movimientos y trabajos intelectuales; se hallan continuamente atormentadas por ideas y presentimientos tristes; su sueño es raro, o bien interrumpido por ensueños penosos, y muchas veces experimentan crisis nerviosas que ofrecen algunos caracteres que las del histerismo [...] Háse observado en un corto número de cloróticas un trastorno notable de las facultades mentales; pero es muy raro que llegue a constituir una locura permanente y duradera». Los síntomas más comunes son palidez de la piel que llega hasta la más completa falta de color, trastornos de las funciones digestivas y alimentarios, pulso débil y pequeño, corazón agitado dificultad de respiración y sofocos». (309-312).

En: <https://books.google.com.mx/books?id=-CAdQOYB3mMC&pg=PA310&dq=clorosis&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwiui8fCzvzrAhWiiK0KHQOsAu0Q6AEwAXoECAEQAg#v=onepage&q&f=false>

⁸¹ «El piano según los chinos», *La voz de México*, 11 de enero de 1896.

A finales del siglo XIX hubo una importante migración de chinos a México. Este fenómeno fue fomentado por el gobierno, tras firmar un tratado con el Imperio chino, para poblar los estados del norte del país.⁸² El autor de la pequeña nota, aprovechando la actualidad del fenómeno y la condición de los foráneos como ajenos a la cultura occidental, asume una ficticia mirada externa para hablar del piano como una especie de animal y, sobre todo, para describir la perniciosa relación de las mujeres y niñas con él.

Si aquello de «boxeadoras del piano» parece abusivo, la idea de que tocar el piano (o tocarlo mal, si se quiere), destruye a las niñas o las enferma, parece llevar la crítica a un siguiente nivel. Ya no se trata sólo de un derroche de recursos de todo tipo, sino de una actividad que puede poner en peligro la integridad física y emocional de las niñas. Aunque en ambos casos las afirmaciones se emitían en un tono humorístico, revelaban lo que se pensaba sobre la vida musical de las mujeres. Un imaginario que las ubicaba como ineptas para la actividad musical o como débiles emocionales susceptibles de enfermar si se aficionaban demasiado...

Estas ideas sobre la práctica musical de las mujeres probablemente eran las más extendidas y aunque con toda seguridad no todos opinaban lo mismo retratan una visión que probablemente era la imperante y que es la que ha dominado en el discurso histórico. Como en tantos otros periodos y temas de la historia, el resultado de este discurso es una caricaturización de la actividad musical de las mujeres y una sobresimplificación del fenómeno. Se puede entender, por ejemplo, que se hiciera una crítica al tipo de educación recibida por las mujeres o que se cuestionaran las prácticas de determinados grupos sociales, pero es necesario evidenciar que esta crítica a la actividad de las mujeres implicaba también la descalificación de buena parte de las prácticas musicales vigentes, lo que incluía un repertorio determinado, una forma de interpretar y una práctica social completa que ganó un desprestigio que permea hasta nuestros días.

¿Cuestionar la actividad musical de las mujeres significaba entonces cuestionar a la música en su conjunto, como actividad lúdica, intelectual y profesional? En modo alguno. La música con mayúscula, entendida como arte y como una profesión intelectual y prácticamente compleja escapaba a este juicio, pero, junto con ella, la posibilidad de que un

⁸² Fundación UNAM-UNAM al día, «¿Conoces la historia de México y sus migraciones?», <https://www.fundacionunam.org.mx/unam-al-dia/conoces-mexico-migraciones/> (consulta: 30 de septiembre de 2020).

saber que ya poseían las mujeres (como colectividad), pudiera profesionalizarse. Como en muchas otras actividades del saber humano, la música, entendida como una actividad profesional, seria, y hasta superior, estaba reservada a los varones.

En términos generales, la práctica de las mujeres era entendida como amateur. Incluso cuando se esperaba que tuvieran un mejor rendimiento y alcanzaran niveles de interpretación que les permitieran abordar repertorios más complejos, no se pensaba en ellas como profesionales. Esta combinación de expectativas, como veremos más adelante, abrió un espacio de posibilidad que permitió la silenciosa profesionalización de las mujeres como músicas, ya que aquellas que quisieron o necesitaron otro tipo de formación pudieron acceder a la educación profesionalizante muchos años antes de ese 1896 sobre el que han rondado estas reflexiones.

Aunque la música como profesión se pensara mayoritariamente en masculino, había una práctica profesional propia de las mujeres que ha sido pasada por alto. Lo discutido hasta aquí hace referencia sólo a un tipo de educación que con toda seguridad era mayoritaria, pero que no era la única. Si volvemos a las cifras referidas por Alba Herrera sobre las mujeres en el Conservatorio, veinte años antes, veremos una evidente contradicción. Más allá de los números, esta discrepancia significa que no todas las mujeres veían un entretenimiento en el piano y que muchas buscaban tener una formación profesional en el Conservatorio, en academias privadas o en otras instituciones públicas. Por qué buscaban esta educación, es una de las preguntas que este trabajo busca responder.

Como decíamos párrafos arriba, ni toda la educación era privada ni toda tenía fines lúdicos o de socialización. Además de las escuelas que a lo largo del siglo XIX buscaron la profesionalización de la música, hacia finales de ese siglo hubo continuados intentos porque algunas mujeres recibieran una educación que les permitiera tener un buen oficio. En términos musicales, había una educación formal que buscaba preparar maestras de música. Una profesión, la de maestra, que empezaba a ser considerada como propia de las mujeres y que era crecientemente incentivada por el Estado. Y es así como, desde las escuelas superiores de música y desde aquellas que buscaban formar maestras, se profesionalizó la actividad musical de las mujeres.

De educación musical y enseñanza del piano en la Ciudad de México. El camino de la profesionalización

Como ha quedado evidenciado en las páginas anteriores, a lo largo del siglo XIX se desarrolló un amplio mercado de educación musical privada. Esta expansión acelerada se debió a factores como la creciente importancia otorgada al hecho de tener un instrumento en el hogar, el peso social que tenía la música en la educación de niñas y jóvenes, y que la educación de las mujeres, al menos buena parte del siglo, se mantuviera dentro de los hogares. En ese contexto, la demanda de maestros particulares de música, mayoritariamente de piano, era muy alta.⁸³ Ser maestro en casas particulares era un trabajo que podía representar un buen ingreso y muchos de los músicos, y algunas de las músicas, de entonces encontraron ahí un campo de desarrollo profesional.

Este escenario educativo favoreció el consumo de productos musicales y fue un factor clave para el desarrollo del mundo musical secular de la Ciudad de México después de la Independencia.⁸⁴ Sin embargo, paralelamente a esta dinámica social, había una creciente necesidad de un sistema educativo que formara músicos profesionales para cubrir las demandas sociales de música en el ámbito público. Durante el siglo XIX, y con mayor énfasis después de la guerra de Independencia, la Iglesia había perdido su lugar preponderante como institución educativa, en lo general y en la música, y la razón de ser del músico profesional ya no estaba amparada por las prácticas religiosas.

El reto de crear un sistema educativo, secular, de educación formal fue tomado por algunos músicos que crearon escuelas con el objetivo de cubrir la demanda de músicos y para los diversos espacios y servicios musicales que se estaban conformando. En el contexto de la Ciudad de México, el primero en hacerlo fue Mariano Elízaga (1786-1842).

El 17 de abril de 1825, en un acto solemne al que asistieron funcionarios del gobierno de la recién nacida república mexicana, generales, enviados, cónsules extranjeros y

⁸³ Sobre esto dice Bitrán: «es interesante notar que los honorarios de un maestro a finales de la década de 1850 se habían duplicado y hasta cuadruplicado en comparación con los años cuarenta [...] La popularidad de las clases, sin duda, aumentó su demanda de modo no proporcional a su oferta, por lo que creció su valor de forma importante. Esta tendencia de clases musicales a domicilio para señoritas alcanzaría su cima, un par de décadas después, durante el porfiriato. Yael Bitrán Goren, «La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente», en Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coords. *La música en los siglos XIX y XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 116-117.

⁸⁴ Véase Yael Bitrán Goren, «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)», 21-24.

ciudadanos en general,⁸⁵ se inauguró la Academia de la Sociedad Filarmónica Mexicana. El acto era presidido por la junta de gobierno de dicha sociedad y por el propio Elízaga, creador y principal impulsor de ambos proyectos musicales.

Por la noche, y en presencia del presidente de la República, se llevó a cabo un concierto para celebrar tan importante fundación. Según relata el anónimo cronista de *El Sol*, la orquesta, dirigida por Elízaga y formada por «acreditados profesores de México» tuvo un aplaudido desempeño, destacando que «cinco señoritas socias de mérito, cantaron y tocaron piezas exquisitas, con tan buen desempeño que arrebataron la atención universal, y merecieron repetidos aplausos».⁸⁶

En un contexto donde todo era nuevo: la república, la constitución, el Estado haciéndose cargo de la educación y la reciente posibilidad de que cualquier individuo pudiera formar establecimientos educativos particulares;⁸⁷ la fundación de una institución secular que tenía por objetivo profesionalizar la práctica y la enseñanza de la música era un gran acontecimiento.

De la fundación de este «primer conservatorio de América», como ha sido nombrado por Romero,⁸⁸ y de su relevancia como antecedente del Conservatorio Nacional, fundado casi cuarenta años después, se han ocupado autores como Alba Herrera, Jesús C. Romero, Gerónimo Baqueiro Fóster y más recientemente Betty Zanolli; y ha quedado bien establecida su importancia como el primer intento de profesionalizar el quehacer musical, tanto de intérpretes como de docentes (en la Ciudad de México). Quizá sólo habría que señalar que esta academia-conservatorio tuvo un peso más simbólico que práctico, ya que su existencia fue breve y sus alcances limitados.⁸⁹

En el contexto de esta investigación, el acontecimiento es relevante no sólo por ser ese primer paso fundacional en la profesionalización de la música en el país, sino por lo que representaba para la educación musical de las mujeres: estaban invitadas a participar en una

⁸⁵ *El Sol*, 28 de abril de 1825.

⁸⁶ *El Sol*, 28 de abril de 1825.

⁸⁷ Ernesto Meneses Morales, *Tendencias educativas oficiales en México, 1821-1911* (México: Porrúa, 1983), 76.

⁸⁸ En 1934, Jesús C. Romero escribió una biografía de Elízaga titulada *José Mariano Elízaga: fundador del primer conservatorio de América*.

⁸⁹ Según Baqueiro Fóster, la academia existió máximo dos años. «Explica su fracaso la historia política de aquellos años y la necesidad que Elízaga tenía de estar siempre bajo la sombra protectora de los influyentes». Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la Música en México III: La música en el periodo independiente* (México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964), 400.

educación musical sistematizada y profesionalizante. Esto sucedía en un momento en que la educación profesional de cualquier tipo era casi impensable para ellas.⁹⁰

Como puede verse en la reseña del concierto inaugural, desde el primer día las mujeres tomaron parte activa en los quehaceres musicales de la Sociedad y de la Academia. Este ánimo incluyente era evidenciado en la prensa donde podía leerse que la institución era «una de las asociaciones más útiles a la juventud de ambos sexos aficionada a la música, pues se les proporciona una escuela en que puedan aprender bajo un método claro y sencillo a cantar y tocar, explicándoseles oportunamente las reglas de la armonía y de melodía y la escritura de las composiciones de capilla, teatrales y de cámara con la parte filosófica de este arte».⁹¹

Sin embargo, y a pesar de lo que podría parecer un alentador panorama educativo, no se puede pasar por alto que los fines de la educación de ellas y de ellos no eran los mismos. Como se señaló en uno de los discursos el día de la inauguración, las niñas y señoritas se beneficiarían de la educación musical para «recrearse al interior de su recogimiento desahogándose su espíritu en los momentos que concluyan sus afanes domésticos».⁹² Según el autor, el mayor beneficio de esta educación lo obtendrían las mujeres pues, a pesar de poseer «las más bellas disposiciones para la música», tenían una «débil condición» susceptible de ser mejorada con la educación musical, lo que tendría el beneficio de proporcionarles «una recreación decente en lo interior de su recogimiento», siempre después de haber concluido sus labores del hogar y «adornando sus gracias naturales».⁹³ En resumen, una buena educación musical haría de las mujeres mejores esposas y madres (y mejores adornos).

Los esfuerzos se materializaban en un mismo establecimiento y programa educativo, pero mientras de ellos se esperaba que hubiera músicos de fila en las orquestas, solistas,

⁹⁰ Sobre el acceso de las mujeres a la educación, María de Lourdes Alvarado indica que: «Durante el Antiguo Régimen apenas un reducido grupo, conformado por jóvenes pertenecientes a familias ilustradas y ricas, tenían acceso a estudios “superiores” mediante la formación privada dentro del hogar. El resto, la inmensa mayoría de niñas y adolescentes, permanecía al margen de toda educación formal o, en el mejor de los casos, podía asistir algunos años de su infancia a las escuelas “Amigas”, donde, además de aprender catecismo y costura, se les enseñaba a leer, y si corrían con suerte, a escribir». María de Lourdes Alvarado, *La educación “superior” femenina en el México del siglo XIX: Demanda social y reto gubernamental* (México: UNAM-Plaza y Valdés, 2004), 13-14.

⁹¹ Comunicado publicado días antes de la inauguración en *El Sol*, 17 de abril de 1825.

⁹² Discurso de Francisco Victoria. *El Sol*, 28 de abril de 1825.

⁹³ Discurso de Francisco Victoria. *El Sol*, 28 de abril de 1825.

profesores, compositores, directores, de ellas no se esperaba que ejercieran profesionalmente como intérpretes o maestras (sólo por excepción), aunque tuvieran la calificación para hacerlo y aunque algunas lo hicieran. De hecho, había quien veía con beneplácito esta propuesta de educación musical porque con el desarrollo de las habilidades musicales, las niñas «van a adquirir un dote con la habilidad de la música que les proporcionará sus colocaciones ventajosas».⁹⁴ Es decir, un buen matrimonio.

Si bien, seguía imperando una idea de la educación musical de las mujeres funcional al ámbito privado o al religioso (para aquellas que optaran por una vida conventual),⁹⁵ el primer paso de la profesionalización estaba dado. Como acaba de leerse, aunque los fines de esta profesionalización no eran los mismo, la educación que recibían ellas y ellos no parecía ser diferente en cuanto a contenidos. Esta situación se mantuvo en las siguientes academias que tomaron el reto de ofrecer educación musical profesional antes de la fundación del Conservatorio.

Siguiendo la ruta trazada por Elizaga, José Antonio Gómez (1805-1876)⁹⁶ quien, según refiere John Lazos, hacia 1840, «era reconocido como el primer organista de la catedral Metropolitana, y el distinguido maestro [...] de las señoritas de la sociedad capitalina»,⁹⁷ desarrolló un proyecto pedagógico que incluyó publicaciones didácticas dirigidas principalmente a mujeres,⁹⁸ así como la fundación de una academia de música y una sociedad

⁹⁴ El amante de la música, «Comunicados», *El Sol*, 15 de abril de 1825.

⁹⁵ En el mismo comunicado publicado en *El Sol* se afirmaba que una de los objetivos era que «los templos, teatros, salas y conventos gozaran de habilidades cultivadas en nuestro seno sin ir las a buscar más allá del Mediterráneo». *El Sol*, 28 de abril de 1825.

⁹⁶ Este personaje, hasta hace poco casi desconocido, ha sido estudiado ampliamente por John Lazos en obras como: John Lazos, «Gómez, Antonio: El maestro de los maestros entre los mexicanos, o ajonjolí de todos los moles», *Heterofonía* 140 (2009); John Lazos, «José Antonio Gómez's *Ynvitatorio, Himno y 8 Responsorios*: Historical Context and Music Analysis of a Manuscript» (Tesis doctoral. Univeristé de Montréal, 2009); John Lazos, «Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: “¿Y esto es todo lo que hay que tocar de más difícil?”», *Anuario musical*, n°67 (2012), 185-213; John Lazos, “José Antonio Gómez y Olguín y su gran proyecto educativo-musical durante la primera parte del México independiente”, en Arturo Camacho Becerra, coord., *Enseñanza y ejercicio de la música en México* (México: CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2013). La labor educativa de Gómez y su relación con la educación de las mujeres ha sido detalladamente estudiada por Yael Bitrán Goren en «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)» (Tesis doctoral. Music Department, Royal Holloway, University of London, 2012).

⁹⁷ John Lazos, «Gómez, Antonio: El maestro de los maestros entre los mexicanos, o ajonjolí de todos los moles», *Heterofonía* 140 (2009), 84.

⁹⁸ Las obras de Gómez fueron: *Gramática razonada musical, compuesta en forma de diálogo para los principiantes. Dedicada y publicada en México para el bello sexo* (1832), *El Inspirador Permanente. Gran método de música vocal* (1844) y *El instructor filarmónico. Nuevo método para piano simplificado y extractado de varios Autores por J. Ant. Gomez* (1842). Para mayor referencia sobre el contenido de estas obras, ver Yael

filarmónica que ayudara a sostenerla.

En 1839, Gómez publicó su *Prospecto y Reglamento de la Gran Sociedad Filarmónica y Conservatorio Mexicano* en donde anunciaba cómo sería el funcionamiento de la nueva escuela musical.⁹⁹ La Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica de México,¹⁰⁰ como dice Zanolli, tomó como modelo educativo el del Conservatorio de Madrid y funcionó hasta 1864.¹⁰¹

Pasando por alto el estricto orden cronológico y priorizando la longevidad de las instituciones, en este recuento falta hacer referencia a la «Escuela Mexicana de Música», fundada en 1838 por Joaquín Beristáin (1817-1839) y Agustín Caballero (1815-1886). Durante tres décadas formó «notabilísimos instrumentistas, en cantidades nunca imaginadas» y un número de cantantes que «alcanzó proporciones reveladoras de que [la ópera] era el género predilecto de las altas clases sociales y también del pueblo».¹⁰² Según afirma Baqueiro, «produjo músicos para varias orquestas y bandas militares, para las iglesias, el teatro, etc. y cantantes de todo orden para que actuaran como solistas, coristas, maestros de coros religiosos y profanos».¹⁰³ Esto significa que, al menos en parte, se concretaba el anhelado proyecto de tener una institución que profesionalizara el quehacer musical.

La academia, dirigida por Caballero después de la súbita muerte de Beristáin, mantuvo sus puertas abiertas hasta 1866, cuando pasó a formar parte del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana o, dicho con más precisión, cuando el Conservatorio se instaló en la academia de Caballero.¹⁰⁴

Por su relevancia en la narración del pasado nacional, la historia de la fundación de esta sociedad filarmónica y de su Conservatorio ha sido ampliamente narrada y documentada

Bitrán «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)», 114-136 y John Lazos, «José Antonio Gómez y Olgún y su gran proyecto educativo-musical durante la primera parte del México independiente» (2013).

⁹⁹ Yael Bitrán Goren, «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)», 128.

¹⁰⁰ Según Carlos Chávez, la Gran Sociedad Filarmónica, fundada por Gómez, interrumpió sus actividades en 1864. Véase: Carlos Chávez, «Las Sociedades Filarmónicas y el Conservatorio», en Susana Dultzin, *Historia social de la educación artística en México: notas y documentos 4* (México: SEP-INBA, 1982), 22.

¹⁰¹ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. I (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 66.

¹⁰² Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la Música en México III*, 403.

¹⁰³ Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la Música en México III*, 404.

¹⁰⁴ Jesús C. Romero, *Historia del Conservatorio. Capítulo I, Nuestra música* [año 1, n° 3 (julio de 1946)] Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 174.

por plumas tan relevantes como la de Alba Herrera y Ogazón, que dedica casi la mitad de su *Arte musical en México* a los antecedentes y fundación del Conservatorio, o Jesús C. Romero con su detallada *Historia del Conservatorio*. De modo que no es este el lugar para volver a hacer un relato de los hechos que conjugaron el azar con la indignación, buena organización y mucha voluntad de los músicos y miembros de la Sociedad Filarmónica que terminaron en el establecimiento del Conservatorio. Entidad privada que desde sus inicios tuvo intenciones de ser gratuita y democrática.

Por su concisión, tomemos las palabras de Carlos Chávez para describir lo sucedido en esta fundación:

La tercera sociedad filarmónica no fue una continuación de la primera, sino el feliz resultado de los esfuerzos de un grupo de músicos distinguidos y de aficionados inteligentes reunidos alrededor de Tomás León (1826-1893), que deseaban ardientemente el adelanto musical de México.

[...]

El distinguido grupo de músicos y de entusiastas aficionados que se reunían en la casa de León, se constituyó en Club Filarmónico, el que a su vez cambió más adelante su denominación por la de «Sociedad Filarmónica Mexicana», instalándose con tal carácter y con setenta y cuatro socios el 14 de enero de 1866, según dice García Cubas, quien continúa: «El pensamiento dominante de la Sociedad Filarmónica, desde su establecimiento en 1886, fue la creación del Conservatorio de Música. El presbítero don Agustín Caballero, distinguido filarmónico y sucesor de Beristáin, contribuyó a la realización de la idea accediendo al deseo manifiesto de la Sociedad de que fuese incorporada al Conservatorio su Academia de Música [...] Desde luego, la Sociedad se ocupó de formar el reglamento del nuevo plantel y en nombrar los profesores, eligiendo director, como un acto conveniente y de justicia, al padre Caballero. Incorporada, además, la Academia de Música que sostenía el Ayuntamiento y dirigía la señorita doña Luz Oropeza, el Conservatorio adquirió vastas proporciones.¹⁰⁵

Este esfuerzo conjunto hizo que, desde sus inicios (e independientemente de sus altibajos políticos y educativos), el Conservatorio tuviera un buen número de alumnos de ambos sexos. En principio, este éxito se explica fácilmente si sumamos los alumnos privados de los maestros y de academias como la de Tomás León o la de Caballero, más todos los que vieron en la naciente institución una posibilidad de estudiar música seriamente. Sin duda, a esto hay que agregar un importante elemento: la incorporación al Conservatorio de la

¹⁰⁵ Carlos Chávez, «Las Sociedades Filarmónicas y el Conservatorio», en Susana Dultzin, *Historia social de la educación artística en México: notas y documentos 4* (México: SEP-INBA, 1982), 23.

Academia de Música y Dibujo, exclusiva para mujeres, que era dirigida por Luz Oropeza y administrada por el Ayuntamiento de la Ciudad de México.

Según narra Romero en su historia de la institución, inmediatamente después de la instalación del Conservatorio, el presidente de la Sociedad Filarmónica solicitó al Cabildo que «La Academia Municipal de Música y Dibujo, ubicada en Betlemitas, se incorporara a la Filarmónica,¹⁰⁶ para que los educandos de ambos planteles, Conservatorio y Academia, adquirieran mutuo adelanto».¹⁰⁷

Una consecuencia de esta incorporación, claramente prevista, fue que «los muebles, útiles y el local de la Academia de Música», quedaron a disposición de la Filarmónica, lo que representó una solución para la falta de instrumentos musicales y muebles. Por otro lado, para la Academia esta integración quizá representó el modo más viable de subsistir. Según refiere María Eugenia Chaoul, en el discurso de agradecimiento la directora Oropeza «recordó las continuas luchas que había significado sostener un plantel gratuito como el que ella dirigía».¹⁰⁸

Lo que probablemente no estaba previsto, pero que ayuda a describir tanto a la directora como al tipo de educación recibida en la academia es que, finalizados los trámites, Luz Oropeza, directora de la Academia, «pidió a la Sociedad Filarmónica nombrar sinodales, escogiéndolos de entre su personal docente, para que practicasen el examen de fin de año de [a]s alum[n]as¹⁰⁹ [...] a efecto de que al incorporarse ést[a]s en el Conservatorio, se les reconociera su grado de aprovechamiento».¹¹⁰

Interesante planteamiento el de la directora. Previendo posibles evaluaciones injustas o sesgadas, su petición dio lugar a una prueba en la que no quedaría duda no sólo del nivel de las alumnas y del personal docente, sino de su propia capacidad pedagógica y gestora, lo que garantizaría (queremos suponer) un buen lugar en el Conservatorio para sus alumnas y

¹⁰⁶ Según Zanolli, la escuela se anexó al Conservatorio con 75 alumnas. Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical*, 91n.79.

¹⁰⁷ Jesús C. Romero, *Historia del Conservatorio. Capítulo I, Nuestra música* ([año 1, n° 3 (julio de 1946)] Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 1992), 180.

¹⁰⁸ María Eugenia Chaoul, «¡Canten niños porque es sano: la educación musical en las escuelas primarias de la Ciudad de México, 1866-1910», en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles para Euterpe: La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1914), 390.

¹⁰⁹ Es frecuente encontrar, en esta y otras fuentes, referencias a los alumnos de la Academia. Sin embargo, considerando que el centro educativo fue creado para atender a mujeres, haré referencia a «las» alumnas.

¹¹⁰ Jesús C. Romero, *Historia del Conservatorio. Capítulo I, Nuestra música* ([año 1, n° 3 (julio de 1946)] Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 1992) 182.

también para ella misma, porque aunque mantenía el cargo y el sueldo, cubierto por el Ayuntamiento y no por la Filarmónica, no quedaba del todo claro cuál sería su papel en la naciente institución.

En este punto quizá no estaría de más ejercitar la sospecha. Si bien Luz Oropeza no tenía ni remotamente el prestigio del padre Caballero, estaba a cargo de una institución que, a pesar de sus limitaciones, funcionaba, tenía un presupuesto propio, daba frutos y que, en última instancia, no pidió ser anexada al Conservatorio. Fue la Sociedad Filarmónica quien vio un beneficio en la unión de instituciones y sin embargo objetó hacerse cargo del sueldo de la directora y maestras de la Academia.¹¹¹ Además, según comenta el mismo Romero en otro texto sobre la historia del Conservatorio,

Una vez instalado el Conservatorio en la Academia Caballero, la Directiva de la Filarmónica se encontró con que tenía que resolver satisfactoriamente dos problemas económicos: el del pago de la renta del nuevo local y el del sueldo del Director del Plantel; con el objeto de adquirir los fondos necesarios para cubrir estas necesidades nuevas, se acordó gestionar la aquiescencia del Ayuntamiento Capitalino para refundir en el naciente Conservatorio la Academia Municipal de Música y dibujo [...], a efecto de que la Filarmónica pudiera disponer en su provecho de la subvención destinada al sostenimiento de dicha Academia; y del Gobierno Imperial la suya, para que cediera a la Filarmónica el tercio de las utilidades producidas por la lotería destinada al fomento de la enseñanza.¹¹²

Terminan las explicaciones de Romero diciendo que «gracias a estos arbitrios estuvo la Filarmónica en aptitud de pagar mensualmente, a partir del 1º de enero de 1867, la cantidad de \$50.00 por concepto de renta y la de \$30.00 como sueldo del Director». Establecido lo anterior, parece que los problemas económicos, que ciertamente había que resolver, eran el principal incentivo de esta fusión y no queda tan claro que la intención fuera que «los educandos de ambos planteles, adquirieran mutuo adelanto». A la postre, seguramente eso sucedió, pero cabría preguntar si tan noble fin hubiera sido perseguido por los miembros de la sociedad filarmónica si la academia hubiera sido un buen proyecto educativo sin recursos públicos.

¹¹¹ Jesús C. Romero, *Historia del Conservatorio. Capítulo I, Nuestra música* ([año 1, nº 3 (julio de 1946)] Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 1992), 181.

¹¹² Jesús C. Romero, «Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música», en Adalberto García de Mendoza, ed. *Segundos Anales del Conservatorio Nacional de Música. Tomo II.* (México, 1941), s.p.

Volviendo al momento de la incorporación de la Academia al recién formado Conservatorio hay que decir que, a partir del ciclo escolar de 1867, alumnas y maestras fueron parte de la institución y, al parecer, Luz Oropeza tuvo un importante papel en la planta docente. Una muestra de ello es el anuncio periodístico de enero de 1868, publicado en el *Monitor republicano* (reproducido en otras fechas y publicaciones). En él, la Sociedad Filarmónica Mexicana anunciaba que quedaban abiertas las inscripciones para el Conservatorio de Música, así como las cátedras ofrecidas y sus profesores titulares. Al menos en ese ciclo, para la materia de piano había tres profesores: Luz Oropeza, Julio Ituarte y Tomás León.¹¹³ A este dato habría que agregar que ella era la única mujer en la lista de catedráticos de todas las materias musicales. Desde una mirada histórica, ver el nombre de Luz Oropeza junto al de los pianistas más relevantes de su tiempo, presidiendo la cátedra de piano, llama mucho la atención y plantea interesantes preguntas sobre su quehacer interpretativo y pedagógico.

Aunque no contamos con suficientes datos para responder a esos cuestionamientos, ya que de la vida de Oropeza no se sabe nada, el anuncio del siguiente año da algunas pistas. Ahí se lee que la cátedra de piano se distribuía de la siguiente manera: Piano 1º y 2º año, srita. Luz Oropeza; 3º y 4º, Pedro Malet y Julio Ituarte; 5º y 6º año, Tomás León.¹¹⁴ En tal repartición queda explícita una jerarquía: Tomás León, el máximo pianista de entonces era el maestro de perfeccionamiento, Ituarte, su alumno predilecto, el formador de niveles intermedios, y Luz Oropeza era la iniciadora de los aspirantes a pianistas. Si bien era la primera en el escalafón, tenía un lugar prestigiado. Para el orden de cosas de entonces, una mujer enseñando en una institución de educación superior al lado de los que eran considerados los grandes maestros es digno de llamar la atención.

Al parecer, la carrera de Oropeza siguió en movimiento y es notable, por ejemplo, que en una nota de 1871 se haga referencia a ella como subdirectora del Conservatorio. Sin embargo, en el anuncio de periódico que a la letra dice: «desde el día 15 del corriente quedan abiertas las inscripciones para los cursos del año escolar 1871, recibiendo las de las alumnas la subdirectora Da. Luz Oropeza y las de los alumnos el subdirector D. Antonio Balderas».¹¹⁵, queda en evidencia la separación de la educación de alumnas y alumnos que probablemente

¹¹³ «Sociedad Filarmónica Mexicana. Aviso Importante», *El Monitor Republicano*, 21 de enero de 1868.

¹¹⁴ «Sociedad Filarmónica Mexicana. Conservatorio de Música», *El siglo XIX*, 16 de enero de 1869.

¹¹⁵ «Sociedad Filarmónica Mexicana. Conservatorio», *El siglo diez y nueve*, 13 de diciembre de 1870.

se fue acentuando. De modo que dos años después, la misma maestra Oropeza deja de aparecer como maestra de piano en los anuncios, tomando el lugar de maestra de solfeo para niñas y señoritas.

Cuál era entonces el lugar de Luz Oropeza, de las demás maestras que la acompañaron a la nueva institución y de las alumnas formadas ahí, es una interrogante abierta y cabría preguntarse, además, si la labor pedagógica de ella ha sido poco tomada en cuenta cuando se narra la historia del Conservatorio. Sin embargo, con los elementos disponibles, es factible suponer que la integración de la Academia al Conservatorio, y de sus maestras, fue un elemento fundamental para que se consolidara la educación musical profesional de las mujeres.

Como ha sido evidenciado en las páginas anteriores, el proceso de profesionalización de la música inició tiempo antes de que se estableciera el Conservatorio. Las academias de Elízaga, Gómez y Caballero, y probablemente algunas otras escuelas privadas, tuvieron ese expreso propósito y en sus afanes siempre estuvieron incluidas las mujeres, aunque, como hemos visto, la educación para ellas tenía la intención de convertirlas en mejores intérpretes, pero para el ámbito privado. Sin embargo, hay al menos un antecedente que sí buscaba específicamente la profesionalización de las mujeres músicas y es, precisamente, la Academia Municipal de Música y Dibujo que fuera dirigida por Luz Oropeza. Los datos disponibles sobre la historia de esta institución nos aportan importantes elementos para entender la educación musical formal que recibían las mujeres, su significado social y el cómo es que la música se profesionalizó, para las mujeres, quizá antes que cualquier otra ocupación.

Según relató la propia Luz Oropeza en el discurso pronunciado antes de comenzar el examen que ella misma solicitara para mostrar la preparación de sus alumnas, en 1858 se estableció la Academia Municipal de Música y Dibujo por iniciativa de Miguel Azcárate, gobernador del Distrito Federal quien,

en su calidad de socio de la Compañía Lancasteriana, había podido apreciar las necesidades de la educación en las clases pobres; pero en su caritativo afán dominaba la idea de sustraer a la mujer a la forzosa dependencia del hombre; a la triste condición de mantenerse con el producto de su trabajo con la aguja, a la miseria y a sus terribles consecuencias. Comprendía su bien formado corazón que ensanchando el estrecho círculo de la educación de las niñas pobres, procurándoles la enseñanza de la música, del dibujo, de la pintura, de los idiomas y de otros ramos de la educación secundaria,

lograría inculcarles la conciencia de su dignidad y prepararles para un porvenir independiente, honroso y productivo en el profesorado, en la carrera de artistas y hasta en el matrimonio.¹¹⁶

Resulta refrescante descubrir que un hombre con esos medios políticos pusiera sus afanes en proporcionar a las «niñas pobres» una educación que les diera las herramientas para poder tener mejores trabajos que los disponibles en la época. Interesante es que su propuesta partiera de los saberes que por entonces eran considerados propios de una educación femenina (sobre todo de las clases altas, como hemos visto en las páginas anteriores). Por lo que puede conjeturarse, la idea consistía en profundizar esos conocimientos para poder ejercer profesionalmente en las áreas de música, dibujo e idiomas y responder a un mercado privado que demandaba, sobre todo, maestras.

En cuanto a la «carrera de artistas» es probable que estuviera pensando más en el canto que en la interpretación de instrumentos pues justamente como cantantes es como las mujeres habían sido más aceptadas en el ejercicio profesional de la música.^{117,118} No está de más insistir en que el ejercicio profesional como intérpretes, compositores, músicos de orquesta o de iglesia seguía siendo un campo preponderantemente masculino.

No debe perderse de vista que aun dentro de esta novedosa propuesta que buscaba «sustraer a la mujer a la forzosa dependencia del hombre», una de las opciones consideradas como un futuro honroso seguía siendo el matrimonio. Fácilmente puede deducirse que la premisa era: a mayor educación, mejores posibilidades de encontrar un matrimonio conveniente. Una idea que ya habíamos visto en la escuela de Elízaga pero que podemos rastrear de tiempo atrás. Por poner un ejemplo cercano, esa era la razón de ser del Colegio de Santa Rosa de Santa María, que funcionó durante buena parte del siglo XVIII en la ciudad

¹¹⁶ Luz Oropeza, «Discurso», *La Armonía: Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, año I, tomo II, nº 6 (15 de enero de 1867), 46-47.

¹¹⁷ Hay registros de mujeres como cantantes profesionales desde los siglos XV y XVI. Se pueden consultar investigaciones como: Howard Mayer Brown, «Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy»; y Anthony Newcomb, «Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy». Ambos en: Jane Bowers y Judith Tick, eds., *Women Making Music* (Chicago: University of Illinois Press, 1987).

¹¹⁸ En el caso de México, las principales referencias sobre mujeres profesionales de la música son sobre cantantes, destacando el emblemático caso de Ángela Peralta. Por ejemplo, en *La mujer mexicana en la música* de Esperanza Pulido, la mayor parte de las intérpretes con buenas valoraciones son cantantes. En el listado destacan: Ángela Peralta, Fanny Anitúa, María Luisa Escobar, Consuelo Escobar, María de Jesús Magaña, Mercedes Mendoza y María Romero. Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música* (México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958), 77-104.

de Morelia.¹¹⁹

Lo innovador de la Academia Municipal de Música y Dibujo no era la educación en los ramos de la música, la pintura y los idiomas ni la propuesta curricular sino su fin: profesionalizar las prácticas de las mujeres para prepararlas para el trabajo.¹²⁰ En este caso, además, un trabajo más intelectual, con habilidades y conocimientos especializados, y con mayor apreciación social, y mejor salario, que los trabajos de servicios.

Este importante antecedente del Conservatorio educaba entre 75 y 140 alumnas por año. Sin embargo, por falta de interés en algunos de los funcionarios que sucedieron a Azcárate, la Academia fue cerrada en 1862. Por los buenos oficios del creador del proyecto, y con apoyo imperial, reabrió sus puertas en 1864 y quedó a cargo del Ayuntamiento.¹²¹ Siempre bajo la dirección de Oropeza se mantuvo en funcionamiento hasta que se fusionó con el Conservatorio.

Luz Oropeza aseguraba que el planteamiento de Azcárate fue el mismo que «en la parte concerniente a la mujer tuvieron los fundadores de la Sociedad Filarmónica Mexicana al establecer el Conservatorio de música en mucho mayor escala».¹²² Y agrega que con la «dichosa fusión» de ambas instituciones, las alumnas de la Academia ingresan al Conservatorio

No solo con halagadoras esperanzas, sino con la plena convicción de que su porvenir está desde hoy más firmemente asegurado, porque en el numeroso y respetable personal de la Sociedad Filarmónica, encuentran multiplicados los mismos nobles y paternales sentimientos, la misma tierna y benévola solicitud del hombre generoso que puso la primera piedra del hermoso edificio que las ha de poner al abrigo de la miseria.¹²³

Aunque resulta un poco chocante el tono paternalista (muy en línea con el trato dado a las mujeres que, casi sin derechos civiles, eran consideradas como menores de edad

¹¹⁹ Gladys Zamora Pineda, «Antes del Conservatorio de las Rosas: De Catalina de Siena a Santa Cecilia». En: https://www.academia.edu/44472864/ANTES_DEL_CONSERVATORIO_DE_LAS_ROSAS

¹²⁰ Por sus intenciones profesionalizantes hay que diferenciar esta propuesta de la educación general para las mujeres que incluía a la música entre sus materias. Si bien es cierto que también de las escuelas secundarias surgieron maestras de música, ese no era el objetivo específico.

¹²¹ Luz Oropeza, «Discurso», *La Armonía: Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*, año I, tomo II, n° 6 (15 de enero de 1867), 47.

¹²² Luz Oropeza, «Discurso», 47.

¹²³ Luz Oropeza, «Discurso», 47.

permanentes), puede entenderse que, en el discurso, lo que Oropeza buscaba era proteger su obra y garantizar un espacio adecuado para las alumnas en la que sería la institución pedagógica (musical) más importante de las siguientes décadas.

Sin duda, la fusión de las dos instituciones resultó benéfica para todos los involucrados. En el momento crítico de la fundación del Conservatorio, donde había muchas buenas voluntades y pocos recursos, la suma de instituciones, bienes materiales y recursos humanos, consiguieron que el anhelado Conservatorio para México prosperara. En cuanto a la educación musical de las mujeres, esta misma suma de elementos terminó por consolidar una opción profesional para ellas.

Como hemos visto a lo largo de las últimas páginas, desde los primeros intentos seculares de profesionalizar el quehacer musical en el país las mujeres estuvieron incluidas. En esas primeras instituciones lo que se buscaba era formar mejores intérpretes para la vida privada. Es cierto que de esa formación también surgieron algunas intérpretes profesionales y con toda probabilidad muchas maestras, pero es importante señalar que ese no era el propósito explícito sino una consecuencia de que las mujeres tuvieran esa oportunidad educativa. En cambio, instituciones como la Academia de Música tenían el expreso propósito de educar a las mujeres para que pudieran insertarse en el mercado laboral.

Es importante señalar esta variedad de propósitos y resultados educativos porque cuando se formó el Conservatorio, todos esos caminos se planteaban como posibilidades para las mujeres de un modo bastante natural. Para entonces, estudiar música en una escuela con intenciones profesionalizantes era una opción relativamente normalizada, independientemente de si las alumnas fueran o no a trabajar al terminar su formación. Siendo este el panorama, se puede afirmar que en las escuelas de música de finales del siglo XIX y principios del XX había mujeres que buscaban una formación especializada con diversos fines: ser mejores intérpretes (para el ámbito privado o público), conocer más música, adquirir herramientas para poder enseñar, saber más de teoría y composición e incluso obtener un saber que redundaría en un mejor matrimonio. Para cualquiera de estos propósitos, podían acceder a la educación formal y certificar sus conocimientos.

A lo largo del siglo XIX se había gestado, poco a poco, la posibilidad de que las mujeres accedieran a la educación musical profesional. Esto constituye una interesante peculiaridad de la educación nacional pues el acceso a lo que hoy entendemos como

educación superior estuvo vetado para las mujeres hasta las últimas décadas del siglo. El paulatino acceso de ellas a la educación profesional, incluso bien entrado el siglo XX, se hizo por excepción. La educación superior, y más tarde la universitaria, estaba reservada para unas pocas que tenían que luchar por un lugar y justificar su intrusión en un ámbito predominantemente masculino. Sin embargo, en la música, las puertas de los conservatorios, desde el inicio estuvieron abiertas a las mujeres, de modo que cuando en 1867 se publicó la Ley Orgánica de Instrucción Pública, cuyo artículo 7º otorgaba a las jóvenes el derecho de asistir a los cursos de las escuelas profesionales y de presentarse a los exámenes reglamentarios, «obteniendo al fin de la carrera diplomas especiales»,¹²⁴ para las mujeres que estudiaban música lo único que cambió es que ahora se reconocía oficialmente una actividad que llevaban un buen tiempo realizando.

La profesionalización de las mujeres en la música. Pianistas, maestras y músicas profesionales en el mercado laboral

A este punto, se ha mencionado recurrentemente la profesionalización de la música y se han establecido algunos lazos con la secularización de la profesión: tanto de la enseñanza como de la práctica musical. Este proceso, iniciado a principios del siglo XIX con el declive de las prácticas musicales religiosas y la pérdida de centralidad de la capilla musical (y la formación ligada a ella), convergió con la secularización general del Estado y de la educación. Si en algo había acuerdo después del largo proceso de independencia, y durante el cambiante siglo XIX, era que la educación sería un agente de cambio y un elemento central en la formación de la nación. En palabras de Lourdes Alvarado,

En medio de tantas diferencias [políticas], había coincidencia en un principio de origen ilustrado, promover la educación constituía el único medio posible para superar las limitaciones de todo tipo que impedían a la novel República colocarse al nivel de las grandes potencias de la época. Instruir a la sociedad fue considerado, a partir de entonces, una especie de llave maestra que conduciría a la felicidad general.¹²⁵

¹²⁴ Lourdes Alvarado, *En la senda de la profesionalización femenina 1867-1929* (México: UNAM, 2016), 11.

¹²⁵ María de Lourdes Alvarado, «La Universidad en el siglo XIX», en Renate Marsiske, coord., *La universidad de México: un recorrido histórico de la época colonial al presente*, (México: UNAM-Centro de Estudios sobre la Universidad, 2001), 87.

En el pensamiento liberal, además, la educación debía ser regida por el Estado y estar separada de la Iglesia. Esto implicaba ordenar todos los niveles educativos y certificar sus conocimientos.

Hasta antes de este nuevo orden social, la educación musical estaba a cargo de la Iglesia, de escuelas particulares o de maestros privados, y era la Iglesia la que, mayoritariamente, brindaba una educación profesionalizante y la certificaba de algún modo. Según señala Martín Moreno, la capilla era la «única vía de acceso a la enseñanza musical», «una auténtica institución docente en la que se forma[ba] el futuro músico no sólo en la música, sino, además en las humanidades».^{126,127} El peso de la música en la liturgia y en la vida religiosa (y la vida religiosa en la vida de las personas) posibilitaba que la institución tuviera la infraestructura educativa y el presupuesto para sostenerla, convirtiendo a la Iglesia no sólo en el principal educador de músicos sino, también, en el principal empleador. Podría decirse que aún con el declive de la capilla musical, hasta bien entrado el siglo XIX, los principales lugares para ejercer la profesión musical eran la Iglesia y los teatros (y en menor medida en la corte y los círculos aristocráticos).

La implicación más obvia para la actividad musical de las mujeres es que no podían acceder a esa educación estructurada y especializada (por el hecho de ser mujeres). Además, en el caso de que aquellas que sí habían adquirido tales conocimientos de manera privada, no podían acceder al ejercicio profesional de la música, excepto como cantantes y de ninguna manera dentro de la Iglesia, a menos que fueran monjas y estuvieran enclaustradas. En el siglo XIX, como ya hemos visto en páginas anteriores, se intensificó la práctica musical en el ámbito doméstico y la enseñanza privada de la música fue una actividad de creciente importancia. Sin embargo, toda esta actividad estaba escasamente relacionada con lo profesional. Esto cambió paulatina y silenciosamente mientras la educación musical se

¹²⁶ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española: 4. Siglo XVIII*, (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 24.

¹²⁷ «El maestro de capilla o, en su defecto, el maestro de los mozos de coro o de canto de órgano, debía enseñarles a “leer y escribir y cantar los responsos, versetes y antifonas y las lecciones y calendas (...) canto llano, canto de órgano y contrapunto (...) a componer y a las otras habilidades que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos cantoricos”, preocupándose además de tenerlos “bien y honestamente vestidos y calzados, (...) sus camas con toda limpieza (...) y de comer de su ordinario como él comiere”, según se especifica en las *Actas Capitulares* de la Catedral de Sevilla. El punto crucial de la formación musical de estos niños estaba en el cambio de voz, con lo que se tenían que despedir. Entonces se les proporcionaba una “limosna” para proseguir sus estudios y ya dependía de cada uno de ellos el acabar como compositores maestros de capilla, organista, cantores, etc. tanto religiosos como seculares». Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española: 4*, 25.

secularizaba.

Para seguir con el desarrollo de esta idea, conviene antes aclarar qué se entiende por profesión. Para ello tomo la definición propuesta por Josefina Zoraida Vázquez en la introducción a la *Historia de las profesiones en México*. Una definición operativa que funciona para todos los capítulos de ese recorrido histórico (que va del periodo virreinal a 1945). La autora señala que se entiende como profesión, «la posesión de conocimientos científicos, humanísticos o artísticos especializados, adquiridos por medio de un estudio formal acreditado de alguna manera y cuyo ejercicio público se hace a cambio de una remuneración».¹²⁸

Aunque esta definición podría tener algunas imprecisiones en determinados contextos históricos o sociales, aporta suficientes elementos para entender, en un sentido amplio, qué actividades podemos incluir en este concepto, y establece un punto de referencia para explicar el fenómeno de la profesionalización. En este caso, el de la profesionalización de las mujeres en la música.

Más allá de la sesgada valoración de los conocimientos intelectuales (intelectuales aplicados, en el caso de las actividades artísticas) sobre los conocimientos prácticos, que finalmente es lo que separa la profesión del oficio, la definición propuesta toma en cuenta elementos fundamentales para caracterizar una profesión, independientemente del nombre del documento que lo acredite o del nombre de la institución donde se adquirieron tales conocimientos. Estos dos puntos resultan relevantes porque los documentos con los que se ha acreditado la formación y autorizado la práctica de una profesión han tenido variados nombres y porque si bien la universidad es la institución educativa que por excelencia forma profesionistas, no es ni ha sido la única en hacerlo.

Es importante señalarlo porque cuando se ha abordado el tema del acceso de las mujeres a la educación profesional, los ejemplos más referidos son los relacionados con la

¹²⁸ Josefina Zoraida Vázquez, «Introducción», en Francisco Arce Gurza y otros, *Historia de las profesiones en México* (México: El Colegio de México, 1982), 1. Una definición complementaria podría ser la elaborada por Ruiz Tinoco: La «Profesión [...] conjunto de conocimientos, actitudes y habilidades que una persona adquiere durante un largo proceso educativo que regularmente lo conduce a un título. Otro rasgo importante lo constituyen las normas, tradiciones y prácticas que determinan la exclusividad sobre el ejercicio profesional al portador del título». En: Mario Luis Tinoco Herrera, «Las profesiones en México: Estudio teórico descriptivo sobre la crisis y modernización de las profesiones liberales» (Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de estudios de posgrado, UNAM, 1992. (<http://132.248.9.195/pmig2017/0182838/Index.html>), 2.

educación universitaria.¹²⁹ Así, tenemos los casos de las mujeres que en los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX accedieron a las universidades para estudiar medicina, jurisprudencia, química y enfermería, quedando relegadas, por ejemplo, las maestras y las músicas. Para el caso de las maestras, la explicación es que, según afirma Luz Elena Galván, durante el porfiriato, «la Escuela Normal para Profesoras no figuraba entre las escuelas de “educación superior”». ¹³⁰ Sin embargo, según señala la misma autora, «en 1895, el 51.3% del profesorado mexicano estaba compuesto por mujeres, y para 1910, el porcentaje había aumentado al 64.4%». ¹³¹

El magisterio era una profesión para la que se requerían títulos y permisos, no se estudiaba en la universidad y, como hoy en día, estaba marcada por batallas políticas y por una lucha por el reconocimiento social. Si bien algunas profesiones han gozado, alternativamente, de mala fama o muy buen prestigio según la época, la de maestro, en nuestro país, ha tendido a ser subvalorada. ¹³² Esto tiene implicaciones para la profesión misma, pero, además, implicaciones muy particulares para las mujeres profesionistas y, por asociación, para las maestras de música.

Aquí habría que hacer otro apunte antes de volver a la profesionalización de las mujeres músicas y dedicar unas líneas a preguntarse cómo era valorada la profesión musical en nuestro país. La idea del músico como un artista empezó a consolidarse quizá hacia finales del XIX y principios del XX. Sin embargo, convivía con esa otra percepción, heredada del virreinato, en la que se pensaba que el músico ejercía un trabajo práctico y funcional quizá más cercano al oficio que a la profesión.

¹²⁹ Abordan algunos de estos casos textos como: Gabriela Cano, «La polémica en torno al acceso de las mujeres a las profesiones entre los siglos XIX y XX», en Josefina Mac Gregor, coord., *Miradas sobre la nación liberal: 1848-1948. Proyectos debates y desafíos*. (México: UNAM, 2010); Gabriela Cano, «Ansiedades de género en México frente al ingreso de las mujeres a las profesiones de medicina y jurisprudencia», *Proyecto Historia, Sao Paulo*, n° 5 (2012); Anne Rubenstein, «La guerra contra “las pelonas”: Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924» en Gabriela Cano, coord. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México: FCE-UAM, 2009.

¹³⁰ Luz Elena Galván, *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940* (México: CIESAS, 1985), 25. El concepto de educación superior ha variado mucho con el tiempo. En algún momento hacía referencia a la educación que seguía a la básica o elemental. En otros momentos ha sido utilizado como sinónimo de educación universitaria o profesional. De ahí que resulte más operativo el término educación profesional.

¹³¹ Luz Elena Galván, *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940* (México: CIESAS, 1985), 23.

¹³² Señala Dorothy Tank que, durante la Colonia, «el deseo de recibir mayor reconocimiento social fue anhelo constante de los maestros que insistieron en su arte era “nobilísima”. A veces expresaron incomodidad de que su gremio se considerara junto con las labores manuales». Dorothy Tank de Estrada, «La Colonia», en Francisco Arce Gurza y otros, *Historia de las profesiones en México* (México: El Colegio de México, 1982), 53.

En alguna medida, esto puede explicarse por la reconfiguración de la profesión musical y probablemente también por la relativa novedad de las instituciones de enseñanza musical seculares. A diferencia de instituciones como la Real y Pontificia Universidad o la Academia de San Carlos que a pesar de haber vivido un proceso de reconfiguración después de la independencia tenían el prestigio de la tradición, el Conservatorio y el nuevo profesional que de ahí surgía tenían que ganar su espacio en el escalafón del reconocimiento social.

En resumen, el prestigio de la profesión musical estaba más relacionado con lo práctico que con lo artístico o lo intelectual y también con el mundo privado y lo doméstico. De ahí que su peso social no fuera comparable al de profesiones como derecho, medicina o letras. Tal valoración social, sumada a la tardía incorporación de la enseñanza musical profesional al sistema educativo, contribuyó a que no se pensara a la música como una profesión de primera línea, pero es probable que esa misma suma de factores contribuyera a que las mujeres se integraran a la educación profesional sin hacer mucho ruido.

Son sonadísimos los casos de las primeras mujeres en terminar una carrera universitaria. Como apunta Galván:

Poco a poco, la mujer se iba dando cuenta de que era capaz de ejercer diversas profesiones, a pesar de toda la ideología negativa que al respecto se manejaba. Un selecto número de mujeres de las clases altas y medias, ingresaron a escuelas de educación superior y después de haber terminado, entraron en campos normalmente reservados para los hombres.

González Navarro comenta que cuando en 1887 se recibió la primera médica egresada de la Escuela de Medicina de la Capital, se realizó una “corrida de toros en su honor”. Su nombre era Matilde Montoya.

Posteriormente se anunció la recepción de una dentista y al año siguiente la de otra médica. A partir de 1900 se hizo costumbre que las mujeres estudiaran farmacia. Pocas seguían, en cambio, la carrera de leyes. María Sandoval de Zarco, recibida en 1898, era por entonces la única abogada mexicana.¹³³

Como podemos ver, los casos son puntuales: una mujer que ingresa a la Escuela de Medicina a estudiar obstetricia en 1870,¹³⁴ una médica graduada en 1887, una abogada en 1900... Mientras tanto, y si volvemos a las cifras iniciales de este capítulo, en 1873, había alrededor de 260 alumnas estudiando música en el Conservatorio y es presumible que varias

¹³³ Luz Elena Galván, *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940* (México: CIESAS, 1985), 23.

¹³⁴ Luz Elena Galván, *La educación superior de la mujer en México*, 25.

de ellas hubieran terminado sus estudios y hubieran recibido el diploma que lo acreditaba. En comparación, el número es elevado e incluso podría resultar sorprendente. De ahí que sea importante preguntar por qué no se ha puesto más énfasis en todo este grupo de mujeres estudiando en una institución profesional de música.

Para buscar una respuesta volvamos a la definición de profesión que hemos tomado como referencia. Ahí se apunta que la profesión está constituida por tres elementos: conocimientos especializados, estudio formal acreditado y ejercicio público remunerado.

Un ejemplo interesante de la diferencia entre adquirir conocimientos (musicales) dentro de las instituciones y de manera privada lo muestra Marcia Citron en su explicación sobre por qué las compositoras no podían ser profesionales. La autora señala que, en términos generales, las mujeres no pudieron ser compositoras profesionales porque no tuvieron acceso a la misma educación que los hombres, una educación que incluía aspectos técnicos y teóricos especializados que eran sistemáticamente negados a las mujeres o cuyo acceso era limitado y negociado. Narra por ejemplo el caso Cécil Chaminade (1857-1944) a quién se lo prohibió estudiar composición en el Conservatorio y a cambio se le ofrecieron clases privadas con los mismos maestros de la institución. El resultado, que es relevante por ser comparable al de muchos otros casos similares, fue una educación con una desventaja en términos de falta de socialización y de profundización de conocimientos, falta de contactos y de exposición pública.¹³⁵

Esta no es una característica particular de la composición, o de las mujeres que querían dedicarse a ella; el fenómeno estaba generalizado en la educación musical y en diversos países. Era una realidad para la mayoría de las mujeres que estudiaban música antes de la inauguración del Conservatorio (y de las academias que lo antecedieron), y que recibieron una educación que no brindaba los conocimientos especializados necesarios para ejercer la profesión, ya sea en las instituciones que ofrecían música como un elemento más de la formación general, sobre todo en la educación privada, o en la educación más especializada en la que se aprendía a tocar un instrumento.¹³⁶ Con las academias de música y

¹³⁵ Marcia Citron, «Gender, Professionalism and the Musical Canon», *The Journal of Musicology*, vol. 8, n° 1(1990), 104-106.

¹³⁶ Un buen ejemplo de cómo la música era una oferta de los establecimientos particulares se puede ver en: María Teresa Bermúdez, «La docencia en oferta: anuncios periodísticos y escuelas particulares, 1857-1867», *Historia mexicana*, vol. 33, n° 3 (1984), 214-253.

el Conservatorio, que desde el principio aceptaban mujeres en su alumnado, esta primera barrera de acceso al conocimiento especializado se había convertido en una puerta de entrada.

El siguiente elemento de la definición es el relativo a la educación formal y a su acreditación. Y aquí podemos encontrar una posible explicación de por qué no se ha tomado en cuenta el significativo número de mujeres que se profesionalizaron en la música desde las últimas décadas del siglo XIX.

Hacia finales del siglo había un debate acerca de si las carreras artísticas debían o no recibir títulos profesionales.¹³⁷ Si bien todas las actividades artísticas eran consideradas profesiones, no necesariamente los diplomas o acreditaciones equivalían a títulos. Al final los títulos llegaron.¹³⁸ Además, en el caso particular del Conservatorio de México, se discutía la necesidad de distinguir a los alumnos «que sólo deseaban estudiar música por afición [...] de los que habían ingresado con el ánimo de hacer de ella su profesión».¹³⁹ Esta separación entre *amateur* y profesional, sumada a la falta de claridad de la certificación, representan el escenario de confusión ideal para seguir pensando a la música como una especie de pasatiempo sofisticado y a las mujeres que decidieron estudiarla como diletantes, incluso a las muchas que sí terminaban los estudios y obtenían diplomas. No está de más señalar que la misma situación, en cambio, no era desfavorable a los varones: aquel que decidía terminar sus estudios en el Conservatorio era considerado un músico profesional sin necesidad de mostrar las credenciales y en alguna medida era más valorado que los músicos formados fuera de la institución.¹⁴⁰

Sin embargo, esa ambigüedad entre diletante y profesional generó el espacio de

¹³⁷ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. I (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 179-183.

¹³⁸ Los títulos llegaron pero la certificación del quehacer artístico no estuvo exenta de problemas sino hasta bien entrado el siglo XX. Hasta hace pocos años, el Conservatorio Nacional de Música no otorgaba título de licenciatura. Por un buen tiempo, el diploma recibido era equivalente, en rango, al de los normalistas. Según relata Zanolli, después del plan de estudios de 1979, se crearon las licenciaturas en el CNM y fue a partir de 1989 que se empezaron a otorgar estos títulos, equivalentes a cualquier licenciatura y para los que era necesario haber acreditado la educación media superior. Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. I (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 457-460.

¹³⁹ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. I (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 182.

¹⁴⁰ Un buen ejemplo de esto es Carlos J. Meneses. En sus primeros años como maestro del Conservatorio fue cuestionada la pertinencia de que ocupara el puesto ya que no había estudiado ni en ese ni en ningún otro conservatorio.

posibilidad para que muchas mujeres estudiaran sin que aquello representara una afrenta social. En el imaginario compartido, estudiar música a altos niveles de especialización no necesariamente correspondía a obtener un título para ejercer una profesión o buscar un trabajo. Podía buscarse esta formación simplemente por un deseo personal o por motivaciones artísticas o incluso espirituales o axiológicas, de modo que una mujer estudiando música profesionalmente no contravenía ni los mandatos de género ni los acuerdos sociales... Aunque después sucediera que algunas de ellas necesitaran o desearan ejercer la profesión y tuvieran los elementos para hacerlo.

Eso nos lleva al último punto de la definición: el ejercicio público remunerado. Como se ha repetido a lo largo de este capítulo, la formación musical que recibían las mujeres estaba diseñada para ser funcional al ámbito privado. No se esperaba que las mujeres de sectores medios y altos trabajaran y como la música no era necesariamente apreciada como profesión el hecho de que hubiera decenas de graduadas del Conservatorio no implicaba que fueran a demandar empleos. Ni siquiera implicaba que cuando se presentaban en público aquello fuera entendido como una actividad profesional o ellas mismas fuera leídas como profesionales de la música. Por ejemplo, muchas mujeres con la formación y las acreditaciones correspondientes tocaban en actos de beneficencia o en conciertos privados incluso patrocinados por sus propias familias, lo que cancelaba la posibilidad de cualquier intercambio monetario.

A muchas mujeres estas actividades les otorgaban prestigio, capital social, distinción en ciertos círculos sociales, pero no validación como profesionales. Por eso es que podían tener apariciones públicas esporádicas, reseñas en periódicos, incluso tener buena recepción de público y crítica, y seguir siendo apreciadas como «diletantes».

Sin embargo, las condiciones para el ejercicio profesional estaban puestas, pues muchas mujeres aparecían en el espacio público, aunque fuera esporádicamente, como músicas. De modo que cuando algunas necesitaron o decidieron trabajar no necesariamente se enfrentaron a un mundo completamente masculino. El universo musical ya estaba habitado por ellas y además contaban con un buen capital para ingresar al mundo del trabajo. Fue así como, casi sin ser notadas, las mujeres se convirtieron en profesionales de la música: en maestras especializadas, en acompañantes y, ocasionalmente, en intérpretes.

Esto no significa que no hubiera enfrentamientos o procesos de negociación para

adquirir reconocimiento y espacios laborales cuando las condiciones sociales cambiaron y las mujeres, sobre todo las de clase media, tuvieron que trabajar, o pudieron hacerlo.¹⁴¹ El espacio como intérpretes profesionales o como compositoras fue el más difícil de normalizar. Por paradójico que resulte, no era lo mismo apreciar el trabajo de una mujer que interpretaba en un contexto considerado diletante que hacerlo en un espacio en el que se presentaba como profesional y había un pago de por medio, incluso con el mismo repertorio. En ese supuesto había una disputa por el reconocimiento tanto del público como de los profesionales y una lucha por los espacios laborales. Las mujeres que quisieron ser pianistas profesionales y tener una carrera que sobrepasara los años previos al matrimonio en definitiva tuvieron que negociar su lugar y lo conquistaron algunas generaciones después.¹⁴²

En cambio, donde las mujeres músicas encontraron un espacio de acogida profesional fue en el acompañamiento y, sobre todo, en la enseñanza. Se señaló párrafos arriba que una de las primeras profesiones a las que se integraron las mujeres fue el magisterio. El fenómeno de mujeres enseñando a niñas era más o menos frecuente, pero hacia el último cuarto del siglo XIX las mujeres eran mayoría en el profesorado del país. Como señala Bazant, «el magisterio fue el único campo profesional en el que la mujer participó verdaderamente, en gran medida porque no se consideraba una profesión científica y se requería sólo del estudio primario y cuatro años de Normal». Adicionalmente, la carrera docente era considerada como propia de las mujeres porque para ella se recomendaba una sensibilidad femenina (o aquello que se consideraba propio de las mujeres como lo maternal y los cuidados). Finalmente, dice la autora, las mujeres estaban más dispuestas a conformarse con sueldos bajos.¹⁴³

Todos estos factores normalizaron la figura de la maestra en la sociedad mexicana. Para las pianistas (y en general para las músicas) egresadas del Conservatorio la opción de trabajar en la enseñanza era bastante clara y segura, y les confería un prestigio social que no necesariamente tenían las maestras de nivel básico.¹⁴⁴ Ese prestigio se les otorgaba el hecho

¹⁴¹ Las mujeres de clase media se incorporaron cada vez con más frecuencia a la fuerza laboral en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Sus principales trabajos fueron la docencia y el trabajo de oficina tanto en el sector público como en el privado. Véase: Susie Porter, *From Angel to Office Worker: Middle-class Identity and Female Consciousness in Mexico, 1890-1950* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2018).

¹⁴² Ejemplos de estos procesos de negociación pueden encontrarse en «Las menestistas», quinto capítulo de este trabajo.

¹⁴³ Milada Bazant, «La República restaurada y el porfiriato», en Francisco Arce Gurza y otros, *Historia de las profesiones en México* (México: El Colegio de México, 1982), 149.

¹⁴⁴ Afirma Bazant que «debido a la estructura socio-económica del porfiriato la aspiración social al magisterio se vio reducida a las clases inferiores y acaso medias, conteniendo el mejoramiento social e intelectual de los

de tener un conocimiento especializado que además respondía a una importante demanda de ese tipo de educación. Si bien el Conservatorio podía acoger sólo a algunas de ellas, el campo de la enseñanza privada en los hogares y las academias particulares les daba un amplio espacio de acción.

Otro campo en el que pudieron desempeñarse las músicas egresadas del Conservatorio fue como pianistas acompañantes. En buena medida era una profesión que se mantenía contenida en los espacios educativos y no implicaba mostrarse en público ni exhibirse como artista. Se acompañaba a los alumnos en formación dentro de las mismas escuelas de música y, más tarde en el siglo, surgió un trabajo en el que las mujeres encontraron un sitio: acompañantes en las escuelas de nivel básico. Según relata Anne Rubinstein, al menos durante la administración de José Vasconcelos, la Secretaría de Educación Pública enviaba pianistas acompañantes, casi todas mujeres, para que apoyaran en las actividades artísticas y deportivas de todas las escuelas.¹⁴⁵

Desde que el Conservatorio abriera sus puertas, las mujeres que obtuvieron formación musical profesional tuvieron opciones laborales y algunas de ellas decidieron ejercerlas. De la enseñanza casi como única opción se pasó al acompañamiento, a la enseñanza a nivel superior y, poco a poco, a la interpretación. Con sus conocimientos a cuestas, las mujeres fueron conquistando espacios profesionales de la música e incluso los diversificaron, llegando a la escritura sobre temas musicales (crítica musical, historia, etc.) y al reconocimiento como compositoras.

Las menesistas figuran entre las primeras mujeres que transitaron los caminos de la profesión musical. Cómo lo hicieron es algo que averiguaremos en los siguientes apartados.

profesores». Milada Bazant, «La República restaurada y el porfiriato», en Francisco Arce Gurza y otros, *Historia de las profesiones en México* (México: El Colegio de México, 1982), 152.

¹⁴⁵ Anne Rubinstein, «La guerra contra “las pelonas”. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924» en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott, comps., *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (México: FCE-UAM, 2009), 124.

2. ¿QUIÉN FUE CARLOS J. MENESES?

Se ha hablado a menudo —se hablará siempre— de la obra de Meneses. En nuestra historia musical no se anota ninguna ni más rotunda, ni más completa; aparece a los ojos de los contemporáneos como roca enhiesta, y llegará a la posteridad.¹⁴⁶

CARLOS GONZÁLEZ PEÑA

En la memoria escrita de la música mexicana hay cierto consenso en el hecho de que Carlos J. Meneses (1862?-1929) fue uno de los músicos más influyentes de su tiempo. Pianista de corta pero celebrada carrera, director de orquesta aún mejor, y maestro de gran fama, Meneses fue un artista cuya labor musical contribuyó de manera determinante en la transformación de las prácticas musicales del México de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Su ámbito de influencia abarcó la dirección orquestal, la incorporación y difusión de nuevos repertorios (de música europea tanto como de música mexicana), y la enseñanza del piano.

Las principales fuentes historiográficas sobre su vida y obra provienen, en buena medida, de la pluma de alumnas y alumnos suyos que por distintas razones consignaron la vida musical de su época. Más allá de los esfuerzos de glorificación y exaltación del personaje que hoy podrían resultarnos excesivos y hasta un poco chocantes, estos relatos nos dan suficiente información para poder clarificar y dimensionar el impacto del quehacer musical de Meneses. Quizá no tanto para construir una biografía, tarea que lamentablemente dejaron pendiente Jesús C. Romero,¹⁴⁷ Gerónimo Baqueiro Fóster y Luz Meneses,¹⁴⁸ pero sí para entender la singularidad de este músico que tiene una significativa presencia en los

¹⁴⁶ Carlos González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», en *El hechizo musical* (México: Stylo, 1946), 160.

¹⁴⁷ «Al autodidacta, al revolucionario y al combativo que dedicó su vida toda al mejoramiento de nuestra existencia musical, la juventud vanguardista de México lo saluda con todo su cariño y con todo su respeto, y yo, con toda la imparcialidad posible en mí, he redactado este ensayo crítico, esquema de una futura biografía formal, con la intención de perpetuar entre las futuras generaciones, un ejemplo digno de constante imitación». Jesús C. Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico» *Música: Revista Mexicana*, vol. 2, n° 3 y 4 (diciembre de 1930 y enero de 1931), 18.

¹⁴⁸ Gerónimo Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», *Carnet musical*, año VII, vol. VII, n° 203-209 (enero-julio 1962), 35. En la nota «Maestra ejemplar. Radiografía de Luz Meneses», Rodolfo Mendiola asegura que Luz Meneses «prepara con sumo cuidado la biografía de ese hombre tan ilustre, que servirá para conocer la trascendental vida de uno de los maestros más capaces y más limpios que han existido en la historia musical de nuestro país». *Mañana*, 8 de marzo de 1952.

relatos históricos de nuestra música sin haber compuesto ninguna obra. Este dato no es menor: en un contexto donde las historias de la música fueron hechas alrededor de los compositores y sus obras, que alguien habite nuestra memoria musical por su labor pedagógica e interpretativa resulta muy llamativo.

Incluso desde una mirada contemporánea a Meneses, la idea de que los compositores eran los músicos destinados a pasar a la historia era bastante frecuente. Idea que, por otra parte, ya estaba bien asentada en la Europa de entonces. Un ejemplo de este pensamiento fue manifestado por el anónimo autor de una nota periodística de 1908:

Juzgaremos primero a los vivos, descendientes de los grandes maestros y juzgaremos después, aunque sea ligeramente, si los filarmónicos muertos son dignos de monumentos.

D. Carlos J. Meneses y D. Gustavo E. Campa son los que en estos momentos parece que se disputan la primacía en cuanto a la dirección del arte musical en México.

Y, sin embargo, no obstante que son los sucesores de los grandes maestros mexicanos ¡cuánto les falta para ser dignos de un monumento, del que tampoco lo fueron sus antecesores!

El Sr. Meneses, a quien sin duda alguna le cabe la gloria de haber cambiado al antiguo sistema musical de educación, cuando desaparezca da la vida nos dejará tan sólo ese recuerdo efímero.

Recordaremos su habilísima batuta; su gran tacto para organizar una orquesta; pero ¿qué obras nos dejó que nos lo recordara con frecuencia? Nunca escribió, siendo muy capaz de hacerlo.¹⁴⁹

El autor de la nota estaba en contra de que se erigiera un monumento a Ricardo Castro (recientemente fallecido), pues, según afirmaba, la «gloria artística» que alcanzó en vida fue relativa. Para el cronista, ninguno de los músicos mexicanos, vivos o muertos, merecía un monumento, como sí lo merecían, claro, Bach, Beethoven, Wagner, Mozart, Schubert y Verdi. En resumen, para el autor, no sólo no había un presente musical, sino tampoco un pasado y por más digna de elogio que fuera la labor de Meneses o de Castro, no merecían ser recordados, como no lo fueron antes Ortega, Morales o Villanueva.

Interesante es que el autor revelara una conciencia sobre el arte nacional al declarar que sabía que podía ser juzgado como un antipatriota que «denigra a nuestros artistas». Y sin

¹⁴⁹ «Un monumento a Ricardo Castro: nuestros compositores musicales», *La Voz de México*, 2 de diciembre de 1908.

embargo, su juicio, con un pensamiento completamente eurocentrado, era que los músicos mexicanos estaban lejos de alcanzar el ideal artístico de referencia.

Esta ventana al pensamiento de la época nos permite suponer que tales ideas seguramente era compartidas por muchos. Y, sin embargo, aquellos que escribieron sobre Meneses, juzgaron su labor educativa como un aspecto transformador de la vida musical de la ciudad y digno de ser consignado en la historia. Y es por ello que tenemos algunas noticias de Meneses a pesar de no haber publicado ni una sola nota.

En orden cronológico, las principales fuentes que nos dan información sobre la vida y la obra de Meneses son las que se mencionan a continuación. Quizá la primera publicación en la que se hace un perfil musical de Meneses, con intenciones de promover y dimensionar la importancia de su quehacer musical, apareció en el segundo número de la revista *Savia Moderna* en 1906. El breve texto, titulado «Siluetas musicales: Carlos J. Meneses»,¹⁵⁰ firmado por Manuel M. Bermejo, destaca cuatro elementos: que Meneses transformó la enseñanza del piano en México, que formó a la mayor parte de los pianistas de la siguiente generación, que reformó la orquesta y que educó al público de la capital mexicana. No abunda en detalles y mucho menos da referencia alguna de sus afirmaciones —costumbre a la que, lamentablemente, Bermejo fue fiel en todos sus escritos—. A pesar de la brevedad, el texto resulta relevante porque es la primera vez que se habla de la influencia de Meneses en todos esos rubros, por la publicación en la que aparece¹⁵¹ y porque con el tiempo Manuel M. Bermejo resultó ser uno de los principales promotores de la figura de su maestro y el autor de importantes documentos sobre la obra de Meneses.

La siguiente referencia obligada es *El arte musical en México* (1917), en donde Alba Herrera y Ogazón le dedica a su maestro (que en esa época estaba todavía activo) nueve páginas donde aporta datos biográficos generales y detalles de su actividad pedagógica, que celebra sin reservas. La autora también hace referencia, con una mirada crítica, al quehacer de Meneses como director de orquesta.

¹⁵⁰ Manuel M. Bermejo, «Siluetas musicales: Carlos J. Meneses», *Savia Moderna*, tomo 1, n°2, abril de 1906, 97-99.

¹⁵¹ La revista *Savia Moderna* era, a decir de Francisco Monterde, un «vástago directo» de la *Revista Moderna*. Consecuencia del entusiasmo de un grupo de jóvenes artistas que aspiraban a tener voz propia y a modernizar la literatura mexicana, «a inyectar savia nueva: *Savia Moderna* en el viejo tronco». A pesar de su corta vida, el grupo «representó un centro de cohesión, aquél en que se afirmó el *Ateneo de la Juventud*». *Revistas literarias mexicanas modernas*, México: FCE, 1980, 11.

En tercer lugar, está «La vida y obra del maestro Meneses», de Carlos González Peña¹⁵² que, aunque fue publicado como un capítulo de *El hechizo musical*, en 1946, corresponde a un discurso pronunciado por el autor en un homenaje al maestro en abril de 1928. Este escrito abunda en información biográfica sobre la vida musical de Meneses, incluso de su formación en la infancia. Es muy probable que los datos expuestos provengan del propio Meneses, ya que el autor era muy cercano a la familia. Según relató Luz Meneses en una entrevista periodística, su hermana Elena fue «esposa del general González Peña y cuñada del escritor Carlos González Peña».¹⁵³

En cuarto lugar, destaca el pequeño libro *Carlos J. Meneses. Su vida y su obra. Ensayo crítico*, de Manuel M. Bermejo. La edición disponible es de 1939 y en ella no hay ninguna referencia a alguna edición anterior. Sin embargo, Gabriel Pareyón consigna este mismo ensayo como publicado en 1930 por la Secretaría de Educación Pública.¹⁵⁴ Bermejo, quien no oculta sus intenciones al declarar la pretensión de rendir homenaje «a quien, después de elevar los espíritus a las más encumbradas regiones del arte, ha dejado una estela sin sombras y sin lágrimas» y «aportar [su] esfuerzo a la glorificación del más grande de nuestros músicos»,¹⁵⁵ dedica buena parte del libro a crear un marco que justifique la importancia de la labor musical de su maestro para después dar datos puntuales de la carrera de Meneses, su propuesta pedagógica, y un juicio sobre su obra, pero, sobre todo, dedica un apartado, que ha resultado central para esta investigación, a los menesistas. Hay elementos para suponer que este libro, aparecido en 1930, tanto como el artículo de Jesús C. Romero del que se habla a continuación, fueran publicados como un homenaje a Meneses unos meses después de su muerte.

Siguiendo el orden cronológico, la siguiente referencia es *Carlos J. Meneses: Ensayo crítico* (1931) de Jesús C. Romero. En palabras del autor, la figura del maestro Meneses «no ha sido sino mal llevada por todos los que de ella indebidamente se han ocupado, [por lo tanto] he resuelto emprender este ensayo crítico en el cual campeen no los ditirambos ni las

¹⁵² Carlos González Peña (1855-1955). Escritor, periodista, crítico literario y, aunque no figura en sus biografías, crítico musical (músico aficionado con toda probabilidad).

¹⁵³ Maruxa, «Piano y arpa», *Mujeres que trabajan*. [Nota periodística sin título de la publicación ni fecha, ubicada en el Archivo Baqueiro Fóster, CENIDIM].

¹⁵⁴ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*. Vol. 2. (Guadalajara: Universidad Panamericana), 660. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_DOS.pdf

¹⁵⁵ Manuel M. Bermejo, *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico* (México: DAPP, 1939), 9.

exaltaciones, sino los razonamientos rectilíneos y la serenidad».¹⁵⁶ Sin alejarse del todo de los elogios y con razonamientos no siempre tan serenos, aunque ciertamente con intenciones de mayor rigor, el autor aporta una importante cantidad de datos en tres ejes temáticos: «el autodidactismo de Meneses», su «personalidad revolucionaria» y su «dinamismo combativo».

Después del ensayo de Romero, que anunciaba esa biografía que no llegó a existir, apareció el discurso «A la memoria del maestro Meneses» que diera Alfonso Pruneda¹⁵⁷ en un homenaje a Meneses organizado por la Universidad Nacional en abril de 1949,¹⁵⁸ y otra importante fuente que abunda en datos: «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra Orquesta Sinfónica Nacional» de Gerónimo Baqueiro Fóster, aparecida en 1949 en el periódico *El Nacional* y después, en una versión ampliada, en *Carnet musical* (1962).

Tomando estas fuentes y algunas referencias adicionales podemos hilar un sucinto panorama sobre su vida.

Apunte biográfico

Carlos J. Meneses Ladrón de Guevara nació y murió en la Ciudad de México. Según se ha consignado y repetido en diversas fuentes, nació el 6 de junio de 1863 y murió el 29 de abril de 1929. Se ha dicho también que la «J» de su nombre corresponde al nombre de Julio (que decidió usar muy probablemente después del nacimiento de su primer hijo varón pues en la juventud fue conocido simplemente como Carlos Meneses).¹⁵⁹ Como se verá más adelante,

¹⁵⁶ Jesús C. Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», *Música: Revista Mexicana*, vol. 2, n° 3 y 4 (diciembre de 1930 y enero de 1931), 4.

¹⁵⁷ Alfonso Pruneda (1879-1957). Se graduó de la Escuela Nacional de Medicina en 1902 y buena parte de su vida ejerció esa profesión que combinaba con la música donde, destacó como pianista. Desde 1912 fue rector de la Universidad Popular Mexicana y se mantuvo en el cargo hasta 1922, año en que la Universidad cerró sus puertas. Fue rector de la Universidad Nacional entre 1924 y 1928. En 1940 recibió el encargo de escribir la memoria histórica de la Universidad y fue nombrado Director General de Difusión Cultural en 1947. Colaboró como docente en la Escuela Nacional de Medicina, la Facultad de Altos Estudios, la Escuela Normal Superior, la Escuela para Graduados, la Escuela Nacional de Música y la Escuela Nacional Preparatoria. En: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/254/48.pdf>

¹⁵⁸ El discurso fue publicado como parte del libro *3 grandes músicos mexicanos*, publicado por la UNAM en 1949.

¹⁵⁹ En todas las fuentes mencionadas al inicio de este capítulo los autores se refieren al músico como Carlos J. Meneses. Ninguno de ellos hace referencia al nombre abreviado en esa «J.» ni a cuándo fue incorporada a su firma. En el *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, de Grabiél Pareyón, aparece consignado el nombre «Julio» (aunque sin referencia del origen de la afirmación). La J. del nombre bien podría corresponder

hay testimonio y pruebas de la fecha, lugar y condiciones de su muerte. Sin embargo, de los demás datos mencionados no hay certeza. Según se puede ver en los libros de los registros parroquiales del Distrito Federal,¹⁶⁰ el 6 de junio de 1862 fue bautizado el niño «Bonifacio Carlos Norverto [sic] de Jesús Meneses», nacido el 5 de junio del mismo año, hijo legítimo de don Clemente Meneses y doña Soledad Ladrón de Guevara. En el mismo documento aparece el registro de otros tres hijos, dos mujeres y un varón, del matrimonio Meneses Ladrón de Guevara, nacidos entre 1855 y 1859.¹⁶¹

Como puede observarse, hay una diferencia de un año en el nacimiento de estos dos «Carlos» y una coincidencia casi perfecta del día de nacimiento (diríase que más bien una confusión entre día de nacimiento y día de bautizo). Lo que puede suponerse de estos datos es que la fecha de nacimiento y el nombre con el que ha sido conocido nuestro músico estén mal y que estos sean los correctos, o bien, que el Carlos cuyo bautizo fue registrado hubiera muerto al poco tiempo de nacido y que al año siguiente naciera otro hijo al que pusieron el nombre de Carlos Julio de cuya acta no hay registro.

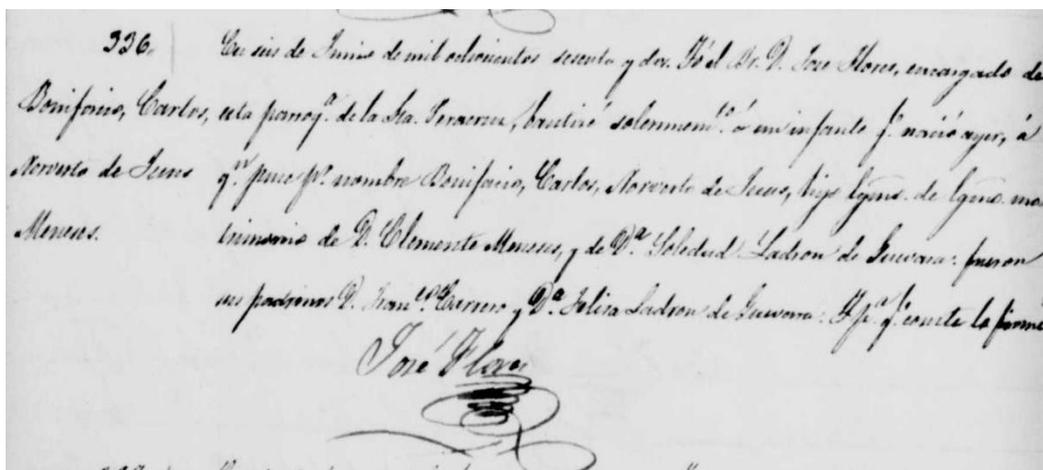


Imagen 1. Registro de bautizo de Carlos Meneses.
Distrito Federal registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, v.60 p.118 n° 336.

a “Jesús” consignado en el acta de bautizo.

¹⁶⁰ «México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970», v.60 p.118 n° 336, FamilySearch. <http://FamilySearch.org> (consulta: 4 de enero de 2020).

¹⁶¹ En los registros parroquiales y diocesanos del Distrito Federal, 1514-1970, aparecen cuatro hijos de ese matrimonio: María Marcos Anastasia Antonia en 1855; Leocadio Bernardo Francisco en 1857; María Gerarda Ángela en 1859; y Bonifacio Carlos Norverto de Jesús en 1862. En: <https://www.familysearch.org/tree/person/sources/LBCZ-Q1M> (consulta: 3 de enero de 2020).

Hay elementos para indagar en ambas direcciones. Sin embargo, aunque se antoja difícil imaginar que el matrimonio no bautizara a un quinto hijo, lo que resultaría un poco sorprendente es que, de haber un segundo Carlos, tuviera la misma fecha de nacimiento. Para alimentar la confusión, existe al menos un documento oficial en el que se consigna el nombre de Carlos Julio Meneses. Así aparece registrado en el acta de defunción de su hija María Teresa Meneses de la Peza, en 1985.¹⁶² Para entonces había pasado mucho tiempo de la muerte de su padre y no se sabe si había algún documento que acreditara su identidad, pero es un hecho que alguien de la familia Meneses tuvo que haberse referido así a nuestro personaje que para entonces ya tenía incluso una calle con el nombre de Carlos J. Meneses.¹⁶³ Por ser ese nombre el que él mismo usó y por no tener elementos suficientes para determinar con precisión nombres y fechas, quede asentada la duda y sigamos adelante haciendo referencia al maestro como Carlos J. Meneses Ladrón de Guevara (1862?-1929).

De la vida de la familia Meneses Ladrón de Guevara y de los otros hijos del matrimonio no hay mayor dato y no es este el lugar para especular al respecto. Sin embargo, de la infancia musical y de la formación del futuro pianista, director y maestro, sí tenemos alguna información. González Peña, quien se ocupa brevemente de la infancia y adolescencia de nuestro personaje, inicia el apartado dedicado a los primeros años de su vida preguntando «cómo se formó Meneses». Un importante cuestionamiento que guía la atención del lector a uno de los rasgos sobre los que más se ha enfatizado en la biografía de Meneses: su autodidactismo. Así, a su propia pregunta, González Peña responde: «por voluntad y genio unidos puede él orgullosamente decir: “No tuve ningún maestro; ningún modelo: todo lo debí a mi intuición”».¹⁶⁴

No tenemos razones para dudar que el propio Meneses hablara de sí mismo en esos términos, y es muy probable que sus años de formación estuvieran marcados por la autodisciplina y la voluntad de aprender siempre más. Sin embargo, hay que tomar con prudente distancia la afirmación. Es cierto que, según apuntan algunas de las fuentes, los

¹⁶² <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GRP9-S94?i=5166&cc=1923424> (consulta: 5 de enero de 2020).

¹⁶³ «El 6 de mayo de 1929, un mes después de su muerte, se dio a las calles 8ª y 9ª de Magnolia por iniciativa del que habla el nombre de “Calles del Maestro Carlos J. Meneses”». Alfonso Pruneda, *3 grandes músicos mexicanos* (México: UNAM, 1949), 11.

¹⁶⁴ Carlos González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», en Carlos González Peña, *El hechizo musical* (México: Stylo, 1946), 144.

conocimientos de Meneses (musicales y generales) fueron producto de la constancia, el estudio sistemático, y el disciplinado trabajo personal y que, además de no haber estudiado en ninguna institución, sus únicos profesores fueron sus padres. Desde ese punto de vista, aquel que contrapone el valor del trabajo, la constancia y la autoformación a la educación formal,¹⁶⁵ en efecto, el hombre se hizo a sí mismo.

Como refiere Romero, el joven Meneses, que trabajó desde muy pequeño para ayudar a la economía familiar, destinaba el poco dinero que le quedaba, y que debía usar para ropa y otras necesidades básicas, a comprar libros con los que «adquirió una sólida cultura literaria y artística». Fue así como aprendió idiomas y, como afirma Romero, «conquistó sus amplios conocimientos musicales».¹⁶⁶

Sin embargo, y sin dejar de reconocer que «su heroísmo llegó al extremo de haber sacrificado las expansiones de la juventud, en cambio de su pulimiento intelectual»,¹⁶⁷ no hay que pasar por alto la formación que con muy probablemente recibió Meneses en casa. Una formación doble: la propia de los hogares en la que con frecuencia las madres transmitían sus conocimientos musicales a los hijos, dando las primeras lecciones de música y acercándolos al instrumento (frecuentemente el piano que había en las casas de clase media); y una educación más cercana a los contextos religiosos, relacionada con prácticas musicales litúrgicas de los siglos anteriores y que para entonces empezaba a perder vigencia, pero que bien podrían explicar cómo es que llegó a ser un músico que parecía hacerlo todo bien desde temprana edad.

Casi no hay datos disponibles sobre Soledad Ladrón de Guevara, madre de Meneses. Sabemos que nació cerca de 1830 y que tenía alguna formación musical. González Peña y Baqueiro Fóster, los dos autores que hicieron referencia a la infancia y primera formación de Meneses se refieren a ella como la primera en enseñarle música. Dice el primero de estos autores que «aprovechó los ocios domésticos para enseñar al pequeñuelo las notas».¹⁶⁸

En un ejercicio quizá un poco más literario, Baqueiro Fóster señala que la madre de Meneses,

¹⁶⁵ Educación formal entendida como aquella que se da en escuelas o instituciones de formación, que tiene una estructura, una organización cronológica y que termina con algún tipo de certificación.

¹⁶⁶ Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», 5-6.

¹⁶⁷ Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», 6.

¹⁶⁸ Carlos González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», 145.

al advertir las desbordantes disposiciones musicales del niño y su decidida vocación, tal vez sin consultar a D. Clemente Meneses, el padre, que, como organista, vivía consagrado al género sacro, le dio las primeras lecciones. Estas fueron sobre el piano mismo, ante la insistencia del audaz e impetuoso vástago que a toda costa ansiaba hacer en el instrumento a su alcance lo que su padre hacía en el órgano, inaccesible para él, de la Iglesia.¹⁶⁹

Aunque en el texto de Baqueiro se pueden leer más interpretaciones que datos, lo cierto es que juntando la información proporcionada por ambos autores podemos suponer que la madre inició a Meneses en la música y quizá habría que pensar que con bastantes más conocimientos que «las notas». Labor que más tarde continuó el padre, es cierto, pero quizá habría que preguntarse si la madre influyó más de lo que se ha supuesto en la educación musical de Meneses —igual que en tantos otros casos en lo que se menciona a las madres como iniciadoras en la música y primeras maestras sin reparar demasiado en la importancia de esta primera educación—.

En el caso que nos ocupa, también es importante señalar que Meneses pertenecía a una familia de músicos profesionales. Sabemos que su tío, Miguel Meneses, fue destacado compositor, pianista, director de orquesta y profesor de música.¹⁷⁰ El padre, Clemente Meneses, nacido alrededor de 1828, era organista —«maestro de capilla de algún mérito», a decir de Alba Herrera o «un humilde organista» según Romero—, y fue con él con quien hizo sus estudios musicales. Al parecer, además de su madre, su padre fue el único maestro que tuvo y, como consigna Herrera, esta «circunstancia [es] muy citada por los admiradores del conocido músico como la prueba más elocuente de la alta calidad de ese intelecto que, habiendo recibido enseñanzas elementales, fue capaz de continuar su educación y lograr su florecimiento por sí mismo».¹⁷¹ La autora da por cerrado el asunto diciendo que tal hecho «demuestra, no sólo una ardiente vocación y facultades nada comunes, sino una gran fuerza de voluntad y una laboriosidad indiscutible».¹⁷²

¹⁶⁹ Gerónimo Baquero Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 35.

¹⁷⁰ Véase: Meneses, Miguel en: Gabriel Pareyón. *Diccionario enciclopédico de la música en México*, 2 vols. (Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007), 661.
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_DOS.pdf

¹⁷¹ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Dirección General de Bellas Artes, 1917: facsímil: México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 165.

¹⁷² *Ibid.*, 165.

En esta última afirmación están de acuerdo todas las fuentes referidas al inicio de este capítulo y al parecer se pueden definir aquí importantes rasgos de la personalidad del afamado maestro. Sin embargo, no podemos pasar por alto que se califica la formación brindada por el padre como elemental. En este punto es donde cabe la especulación. Tomemos por buena la afirmación de Herrera cuando se refiere al padre como maestro de capilla —aunque el término empezaba a perder vigencia después del movimiento independentista—, y como un hecho seguro que don Clemente era organista,¹⁷³ además de tener otras labores musicales en los servicios religiosos. Es interesante encontrarlo, por ejemplo, en 1890, dirigiendo a la orquesta del Conservatorio en las honras fúnebres en honor de Maximiliano, Miramón y Mejía que eran celebradas anualmente en el templo de San Fernando.¹⁷⁴

Es muy probable, entonces, que Meneses padre hubiera recibido una formación cercana a la que se daba en una capilla musical del siglo anterior, y que una educación semejante fuera la que transmitiera al hijo. Siguiendo esa lógica podemos suponer que tal educación podría haber incluido aspectos como lectura en claves, canto gregoriano, contrapunto, latín (al menos el necesario para la liturgia), realización de continuo, improvisación y composición.

Pocos datos tenemos de lo que aprendía el niño Meneses en esta formación familiar, pero sabemos, por ejemplo, que «a los once años, bajo la dirección de su padre, Meneses inicia sus estudios de solfeo» (a los diez según Baqueiro, y porque el padre estaba convencido de «las portentosas aptitudes musicales» de su hijo),¹⁷⁵ y que «a diario solfeaba y cantaba a primera vista varias obras, leyendo en diferentes claves. Así llega a alcanzar gran facilidad para los transportes y lee con desenfado las partituras». También sabemos que, pasado un

¹⁷³ *Voces del arte: inventario de órganos tubulares* (México: SEDUE, 1989), 383, 385 y 391. Ahí aparece Clemente Meneses como organista de los templos de San Diego, San Hipólito y San Fernando a principios del siglo XIX.

¹⁷⁴ En nota periodística del 20 de junio de 1890, publicada en *El Universal*, se lee: «A las 10, como decimos, dio principio la ceremonia con la *Vigilia* del maestro Bustamante, entonándose después por el profesor D. Carlos Cristóbal Hurtado la famosa lección de Mercadante. La misa fue la gran misa de Paniagua con *Kiries* de Müller y responsorio en mi bemol del mismo célebre autor de *Catalina de Guisa*, el maestro Don Cenobio Paniagua. La orquesta, compuesta de profesores del Conservatorio y teniendo como primeros violines a los Sres. Lauro Beristain y Alberto Anaya, estuvo dirigida por el maestro D. Clemente Meneses. Los solistas fueron los señores Luis Espinosa, Juan Carlos Quesadas Hurtado y Domingo Ponce de León, llevando este, además, el piano de acompañamiento».

¹⁷⁵ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 35

tiempo, el padre «decide darle nociones elementales de piano»,¹⁷⁶ y que el joven aprendiz «devora cuantas partituras y libros teóricos están a su alcance: los de la exigua biblioteca de casa; los que procura con «sus domingos» y la exigua paga que recibe por cantar en las iglesias». ¹⁷⁷ Un dato adicional nos lo ofrece Romero cuando afirma que «niño aún, substituía frecuentemente a su señor padre en las faenas organísticas». ¹⁷⁸

Con estos datos podemos afirmar que el joven Meneses vivía inmerso en un ambiente musical, que tocaba el piano y el órgano al menos con un nivel de competencia adecuado para los servicios litúrgicos, que cantaba en las parroquias con regularidad, probablemente como parte del coro, que era un hábil lector y que tenía un oído muy bien educado («un oído singular que le admirábamos los conservatorianos hasta pocos días antes de su muerte», a decir de Baqueiro¹⁷⁹). De esto fácilmente se puede suponer que la educación que recibió en casa del maestro de capilla, cual cantorcillo del XVIII, fue mucho más que elemental, incluso si fuera literalmente cierto que «el niño emprende sin más guía que su intuición maravillosa, todos los estudios teóricos musicales y pianísticos», como refiere González.¹⁸⁰

Baqueiro Fóster declaraba saber cómo consiguió Meneses «conocer con tanta perfección las siete claves de la música, transportar con tanta habilidad, saberse la teoría completa» y «conocer los acordes y sus encadenamientos y funciones, con tanta seguridad y firmeza como conocía todos los instrumentos de la orquesta moderna y sus tesituras, características de timbre y hasta mecánica». ¹⁸¹ Como esta información iba a revelarla en la biografía que no escribió, no nos queda más que especular y pensar que la formación recibida del padre sumada al carácter, aptitudes y disciplinada dedicación de Meneses dieron como resultado a un músico muy completo que ya «desde los quince años [...] Había empezado a distinguirse, no sólo como un pianista brillante, perfectamente enterado de todos los adelantos de la técnica de su instrumento y de cuanta música se había escrito para él, sino por sus conocimientos en lo que toca a la interpretación, al análisis de las estructuras, a la estética y tendencias de los compositores». ¹⁸²

¹⁷⁶ González Peña, «Vida y obra del maestro Meneses», 145.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 146.

¹⁷⁸ Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», 6.

¹⁷⁹ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 293.

¹⁸⁰ González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», 145.

¹⁸¹ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 35.

¹⁸² *Ibid.*, 35.

Sabiendo todo esto, aunque no deje de llamar la atención su juventud, no resulta tan sorprendente que a los dieciséis años trabajara como maestro de coros en la compañía de Ángela Peralta.¹⁸³ Es cierto que era muy joven para un puesto como ese —incluso en su contexto histórico— y que no faltó quien lo viera primero con sospecha, pero la solvencia con que hacía el trabajo de acompañar y dirigir fue suficiente para ganarse el favor de sus colegas e iniciar su carrera como director. Según relata Baqueiro, fue Francisco Sosa, el director de la compañía de Ángela Peralta, quien le dio la primera oportunidad de dirigir una orquesta, interpretando ópera, lo que lo llevó a nuevos aprendizajes y le abrió un camino profesional.

Lo siguiente que se sabe de la carrera de Meneses es que pasó algún tiempo dirigiendo zarzuelas y óperas. Aunque Alba Herrera lo ubica en esa actividad hacia 1885,¹⁸⁴ hay elementos para suponer que, disuelta la compañía de Ángela Peralta en 1883, Meneses hubiera pasado a este trabajo, en el que permaneció algunos años (quizá hasta 1892). Si bien hay alguna confusión de fechas, lo importante es señalar que fue en esta actividad donde ganó la experiencia que lo convertiría en el sólido director que mostró ser años después.

Hasta aquí, tanto los datos como las inferencias aportan elementos para entender cómo es que Meneses se convirtió en un potente director de orquesta y un músico con una sólida formación teórica sin haber tenido ningún maestro reconocido ni haber estudiado en escuela alguna. Incluso tendríamos suficientes elementos para saber cómo es que se convirtió en un buen organista —aspecto de su vida musical que casi nunca es mencionado, pero que no estaría de más tener presente—, y explicaciones que hacen parecer lógico y creíble que el joven Meneses se desarrollara con cierta soltura en el piano y fuera capaz de acompañar, dirigir, hacer reducciones de orquesta, transportes, y otras tareas, pero quizá no tengamos todavía suficiente información para explicar cómo es que se convirtió en un destacado pianista desde temprana edad.

A estas alturas, es claro que de niño recibió una formación para ejecutar instrumentos de tecla y es probable que alternara entre órgano y piano a la par del padre.¹⁸⁵ Es difícil pensar

¹⁸³ González Peña, 147; Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 165; Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», 7.

¹⁸⁴ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 166.

¹⁸⁵ Podemos suponer que Clemente Meneses tocaba el piano con solvencia si consideramos su posible educación musical religiosa. Según señala Sánchez, en el Colegio de Infantes, los estudiantes se preparaban en el clave para después dominar el órgano. A finales del siglo XVIII y principios del XIX el clave fue sustituido por el

que un músico de profesión, como don Clemente, no notara las cualidades sobresalientes del hijo y no invirtiera en su formación acercándole los recursos a su alcance. Sin embargo, en lo que respecta al piano, es probable que el joven Meneses hubiera profundizado en los conocimientos musicales por cuenta propia y, gracias a su empeño y dedicación, hubiera alcanzado el alto nivel musical que los autores citados le reconocen. La formación que pudiera haber recibido no contradice el señalamiento de González Peña que apunta que justo cuando el padre decide darle nociones de piano el niño se libera y emprende por sí mismo el estudio del instrumento.¹⁸⁶ Tal vez habría que matizar y decir que rebasando las enseñanzas recibidas hasta ese punto se dedica a profundizar y poner al día su conocimiento de aspectos técnicos y de repertorio pianístico así como de armonía moderna y orquestación hasta convertirse, ahora sí, por cuenta propia, en un músico profesional secular, con una práctica musical centrada en el piano y alejada del todo del mundo musical religioso.¹⁸⁷

No queda claro con la información disponible, pero es de suponer que, paralelamente a su actividad como director de zarzuelas, desarrollara una carrera con el piano y que siguiera estudiando repertorios y métodos. Es probable que diera algunos recitales y ejerciera la enseñanza privada del piano, y es seguro que formaba parte del ambiente musical de su tiempo y convivía con los músicos de su generación. Según relata Jesús C. Romero, hacia 1882, un grupo formado por cuatro destacados exalumnos del Conservatorio y otros tres brillantes músicos no conservatorianos, se reunían en una habitación «pomposamente llamada *Francia*» para leer a los poetas franceses de la época y tocar obras de compositores románticos hasta entonces desconocidos en el Conservatorio. Este grupo de jóvenes, al que después el propio Romero designó como el «Grupo de los Seis»,¹⁸⁸ estaba formado por Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Pablo Castellanos, Felipe Villanueva, Carlos Meneses e Ignacio Quesadas.¹⁸⁹

piano. Abigail Sánchez Rojas, «El piano en el México decimonónico. En la sociedad, en el tratado, en la imagen», Tesis de licenciatura, Facultad de Música, UNAM, 2015, 34-36.

¹⁸⁶ González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», 145.

¹⁸⁷ Según señala González Peña, siendo aun adolescente, estudia con profundidad los tratados de armonía de Panzeron, de Reicha, de Fétis y de Hugence (sic), así como el *Tratado de instrumentación* de Berlioz. González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», 147.

¹⁸⁸ Este «Grupo de los Seis» mexicano precede al más famoso «Les Six» nombrado así, en 1920, por Henri Collet. Llama la atención no sólo la coincidencia del nombre sino la fascinación por lo francés del grupo mexicano. «Les Six» estaba formado por Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) y Germaine Tailleferre (1892–1983, única mujer del grupo).

¹⁸⁹ Jesús C. Romero, «El francesismo en la evolución musical de México», *Carnet musical*, suplemento n° 1,

Ese colectivo representaba la vanguardia musical en México, aquella que pugnaba por un cambio en los modos de enseñar y de componer, tomando como modelo los métodos, pedagogías y compositores franceses y en menor medida alemanes. Su postura era, sobre todo, una confrontación directa con los músicos de la generación anterior, que tenían como referente principal a la música italiana (principalmente la de ópera), y podría decirse que más que una defensa de «lo francés» era un rechazo a la influencia italiana. La confrontación italianistas vs. francesistas no era exclusiva de estos jóvenes, aunque justamente por su juventud representaran la renovación. De este modo, ellos se convirtieron en los voceros y promotores del cambio.¹⁹⁰

El hecho de que Meneses perteneciera a este grupo nos habla del reconocimiento implícito de su calidad musical, de lo actualizado de sus conocimientos y de la pertenencia a su generación, pero también de su singularidad, ya que siendo parte del grupo y compartiendo intereses, marcaba cierta distancia, al menos pedagógica, lo que quedó demostrado en 1886, con la fundación del Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo. A instancias de Gustavo E. Campa, líder moral y una suerte de vocero del «Grupo de los Seis», se fundó el centro pedagógico que tendría la función de servir «como centro de operaciones» y en donde «impartirían una instrucción moderna» en instrumentos, canto y composición.¹⁹¹ Meneses iba a figurar entre los maestros del instituto, pero decidió renunciar. Lo que sucedió lo narra con claridad Jesús C. Romero en la siguiente cita:

El maestro Carlos J. Meneses, a última hora, no aceptó figurar en el personal docente del Instituto Campa-Hernández Acevedo como originalmente él lo había convenido con sus dirigentes, porque todos los futuros catedráticos deseaban tecnificar la enseñanza que impartían, y como esa característica pedagógica era desconocida entre nosotros, la mayoría de los de piano decidió orientarse por las observaciones de Félix Richert, consignadas en su libro *L'Art de jouer du piano suivant les lois de la nature*, que les había traído de París su colega Pablo Castellanos León.¹⁹² Meneses, rechazó esa resolución por juzgarla innecesaria, pues estimaba que los procedimientos pedagógicos por él sustentados eran, si no mejores, cuando menos tan eficientes como los que le recomendaban prohijar; pero como se había acordado implantar uniformidad docente dentro de la Academia y Meneses no transigió con sus

(julio de 1949), 157.

¹⁹⁰ Es justo señalar que contaban con importantes representantes de estos intereses en músicos de la generación anterior, como el director del Conservatorio, Alfredo Bablot, quien estuvo a cargo de la institución de 1882 a 1892.

¹⁹¹ Romero, «El francesismo en la evolución musical de México», 158.

¹⁹² El propio Castellanos publicó su traducción del libro en 1888 en Mérida, Yucatán.

convicciones, tuvo que separarse momentáneamente del famoso Grupo de los Seis. El doctor Bablot, director entonces del Conservatorio Nacional, enterado del incidente, lo aprovechó para reforzar su institución haciendo que el maestro Meneses fuera designado catedrático de piano el 8 de enero de 1886, fecha en que se abrieron los cursos ese año.¹⁹³

En esos años, la enseñanza del piano en México no estaba sistematizada y no había una aproximación técnica o mecánica al aprendizaje de los instrumentos.¹⁹⁴ De ahí que fuera lógico que el plan tuviera el expreso propósito de tecnificar la enseñanza. No sólo era un elemento de distanciamiento de los italianistas sino, sobre todo, era un criterio pedagógico a destacar. Como declarara Pablo Castellanos, respondía a un «deseo de contribuir al progreso y desarrollo del estudio del piano en nuestro país».¹⁹⁵

Desde la lógica de Castellanos, promotor y traductor del libro, el sistema podía considerarse «la BASE NORMAL de todos los métodos de piano escritos» y cualquier interesado podía «encontrar en él un extracto general de todo el elemento mecánico de la pulsación, es decir, de todos los medios de ejecución empleados por un pianista consumado».¹⁹⁶ Nada más leer estas primeras aproximaciones al texto se entiende cuál pudo haber sido su atractivo. Sin embargo, quizá esa misma idea de abarcarlo todo desde una racionalización de cada elemento y, de paso, sin ningún ejercicio ni ejemplo musical concreto, era justo lo que no interesaba a Meneses.

Los planteamientos de Richert podían parecer muy llamativos para la época. Hablaba de la contraposición entre actividad y pasividad, introducía el elemento de la gravedad, enunciaba los distintos tipos de fuerza, de peso del brazo, y trataba de describir a detalle los distintos tipos de ataque... pero quedándose corto en todo. Un ejemplo es el concepto de gravedad. Lo introduce como uno de los medios mecánicos de tocar, pero se refiere a ella como un elemento pasivo propio del instrumento.¹⁹⁷

¹⁹³ Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, 1950), 27-28.

¹⁹⁴ Una descripción más completa del estado de la enseñanza del piano en esos últimos años del siglo XIX (en la Ciudad de México y en el Conservatorio), puede verse en este trabajo en el capítulo tres «El profesor de piano más satisfactorio que poseía México».

¹⁹⁵ Pablo Castellanos, «Algunas palabras», en Richert, Felix. *El arte de toca el piano. Según las leyes naturales* (Mérida (México): Imprenta Literaria a cargo de J.G. Castillo, 1888), 8.

¹⁹⁶ Ídem.

¹⁹⁷ Felix Richert, *El arte de toca el piano. Según las leyes naturales* (Mérida (México): Imprenta Literaria a cargo de J.G. Castillo, 1888), 10-12.

Después de la detallada descripción de cada elemento, Richert afirmaba que el conocimiento teórico era indispensable para un profesor, pues sin él, «le será imposible darse cuenta de lo que enseña y no podrá hacérselo comprender a su discípulo». Sin embargo, «semejante formación sistémica no puede tener nada de común con la *marcha que deba seguirse* en la enseñanza viva, que debe modificarse según la individualidad de cada discípulo».¹⁹⁸ Seguramente Meneses estaba de acuerdo en estos dos últimos elementos: se requería que el profesor tuviera un conocimiento teórico (que él tenía), y la formación pianística debía adaptarse a cada alumno. Y para conseguirlo no necesitaba prohiar el método de Richert.

Al final, la decisión de Meneses, inspirada por una diferencia pedagógica, resultó benéfica para él mismo tanto como para la causa de los francesistas. El Instituto Campa-Hernández Acevedo tuvo una cortísima vida¹⁹⁹ y sus esfuerzos pedagógicos no se vieron cristalizados. Sin embargo, Meneses, que para entonces era el único de «Los Seis» dentro del Conservatorio, llevó adelante algunas de las reformas pedagógicas planteadas por el grupo —por ejemplo, la incorporación de Chopin en la enseñanza del piano— y, en términos personales, su carrera pedagógica empezó a consolidarse.

El nombramiento de Meneses como profesor interino de piano sirvió como su entrada al Conservatorio en donde, con altas y bajas y ocupando diversas cátedras y puestos, permaneció hasta el último de sus días. La carpeta en la que están los documentos relacionados con su ingreso al Conservatorio (conservada en el Archivo Histórico de la institución) muestra, además del nombramiento como maestro de piano, un documento en el que se recomienda al joven maestro para ocupar el puesto de profesor de órgano. A decir de Jesús Bernal, la propuesta para la creación de la cátedra de órgano y de la adquisición del instrumento se planteó para el año 1886. Meneses fue nombrado profesor de órgano al finalizar ese año, tomando protesta en enero de 1887 y permaneciendo en la cátedra hasta 1894.²⁰⁰ Este dato nos sirve para confirmar su solvencia en el instrumento, para señalar una

¹⁹⁸ Felix Richert, *El arte de toca el piano. Según las leyes naturales* (Mérida (México): Imprenta Literaria a cargo de J.G. Castillo, 1888), 148-149.

¹⁹⁹ Refiere Consuelo Carredano que «el Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo apenas sobrevivió escasos dos años. No fueron suficientes la aportación económica de Hernández Acevedo ni lo poco que recaudaron en unos cuantos conciertos que dieron en el Instituto y en el salón de la Sociedad Filarmónica Francesa para sostener la escuela». Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva* (México: CENIDIM, 1992), 64.

²⁰⁰ Jesús Bernal, *La enseñanza del órgano en el Conservatorio Nacional de Música* (México, 1987).

posible línea de investigación y para dimensionar el peso que el joven músico iba ganando como maestro.

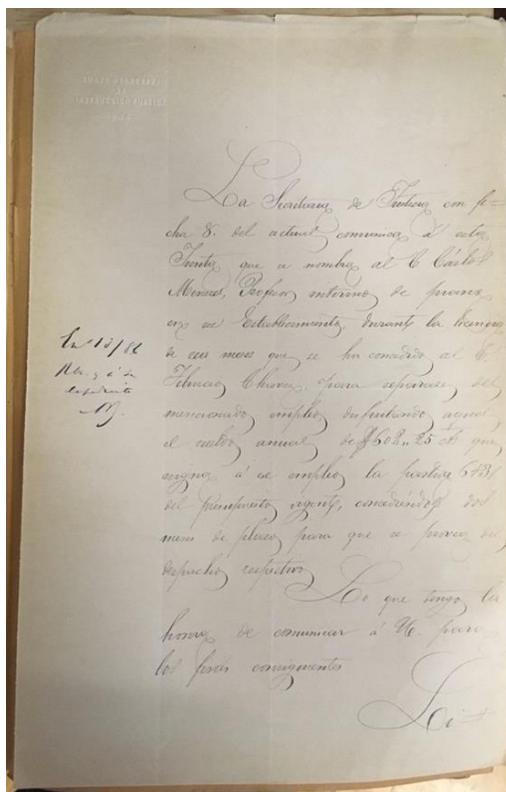


Imagen 2. Nombramiento de Carlos Meneses como profesor interino de piano.
Expediente n° 17 «Sobre Sr. Carlos Meneses, 1886».
Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

Con menos de veinticinco años, el polifacético músico ocupaba ya dos cátedras en el Conservatorio —quizá tres—,²⁰¹ y la de piano daba de qué hablar desde su llegada. Sus clases empezaban a ser famosas y desde el principio se supo rodear de los mejores discípulos y renovar las prácticas de enseñanza del lugar. Cuenta Bermejo, por ejemplo, que al final de

²⁰¹ En el libro *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, Zanolli señala que Carlos J. Meneses tuvo tres cátedras: la de piano, la de órgano y la de conjuntos de cámara. En los tres casos, la autora pone como fecha de inicio 1886 y como fecha de finalización 1929. Aunque los datos no son del todo precisos, es claro que en algunas de las fuentes que consultó, aparece Meneses como titular de esas materias al menos en algún periodo comprendido entre su ingreso al Conservatorio y su muerte. Cabe aclarar que la autora señala que en sus listas se señala la primera y la última aparición de cada persona como docente del Conservatorio. Esto debido a que no hay ningún archivo que reúna los expedientes de los docentes de la institución.

cada curso, «los exámenes de Meneses eran verdaderos acontecimientos artísticos».²⁰² Sin embargo, también corría el rumor de que el joven pianista no tocaba. Rumor que fue silenciado cuando en agosto de 1889, tocó el *Primer Concierto* de Liszt, acompañado por la Orquesta del Conservatorio, bajo la dirección de José Rivas.²⁰³ Según relata Bermejo, esta interpretación «le valió delirantes ovaciones del auditorio y envidiosas diatribas de algunos maestros; pero el más prestigiado de ellos, don Julio Ituarte, colocó sobre las sienes del novel concertista una corona de laureles de plata».²⁰⁴ He aquí el testimonio del anónimo autor de una de las notas periodísticas que comentaron el concierto:

El Sr. D. Carlos Meneses ocupó el piano y acompañado de la orquesta ejecutó magistralmente el 1er. *Concierto* de Liszt. Una vez más dejó asentada el Sr. Meneses la reputación que ha adquirido como pianista. ¡Qué limpieza, qué maestría y qué precisión se notaron durante la ejecución del 1er. *Concierto* de Liszt! La orquesta, hábilmente dirigida por el Sr. D. José Rivas, no dejó nada que desear y el Sr. D. Carlos Meneses estuvo a la altura de su fama. Cuando concluyó el joven pianista la parte que le estuvo encomendada, fue objeto de una entusiasta y merecida ovación de parte del público, siendo estrepitosamente aplaudido durante algún tiempo. El Sr. D. José Rivas presentó al Sr. Meneses una corona de laurel, adornada con listones tricolores, diciéndole al entregársela:

—“Un discípulo del Sr. Meneses a su Maestro”.²⁰⁵

La anécdota cobró tintes legendarios un año después, cuando Eugen d'Albert visitara México. El pianista visitante, al enterarse del famoso concierto realizado en el Teatro del Conservatorio, propuso a Meneses repetir la interpretación, pero en lugar de orquesta, ahora con él tocando la reducción en un segundo piano. El suceso, dice Baqueiro, «tuvo una enorme resonancia social que vino a aumentar considerablemente el ya muy alto prestigio del joven maestro».²⁰⁶ No está de más recordar aquí que d'Albert había sido alumno de Liszt y era considerado uno de sus principales herederos, de modo que el aval implícito el pianista tenía un gran peso en la apreciación del público.

Por la escasez de notas periodísticas que reportaran el encuentro de Meneses con

²⁰² Bermejo, Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico, 59.

²⁰³ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 126.

²⁰⁴ Bermejo, Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico, 59.

²⁰⁵ «Concierto en el Teatro del Conservatorio», *El Tiempo*, 28 de agosto de 1889.

²⁰⁶ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 126.

d'Albert, podemos suponer que la relevancia social de la que habla Bermejo fue más bien una relevancia social dentro del ambiente musical o, incluso, dentro del Conservatorio. Quizá no fue el más publicitado de los conciertos pero, como veremos en otro capítulo, este encuentro representó un fortalecimiento de la autoridad de Meneses y del grupo de las y los menesistas.²⁰⁷

La última aparición de Meneses como pianista se registró al año siguiente. Junto con el violinista Albertini interpretó obras de Beethoven y de Joachim Raff. A partir de entonces, en palabras de González Peña, se hace «un largo silencio: un silencio que hasta hoy dura. El pianista se recluye en sí mismo, y no vuelve a aparecer más».²⁰⁸

Ese silencio tiene muchas posibles interpretaciones. Quizá la más simple es la más viable: meses después, Meneses tomó la batuta para convertirse en el gran director que todos recuerdan. La decisión profesional fue apostar por la orquesta y por mantener su cátedra de piano. En 1892, a la muerte de Alfredo Bابلot, el «Grupo de los Seis» se acercó al licenciado José Yves Limantour, político mexicano hijo de franceses, funcionario y futuro secretario de Hacienda, buscando apoyo en su lucha contra los italianistas. Por iniciativa de Meneses y gracias al patrocinio del funcionario ese mismo año se formó la Sociedad Anónima de Conciertos que, como señala Romero, era antagonista de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, fundada en 1887, que era dirigida por José Rivas «de filiación italianista».²⁰⁹ El objetivo implícito era dar a conocer obras no conocidas en México que se alejaran del italianismo todavía imperante, además de estrenar las obras de los compositores del grupo.²¹⁰

La recién formada Sociedad organizó una primera serie de conciertos bajo la dirección de Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses y Felipe Villanueva.²¹¹ Las fuentes

²⁰⁷ La única reseña periodística de este encuentro reporta que: «Ayer se fue d'Albert a Chapultepec a “pasear por última vez en el más hermoso bosque que ha visto en su vida” y por la tarde, según nos dijo, estaba citado con el profesor Meneses para ejecutar a cuatro manos algunas piezas, pues Meneses venció al fin su cortedad y se decidió a tocar con el gran pianista». En: «El último concierto de Sarasate-D'Albert», *El Tiempo*, 17 de abril de 1890.

²⁰⁸ González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», 151.

²⁰⁹ Romero, «El francesismo en la evolución musical de México», 158.

²¹⁰ Consuelo Carredano, *Felipe Villanueva* (México: CENIDIM, 1992), 67.

²¹¹ Según reporta Baqueiro Fóster, «en el programa [del primer concierto] figuraron las obras siguientes: *Obertura Euryanthe*, de Weber, por la orquesta que dirigió el maestro Villanueva; *Romanza de la Suite op. 49*, y *Marcha militar francesa de la Suite algeriana op. 60* de Saitn-Saëns, dirigidas por el maestro Gustavo E. Campa [...] *Concierto para piano op. 16* de Grieg, desempeñado por Ricardo Castro —entonces hombre de 28 años— y dirigida la orquesta por el maestro Meneses; *Segunda sinfonía* de Haydn, dirigiendo la orquesta Felipe Villanueva; *Cortejo Fantástico op. 43* y *Serenata op. 15* de Mozskowsky, por la orquesta y bajo la dirección de Gustavo E. Campa; aria de *El Profeta*, *L'ingato me abandona*, de Meyerbeer, cantada por la Srita. Ángela

coinciden en señalar que, desde el primer concierto, Meneses resultó claramente mejor director que los demás, a tal punto que se decidió que él fuera el único director para los programas restantes. Y cómo no iba a ser mejor en la tarea que sus colegas. Para entonces el joven maestro era ya un director formado, con muchas horas de práctica frente a esas orquestas de zarzuela y ópera que fueran, a decir de Alba Herrera, «noviciado muy deficiente para el futuro director de conciertos clásicos, pero práctica al fin».²¹² Comentario que no disimula sus prejuicios pero que atina en señalar una de las razones por las que Meneses aventajaba a sus compañeros.

Según Baqueiro, para la época de los conciertos de la Sociedad, Meneses ya tenía una buena reputación como director que, en todo caso, se consolidó con esta nueva aparición. En palabras del autor, «los músicos y el público hablaron de un estilo personal de dirección, alucinante, dinámico, rítmicamente preciso y de una expresividad en lucha con la rutina de frialdad aceptada pasivamente».²¹³

Terminada esa serie de conciertos, Meneses dirigía ocasionalmente y donde se presentara la oportunidad, pero lo que se estaba forjando a partir de la iniciativa de la Sociedad Anónima de Conciertos era una nueva etapa sinfónica para el país. Mientras eso pasaba, Meneses seguía con sus clases en el Conservatorio, cultivando su fama como maestro de piano y su creciente influencia sobre el ambiente musical de la ciudad.

En 1896, Joaquín Baranda, Secretario de Justicia e Instrucción Pública, estaba concibiendo y llevando a cabo una reorganización de todos los niveles educativos y había emprendido dos Congresos de Instrucción y una serie de reformas educativas. En ese contexto, solicitó a Carlos J. Meneses, destacado profesor del Conservatorio, «un informe sobre las “Causas de la decadencia del arte musical en México”».²¹⁴ Seguramente el informe tenía como objeto aportar elementos para la reforma a los planes de estudio que se estaba planeando.²¹⁵

Aranda, y dirigida por Meneses y, por último, *Marcha “Emperador”* de Wagner, por la orquesta también dirigida por Meneses». Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 37.

²¹² Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 166.

²¹³ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 36-37.

²¹⁴ Eduardo Gariel, *Causas de la decadencia del arte musical en México* (México: El Tiempo, 1896), 5.

²¹⁵ En 1897 se reformaron los planes de estudios de las escuelas nacionales de Ingeniería, Jurisprudencia y Bellas Artes. Ese fue el último eslabón de una cadena de reformas que inició con la promulgación de la Ley Reglamentaria de Instrucción Primaria en 1891. En 1896 «Baranda solicitó y obtuvo del Congreso de la Unión la autorización necesaria para que el Ejecutivo pudiera realizar en todas las instituciones y grados, las reformas

El resultado de este nombramiento fue la publicación, en julio de 1896, del artículo «La enseñanza musical y el Conservatorio N. de Música y Declamación. Necesidad de reformas». En el texto, Meneses criticaba dura pero razonadamente el estado del Conservatorio y proponía una serie de reformas, tomando como modelo el Conservatorio de París. El tono general del texto se puede apreciar en los párrafos introductorios en los que dice Meneses:

Desde hace muchos años, ninguna Escuela de México ha suscitado tantas polémicas ni tantos ataques como el Conservatorio Nacional de Música.

En efecto: los artistas extranjeros y nacionales, los literatos, la prensa, y en general todos aquellos que se preocupan por el progreso de la música, constantemente se preguntan si han salido hasta hoy de esa escuela, eminentes artistas, *virtuosos*, compositores o siquiera músicos que hayan recibido una educación musical, artística y técnica satisfactoria; más como la respuesta tiene que ser negativa, unánimemente convienen en que dicho establecimiento es poco menos que inútil; y no faltan quienes, al pretender hallar la causa de sus decepciones, crean descubrirla en el cuerpo docente de la escuela, al cual le imputan toda la responsabilidad.

Tal acusación es, en concepto nuestro, demasiado severa e injusta. No; no son los profesores los que se oponen al progreso de la Escuela.

Mas no se crea por esto que tratamos de constituírnos defensores del Conservatorio ocultando sus defectos: lejos de ello, siempre hemos sido los primeros en reconocerlos y en combatir los deplorables sistemas de enseñanza que por tanto tiempo han venido poniéndose en práctica; y precisamente todo esto unido a nuestro constante deseo de ver regenerada esa Escuela, llamada hasta hoy de manera tan pretenciosa como injustificada «Conservatorio N. de Música y Declamación».²¹⁶

Después de hacer una descripción del sistema de educación musical francés, referente y sustento para su propuesta, Meneses menciona los principales «obstáculos para los progresos de los alumnos y el esplendor de la escuela». Estos obstáculos son: la obligatoriedad de admitir a todos los solicitantes de cualquier edad sin excepción; número ilimitado de alumnos y número muy limitado de profesores; trabas para admitir a los solicitantes que desean perfeccionar conocimientos adquiridos fuera de la escuela; sistemas

que considerara convenientes. El resultado fue el decreto de 19 de mayo de 1896». Gracias a tal decreto, se logró unificar la instrucción primaria, que a partir de entonces dependió del Ejecutivo y se reorganizó la preparatoria para que sirviera de estudio previo a cualquier carrera profesional. Salvador Moreno y Kalbtk, «El porfiriato. Primera etapa (1876-1901)», en Fernando Solana, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños, coords. *Historia de la educación pública en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 78.

²¹⁶ Carlos J. Meneses, «La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Necesidad de Reformas», *Revista de la instrucción pública mexicana*, tomo 1, n° 14 (1896), 433-434.

defectuosos de enseñanza: métodos inflexibles, poco tiempo para que los maestros dediquen a los alumnos y poca dedicación de los alumnos al estudio ya que no es obligatorio el estudio de obras sino hasta el último o penúltimo año.²¹⁷

El texto termina con las reformas anunciadas en el título. Las propuestas de Meneses eran: recibir un número limitado de alumnos (los que mostraran más capacidad), expulsar a los alumnos que después de seis meses no hubieran hecho progresos, contratar profesores adjuntos para las clases más concurridas, estimular el estudio de instrumentos de aliento, hacer exámenes privados de técnica y establecer concursos públicos, ofrecer audiciones con los alumnos más destacados, modificar el plan de estudios, estimular a los alumnos con concursos y pensiones, crear un reglamento para la escuela y crear una sociedad de conciertos.²¹⁸

Al parecer, este artículo, que informaba sobre el estado del Conservatorio y planteaba posibles y sensatas soluciones, causó la indignación de algunos profesores de la institución. Es muy probable que la animadversión contra Meneses aumentara cuando al año siguiente se efectuaron las reformas que el ministerio había planeado para todas las escuelas nacionales a tal punto que, como lo planteó Eduardo Gariel, «el Sr. Meneses, que era el alma de las clases de piano, de la Orquesta del Conservatorio y del Conservatorio mismo, pagó con renunciar su puesto, el delito de manifestar por escrito su opinión favorable a la reforma».²¹⁹

La dimisión de Meneses causó un revuelo tal que, según el testimonio directo de Alba Herrera, cuando «renunció, en 1898, a la cátedra que servía en el Conservatorio –llevándose consigo a sus mejores discípulos– causó su rebelión un verdadero alboroto, no sólo en el plantel mismo, sino en todos los círculos musicales de México».²²⁰ Una manifestación de esto se puede encontrar en la noticia que empezó a circular en los periódicos sobre la inauguración de una nueva escuela de música. En una nota de febrero de 1898 titulada «El reinado de Wagner y Chopin» se lee:

Para contrarrestar la enseñanza oficial que hoy se da en el Conservatorio Nacional de Música, los profesores Meneses, Campa y D. Bengardi van a establecer una escuela

²¹⁷ Carlos J. Meneses, «La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación», 439-442.

²¹⁸ Carlos J. Meneses, «La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación», 443.

²¹⁹ Eduardo Gariel, «El señor Don Melesio Morales y el Conservatorio de México», *El Tiempo* (9 de julio de 1898).

²²⁰ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 63.

de carácter privado, en la que se cultivará el gusto severo y exquisito de los grandes maestros. En el nuevo establecimiento no se admitirán sino discípulos que tengan una decidida vocación, medida muy laudable, pues de este modo se cercenarán eneptitudes (sic) que pierden y hacer perder el tiempo. Habrá anualmente audiciones, en las que podrá estimarse la clásica maestría de los iniciadores y directores del nuevo plantel artístico.²²¹

Más de un periódico dio la noticia y es fácil suponer que el proyecto de escuela respondía a la salida de Meneses del Conservatorio tanto como a las críticas (y propuestas) que había hecho sobre la institución. La asociación Campa-Menees (dos de los músicos y maestros más reconocidos en la Ciudad de México) resultaba por demás atractiva y muy probablemente también podía haber atraído una buena matrícula, pero, al parecer, el proyecto no se concretó.

Sin embargo, Meneses no dejó de ser noticia. Pocos meses después, el maestro organizó, en la Cámara de Diputados, dos conciertos con sus alumnos más destacados, que llamaron la atención de público y prensa y que confirmaron su prestigio. Según el testimonio de Bermejo, «el triunfo definitivo de Meneses obligó al Gobierno a volverlo al Conservatorio, pues en dicho plantel habían escaseado, hasta la desaparición, los alumnos de grandes facultades, en virtud de que todos seguían a Meneses».²²² Estas afirmaciones hay que leerlas con prudencia. Si bien es cierto que la cátedra de Meneses creció rápidamente con los años y que en sus clases había decenas de alumnos inscritos, él no era el único maestro de piano y las clases de los demás también tenían un buen número de estudiantes. Sería natural que entre ellos hubiera algunos alumnos y alumnas de «grandes facultades». Sin embargo, es cierto que el peso de Meneses en el Conservatorio y su fama como maestro eran tales que es seguro que su ausencia desequilibrara la institución y provocara enérgicas quejas.

Los conciertos de 1898 en la Cámara de Diputados, además de representar un hito en la carrera de Meneses —y de las y los menesistas—, significaron también, a decir de Romero, un triunfo más para el «Grupo de los Seis». El hecho de que los resonados conciertos se hicieran fuera del Conservatorio evidenciaba que «tan relevantes progresos no eran debidos propiamente al plantel musical, sino al Grupo de los Seis, uno de cuyos individuos actuaba

²²¹ «El reinado de Wagner y Chopin», *El Tiempo*, (11 de febrero de 1898).

²²² Bermejo, *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico*, 60.

aislado dentro del Conservatorio».²²³

Siguiendo la lógica de Romero, podríamos decir que este triunfo tuvo también repercusiones institucionales y que representó uno de los últimos eslabones que conducirían al «Grupo de los Seis» a guiar los destinos del Conservatorio. Como ha sido señalado, Meneses regresó a la institución, y aunque no queda claro con los documentos disponibles a qué cátedras volvió, lo que sí es evidente es que regresó fortalecido, tanto así que en 1900 recibió el nombramiento de director de la orquesta de profesores y alumnos del Conservatorio. Además de eso, en enero del mismo año, Gustavo E. Campa fue nombrado profesor de composición y tres meses después Ricardo Castro obtendría el mismo nombramiento (interino),²²⁴ sustituyendo a Campa, que había sido enviado a Europa con una comisión de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. De este modo, como señala Romero «prácticamente *los Seis* había triunfado».²²⁵

El regreso de Meneses al Conservatorio representó una nueva época en su carrera, ahora mucho más centrada en la dirección. Algunas fuentes ubican a Meneses como responsable de la orquesta a partir de 1901 o 1902. Sin embargo, como hemos visto, el nombramiento del gobierno se hace desde 1900. Quizá esto se explique como un proceso de transición y preparación no sólo del relevo en la dirección de la orquesta, hasta entonces a cargo de José Rivas, sino del nuevo rumbo que se planeaba para la agrupación. Esto deja espacio para suponer que Meneses podría haber continuado con su cátedra y actividades habituales, a las que sumara la de la orquesta, y que el hecho de que apareciera en la nómina solamente como director se debiera al nuevo nombramiento (y al nuevo salario).

En 1900, además del nombramiento de director, Meneses recibió la propuesta de hacer un viaje a Europa para estudiar las orquestas y adquirir partituras para tener un archivo adecuado para la agrupación. La invitación fue hecha por José Ives Limantour, secretario de Hacienda, quien financió el viaje, ya que por entonces la hacienda pública estaba, por fin, «en condiciones de resistir el gasto de sostener dignamente una orquesta sinfónica de más de setenta músicos perfectamente bien seleccionados».²²⁶

²²³ Romero, «El francesismo en la evolución musical de México», 160.

²²⁴ Ambos nombramientos se conservan en el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

²²⁵ Romero, «El francesismo en la evolución musical de México», 160.

²²⁶ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 158.

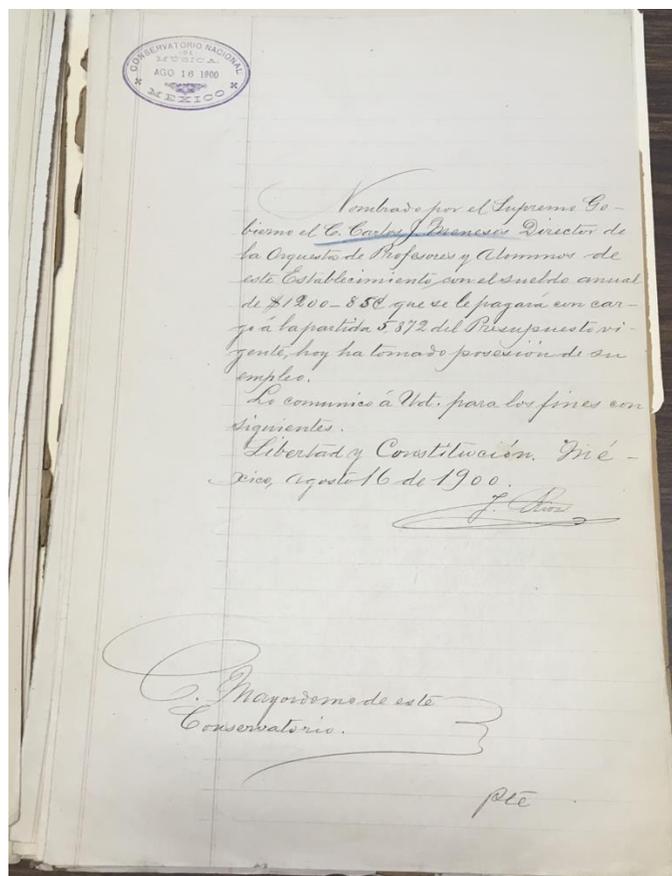


Imagen 3. Nombramiento de Carlos Meneses como director de la orquesta del Conservatorio
Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

Según se reportaba en *El Imparcial*, en su edición del 14 de noviembre de ese mismo año 1900, el maestro Meneses permaneció mes y medio en París en donde «concurrió a los principales conciertos que se verificaron durante la Exposición de París, estudió organización de las orquestas sinfónicas y visitó los principales centros musicales». Terminada la estancia en Francia se trasladó a Alemania para visitar los principales Conservatorios de esos países. El viaje terminaría en Italia.²²⁷

Al cabo de unos meses, regresó Meneses al país con un repertorio cuidadosamente seleccionado por él y con la mira puesta en el trabajo que haría con la orquesta. Así fue como, en 1902, la Orquesta del Conservatorio fue definitivamente puesta en manos de Meneses, lo que, a decir de Baqueiro Fóster, representaría «la edificación completa del edificio sinfónico»

²²⁷ “El maestro Meneses en Alemania” *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*. 14 de noviembre de 1900.

del país.²²⁸ En los diez años que estuvo en el cargo, la orquesta se profesionalizó y el repertorio cambió por completo. El público pudo conocer nueva música, tanto la que no se había oído nunca en territorio nacional como música de reciente estreno en Europa y música de los compositores mexicanos. En resumen, y tomando las palabras de Bermejo, podría decirse que «Meneses nos dio orquesta».

Sobre la trayectoria de Meneses en el Conservatorio faltaría agregar el breve periodo en el que fungió como director interino, de agosto de 1908 a agosto de 1909, en sustitución de Gustavo E. Campa. Un periodo más bien simbólico en el que no tuvo oportunidad de dejar huella.

No está muy claro qué pasó con la Orquesta en los años de la Revolución, pero sí sabemos que después del triunfo constitucionalista «quedó convertida la Sinfónica del Conservatorio en Orquesta Sinfónica Nacional, dependiente de la Secretaría de Educación Pública»²²⁹ (1917), iniciándose así una nueva etapa en la vida sinfónica del país. Meneses perdió la titularidad de la orquesta y a partir de ese punto sólo dirigió ocasionalmente. Entonces se dedicó por completo a su cátedra hasta que la muerte lo sorprendiera, justamente, dando clase en su salón del Conservatorio.

El 6 de abril de 1929 murió Meneses. Se conserva un detallado testimonio de los sucesos relatado por José Pomar, quien estuviera presente ese día, invitado por su antiguo maestro y algunos de sus alumnos al ensayo de una pieza. El autor narra que cuando entró al edificio del Conservatorio, donde entonces trabajaba, le informaron que el maestro había sufrido un ataque. Colegas y alumnos quisieron atenderlo, pero fue en vano. El doctor Jesús C. Romero, médico, músico, y también maestro del Conservatorio, declaró la muerte de Meneses.

Cuenta Pomar que «se tomaron varias providencias: desalojar el salón que estaba materialmente lleno de profesores, alumnos e interesados por la suerte del artista; proceder a tender el cadáver en el mejor sitio, para lo cual, careciendo el establecimiento de una mesa adecuada, se pensó y se puso en práctica hacerlo sobre el piano de concierto».²³⁰

Y así fue como terminó sus días Meneses: rodeado de alumnos antiguos y nuevos, en su amada cátedra y, simbólica y literalmente, en la cima del piano.

²²⁸ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 124.

²²⁹ Baqueiro Fóster, «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica Nacional», 333.

²³⁰ José Pomar. «Cómo fue la muerte del gran maestro don Carlos J. Meneses», *Excelsior*, 3 de abril de 1930.

Meneses fue, sin duda, un personaje fundamental en la historia de la música mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX y hay mucho más que decir de su labor musical. Fundamental es, por ejemplo, estudiar su trabajo con la orquesta: los materiales que trajo de ese viaje a Europa (que a decir de Baqueiro se conservan en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional), los repertorios que trabajó en sus años frente a la agrupación, los estrenos, su influencia en el gusto musical, los repertorios que impulsó, etc. De la mano de este tema, faltaría ahondar en la profesionalización de la orquesta que impulsó con su trabajo. Faltaría también indagar más sobre su relación con Gustavo E. Campa y con el grupo de los francesistas, sus vínculos políticos y los detalles de su formación musical. Sin embargo, todos estos temas serán por ahora una invitación abierta para seguir descubriendo al personaje. Dejando de lado este esbozo biográfico general, nos centraremos ahora en los temas relacionados con el piano: la cátedra de piano de Meneses, sus planteamientos pedagógicos, el grupo de alumnas y alumnos que orbitaron en torno a él y, sobre todo, como todo esto influyó en sus vidas musicales.

Tabla 2. Cronología mínima de Carlos J. Meneses

1862[?]	5 de junio de 1862. Nace Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara en la Ciudad de México.
1880 [?]	Maestro de coros en la última temporada de ópera que trajo a México Ángela Peralta.
1880	Debuta como director de ópera italiana en el Teatro Nacional con la compañía en que figuran la Rizzi, Fanny Natali, Camero, Maziali (los mismos cantantes que trajera a México Ángela Peralta).
1885	Por espacio de cuatro años fue director de compañías líricas de zarzuela o de opereta. En la compañía de Alcaraz-Palou Se retira al estudio solitario del piano.
1886	Ingresa como profesor interino de piano al Conservatorio (enero de 1886).
1887	Es nombrado profesor de órgano en el Conservatorio.
1889	Toca el <i>Primer concierto</i> de Liszt junto con la orquesta del Conservatorio. Lo que le ganó una plaza como profesor.
1890	Toca a dos pianos con d'Albert el <i>Primer Concierto</i> de Liszt. (Meneses en el primer piano). Toca con el violinista Albertini (Beethoven y a Raff). Se retira de la actividad concertística. No vuelve a tocar en público.
1892	Fundación de la Sociedad Anónima de Conciertos. Revelación como director de orquesta. (Comparte batuta con Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa).
1896	«La prensa mexicana lo declaraba fundador de la “Escuela Mexicana de Piano”» Renuncia a su cátedra en el Conservatorio.
1898	Conciertos de los menesistas. Regresa a su puesto en el Conservatorio (No está claro el año).
1900	Nombramiento como director de la orquesta de profesores y alumnos del Conservatorio. Va a Europa a estudiar las grandes orquestas sinfónicas.
1902	Organiza un coro de cien voces para presentar el oratorio de Massenet <i>La Virgen</i> , audición a la que asiste Porfirio Díaz. Vicepresidente del Ateneo Mexicano Literario y Artístico
1908	Director interino del Conservatorio
1913	Lo retiran de su cargo como director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio. Mantiene la cátedra de piano hasta su muerte.
1929	Muere en un aula del Conservatorio el 6 de abril.

3. «EL PROFESOR DE PIANO MÁS SATISFACTORIO QUE POSEÍA MÉXICO»

Aunque Carlos J. Meneses tuvo detractores, que no dudaron en señalar sus biógrafos y comentaristas (pero sin dar detalles sobre personas y razones), lo cierto es que hoy no resulta fácil encontrar las voces críticas de la labor del maestro, como tampoco lo es encontrar un punto reflexivo moderado, sobre todo en cuanto a su labor artística. Parece que todo el mundo coincide en decir que Meneses mejoró la orquesta, educó al público, dio vida a repertorio no conocido en el país y fue maestro insuperable que creó una «escuela mexicana de piano» que lo convirtió, en voz de Alba Herrera, en «el profesor de piano más satisfactorio que poseía México».²³¹

Es muy probable que lo fuera, sobre todo después de la muerte de Felipe Villanueva. Esa fama la acredita, al menos parcialmente, el hecho de haber tenido como alumnos a buena parte de los mejores y más influyentes pianistas de la siguiente generación. Sin embargo, el prestigio de Meneses, que creció a una velocidad sorprendente, no estuvo exento de cuestionamientos. Un buen ejemplo de esto nos lo muestra un artículo de periódico publicado en el *Diario del Hogar* en mayo de 1888.²³² El autor, con seudónimo Giges, introduce el tema de Meneses cuestionando su falta de compromiso como maestro. La nota pone en voz de un grupo de personas que conversaban en un restaurante un supuesto diálogo en el que uno de los participantes se pregunta: «¿Ese señor [Carlos Meneses] es el profesor de perfeccionamiento de piano?». El diálogo continúa con alguno de los entendidos en música contestando: «¿Y a ese señor quién lo habrá perfeccionado en el piano? ¿Habrá estado en alguno de los Conservatorios de Europa o cuando menos habrá sido discípulo de Liszt, Thalberg, Rubinstein o Sgambati? ¿Será poseedor de las diferentes escuelas de los clásicos, como los que mencioné, además de Weber, Chopin, Mendelssohn, Clements (sic), Steibelt y Dussek?».²³³ Para rematar el comentario agrega: «No siendo así, ese profesor será una verdadera notabilidad, sin haber estudiado en Europa con los grandes maestros, pues no

²³¹ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Dirección General de Bellas Artes, 1917: facsímil: México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 62.

²³² Giges, «Ecos artísticos», *Diario del Hogar*, jueves 24 de mayo de 1888.

²³³ Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823). Pianista y compositor alemán. Tuvo una importante carrera como pianista y virtuoso principalmente en Londres y París donde también se estrenó su ópera *Romeo et Juliette*.

habiendo viajado más que a los alrededores de esta capital, tal vez alguno de sus buenos espíritus le transmitió la tradición de las obras clásicas». Finalmente, el autor dice: «[...] en México no escasean las verdaderas inteligencias musicales, y que poseyendo verdadero mérito artístico y siendo notables ilustraciones entre los artistas, viven arrinconados y no se utilizan sus conocimientos en el Conservatorio». Los músicos a los que se estaba refiriendo eran: Gustavo E. Campa, Juan Hernández Acevedo, Felipe Villanueva «y otro individuo, hijo de Veracruz, a quien no mencionamos por no ofender su modestia».

Resulta por demás interesante que los músicos que a juicio del autor merecían trabajar en el Conservatorio fueran, justamente, los compañeros de Meneses en el «Grupo de los Seis». Por las fechas, podemos suponer que el Instituto Campa-Hernández Acevedo ya no funcionaba o estaba agonizante y que para entonces ya hubiera sido evidente que la distancia pedagógica de Meneses con ellos terminó por resultar un movimiento político acertado que lo había colocado en el centro de la enseñanza musical del país.

Repasando la nota, la supuesta falta de compromiso del joven maestro resulta lo de menos. La verdadera inconformidad manifiesta es que tuviera la cátedra de piano del Conservatorio un *señor* «sin verdadero mérito artístico» de cuya formación no se sabía nada, que no había ido a Europa a terminar su educación y que ni siquiera había pasado por el Conservatorio, además de que no se conocía ninguna obra de él.²³⁴

Evidentemente, el autor simpatizaba con la causa francesista y aún así ataca al único de los músicos de ese grupo que para entonces tenía una influencia real en las aulas del Conservatorio. ¿Será que la fama de Meneses empezaba a incomodar a sus colegas? Eso tendrá que quedar en el terreno de la especulación. Lo que sí sabemos es que tanto la fama como las críticas aumentaron y que sumado a los cuestionamientos del anónimo Giges —que con toda probabilidad eran compartidos por muchos—, corría el rumor de que el maestro no tocaba.

Ya se ha referido en el apartado biográfico que el rumor terminó por perder fuerza cuando Meneses tocó el Concierto n° 1 de Liszt con la Orquesta del Conservatorio en la primera audición organizada por la Sociedad de Conciertos de la institución. Según relata la

²³⁴ Parte del elogio a Campa y Villanueva estaba inspirado en la calidad de sus obras, argumento que el autor desarrolla en la última parte de la nota con afirmaciones como: «Estos individuos han probado con sus composiciones [...] que son unos maestros». Giges, «Ecos artísticos», *Diario del Hogar*, jueves 24 de mayo de 1888.

prensa, uno de los números estelares fue el de Meneses. Decía el comentarista de *La Patria Ilustrada*:

¡Qué precisión tan admirable, qué notas llenas, qué seguridad al recorrer el teclado, Dios mío! Meneses pertenece indudablemente al número de los escogidos. La ovación que alcanzó fue merecidísima. El maestro Rivas le presentó una corona de Laurel, adornada con listones tricolores, diciéndole: «Un discípulo del señor Meneses a su maestro».

Carlos Meneses es un artista consumado. Debe estar satisfecho del triunfo que obtuvo la noche del lunes y sus discípulos orgullosos de tener tal profesor. Bien, maestro, bien; así se ejecuta.²³⁵

Con comentarios como el anterior, la reputación de Meneses como artista estaba salvada y su reputación como profesor engrandecida. Quizá con un acto como éste se extendía al conocimiento del público en general lo que sucedía dentro del Conservatorio, donde ya sus alumnos lo admiraban y seguían sin reservas. Tal repercusión tuvo el asunto que al final de ese mes, la misma publicación mostró una foto del joven maestro en portada, con la siguiente aclaratoria en las páginas interiores:

En nuestra primera plana publicamos el retrato de uno de nuestros más distinguidos filarmónicos, el Sr. Carlos Meneses, pianista que la sociedad mexicana cuenta entre sus notabilidades artísticas.

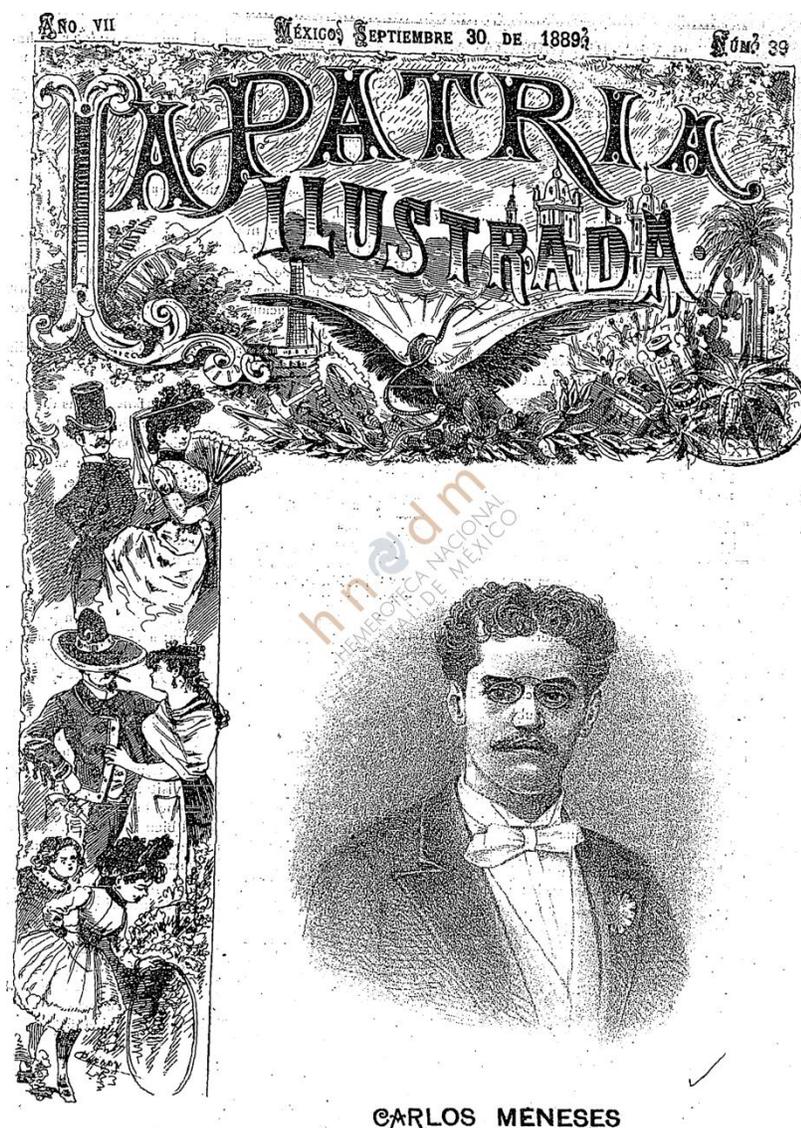
En los conciertos que últimamente se dieron en el Conservatorio Nacional de Música, Meneses ejecutó con acompañamiento de orquesta, piezas de ejecución prodigiosa, de sentimiento exquisito y de interpretación delicadísima.

Siga el Sr. Meneses cultivando el divino arte y conquistará laureles que honrándole a él darán gloria a la patria.

Al año siguiente, la visita del pianista Eugen d'Albert y su interpretación a dos pianos con el músico mexicano, ya mencionada en el capítulo anterior, representó una suerte de consagración de Meneses como pianista, pero más aun la confirmación de su fama como uno de los maestros de piano más importantes del país. Habrá oportunidad de ahondar en la relevancia de la visita de d'Albert en el capítulo dedicado a las menesistas, pero por ahora baste decir que fue la manera en que el pianista interpretaba a Chopin lo que reafirmó definitivamente la fama de Meneses. Los alumnos del maestro quedaron complacidos y

²³⁵ Alejandro, «Impresiones tristes y alegres», *La Patria Ilustrada*, 2 de septiembre de 1889.

asombrados al confirmar que los criterios interpretativos que Meneses enseñaba, al menos en lo referente a Chopin —autor preferido del grupo de los francesistas—, coincidían con los del afamado pianista europeo.



CARLOS MENESES

*Imagen 4. Retrato de Meneses en La Patria Ilustrada. 1889.
Hemeroteca Nacional Digital de México*

Para 1898, cuando sucedieron los dos muy celebrados conciertos de los alumnos de Meneses en la Cámara de Diputados, la reputación del maestro era casi incuestionable. Sus alumnos le seguían con reverencia y la mayor parte de los aspirantes a pianistas querían estudiar con él. Probablemente era uno de los momentos cumbre de su carrera como maestro.

Sobre esas audiciones, como veremos en el siguiente capítulo, hay diversos reportes de prensa que elogian tanto a los alumnos como al maestro y que narran la efusiva reacción del público, de modo que resulta refrescante encontrar un punto de vista que ofrece un panorama más amplio y complementario. Dice Juan N. Cordero²³⁶ en sus *Albores del arte*, donde habla de los conciertos de los alumnos de Meneses de 1898:

Muy lejos estoy de creer que sea Carlos Meneses el único poseedor de los secretos de la técnica pianística, ni el único capaz de enseñar; hemos tenido ya ocasión de aplaudir los notables adelantos de los alumnos de otros profesores, y conservamos gratos recuerdos de María Zubieta y de Carlos Muiron; bajo este punto de vista, Meneses, aunque entre los primeros lugares, figura al lado de los buenos profesores del país... Pero, ¿por qué sus triunfos son más ruidosos y repercuten más que los de sus colegas? *Ecco il problema.*

Voy a intentar la eliminación de esa incógnita, dejando a un lado las mezquinas explicaciones que han querido darse a tales éxitos para no reconocer un mérito legítimo.

En Carlos Meneses hánse fundido el Apóstol y el Maestro. Meneses, a mi juicio, es un verdadero *iluminado*, un fanático que ama y siente el arte que cultiva, y para quien valen más una hoja de laurel o un suelto de la prensa periódica, que una carretada de billetes de banco.

Importa no confundir en uno al comerciante en música con el profesor, ni al profesor con el artista. El primero es un mercader como cualquiera otro; el segundo es un docto, y el tercero es un inspirado. Y Carlos Meneses, además de profesor, es artista por la gracia de Dios, título que ni se discute ni se objeta, porque viene de lo alto.

Meneses, a la vez que imparte el conocimiento técnico, despierta el sentimiento estético de sus alumnos, los inflama en el sacro fuego del amor al arte, les muestra sus resortes ocultos, los fanatiza, en una palabra, y por eso además de alumnos forma prosélitos. Sus alumnos lo respetan y lo aman como amaban a Sócrates sus discípulos. En derredor del maestro se agrupa esa turba de bohemios distinguidos, para recibir en la nerviosa peroración del maestro la *buena nueva* del arte, que más tarde difundirán a su vez por donde quiera que vayan.

Esa labor es algo más que enseñanza; por eso los frutos que recoge son algo más que triunfos.²³⁷

²³⁶ Se consigna en la *Enciclopedia de la literatura en México* que Juan N. Cordero nació en la Ciudad de México en 1851. El lugar y fecha de su muerte son desconocidos. Estudió en la Escuela Nacional de Jurisprudencia donde se graduó en 1871. Fue funcionario público, escritor y frecuente colaborador en la prensa nacional. Según reporta Zanolli, fue profesor del Conservatorio Nacional de Música, impartiendo las materias de Pedagogía musical, Principios generales de pedagogía y Teorías generales de la estética, de 1896 a 1901. Sus libros sobre música son: *Examen de los acordes de transformación tonal* (1896), *La música razonada: Sucinta exposición y demostración de las leyes fundamentales que rigen todas las manifestaciones del arte de la música*. (1900), y *Principios generales de pedagogía y sus aplicaciones a la enseñanza de la música* (1902). En: <http://www.elem.mx/autor/datos/2958>.

²³⁷ Juan N. Cordero. «Albores del arte» *El Tiempo*. 6 de agosto de 1898.

Hasta aquí, tenemos ya algunos elementos característicos de la cátedra de Meneses: sus criterios interpretativos, la apasionada enseñanza y el vínculo que establecía con sus alumnos. Esto puede explicar la cohesión del grupo que rodeaba al maestro, algo de la fama, y quizá la gratitud y veneración que buena parte de sus alumnos sentían por él, pero no alcanza a explicar del todo cómo es que el maestro creó una escuela, ni qué entendían por eso aquellos que lo afirman, ni qué o cómo enseñaba para conseguir que sus alumnos fueran tan eficientes y exitosos.

Para entender mejor qué es lo que hizo Meneses y cómo es que tuvo tanto impacto en la enseñanza, valdría la pena recordar el estado en que se encontraba la enseñanza del piano antes de Meneses y de Felipe Villanueva.

Como es bien sabido, a finales del siglo XIX imperaba en México un estilo «italiano», lo que en términos prácticos significaba una tendencia que favorecía la ópera y el uso de métodos de enseñanza y técnicas compositivas provenientes de Italia. Quizá habría que agregar lo relacionado a prácticas de escucha y a un gusto moldeado a partir de estos referentes. Manuel M. Bermejo pinta muy bien este ambiente:

No necesito gran esfuerzo de memoria para darme cuenta del estado en que se encontraba la música en México cuando era niño. En las temporadas de ópera primaba la escuela de Bellini, de Donizetti y del Verdi antiguo; las mejores orquestas ejecutaban oberturas de Suppé, potpurris de Offenbach y selecciones de ópera viejas; las mejores cantantes se lucían con vales de Arditi y si acaso con el Rondó de Lucía que nos hacía pensar en la temporada de Navidad (humildes peregrinos Jesús, María y José); los violinistas tocaban variaciones sobre el Carnaval de Venecia intercalando aires nacionales y otras quisicosas; y todos, en fin, lo mismo en las tertulias caseras que en los conciertos públicos, hacían derroche de cursilería y de ignorancia. Los grandes maestros se reunían en la intimidad para ejecutar obras de Chopin, Liszt, Beethoven y otros clásicos, como si se tratara de una falta que no debieran exhibir a la faz del mundo; en las iglesias (antes de suprimir en ellas los pianos) se esperaban con ansia la llegada del Jueves Santo o del Jubileo, para que los aspirantes a pianistas llevaran como primicias la Sonámbula de Leybach o el «Canto del Pastor».²³⁸

El testimonio, muy descriptivo, pero quizá un poco exagerado, pinta un panorama bastante claro sobre el ideal estético de finales del XIX, pero también del de la generación de

²³⁸ Bermejo. *El sentido común en el aprendizaje del piano. Quince pláticas* (México: Imprenta Económica Carmen 8, 1943).

Meneses y de la de sus alumnos, donde se dejar ver, por ejemplo, un aprecio por la música denominada romántica, tanto como un cierto desprecio por la música de salón y lo popular. En el piano pasaba un poco de lo mismo. En el repertorio predominaban los arreglos de óperas y, como apunta Carlos González Peña en un comentario que no tiene desperdicio:

Había una desmedida afición a ejecutar con manos numerosas; mientras más manos mejor. A cuatro manos tocaban *El Trovador*, de Cerimelle; la *Sonámbula*, de Thalberg; el *Tremolo*, de Gottschalk. A veinticinco o treinta y dos manos según interviniesen seis u ocho pianos, se ejecutaban las oberturas de *Guillermo Tell* y *Semíramis*... (Convendréis conmigo que eran, tal vez, demasiadas manos). Y entre número y número de estos que traían ocupados a tantos dedos, se intercalaban algunos arrogantes trazos tales como *El Despertar del león* y *El Combate del Callao*. —¿En dónde estaba la música?²³⁹

Como un elemento adicional para entender el ambiente musical de finales del siglo XIX, podríamos agregar el comentario que hiciera Alfredo Bablot en el informe que rindió ante el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública como director del Conservatorio en 1882:

Tanto como la enseñanza vocal, la de instrumentos está bastante decaída en el Conservatorio.... Para el piano hay cinco profesores, pero entre sus discípulos difícilmente se encontraría uno que supiera sentarse al teclado, colocar en él correctamente las manos, hundir suavemente la nota con la sola presión de los dedos, articular la melodía, usar convenientemente de los pedales, ligar, producir acordes simultáneos y hacer cantar al instrumento... Esto proviene... muy particularmente de que no tenemos lo que en las artes se llama escuela.²⁴⁰

Este comentario hay que tomarlo como una descripción general que, como toda regla, deja espacio a las excepciones. Basta pensar en Guadalupe Olmedo o Ricardo Castro para afirmar que de las aulas del Conservatorio salieron alumnos que sabían mucho más que sentarse al teclado y colocar las manos correctamente. Sin embargo, podemos considerar que estos casos son excepciones que encuentran explicación en sus biografías. De ahí que podamos inferir que, si bien hubo alumnos sobresalientes en esos primeros años de vida del Conservatorio, la regla general era el triste panorama que describía Bablot. Un panorama

²³⁹ González Peña. «Vida y obra del maestro Meneses», 149.

²⁴⁰ *Memoria de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública*. 1881-1883. (México, 1884. Lib. tip. y lit. de J. Villada). Cit. en Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, 1950), 32.

que, según veremos más adelante, podría explicarse al menos por tres factores: la preferencia mayoritaria del público —y muchos de los alumnos— por las danzas; la deserción escolar y la falta de orden y método en la enseñanza.

En el libro *Los ceros*, aparece una breve biografía literaria de Alfredo Bablot. El autor, Vicente Riva Palacio, no oculta su apoyo al recién nombrado director del Conservatorio y con agudo ojo crítico describe la situación en la que se encontraba la institución. No hay que descartar que la voz de Riva Palacio hiciera eco del propio Bablot, de sus ideas musicales y de su evaluación de la situación de la enseñanza de la música. Un fragmento del texto nos sirve para resumir el panorama educativo al que nos estamos refiriendo:

Ni faltan en México profesores distinguidos, ni faltan ejecutantes dignos de llamar la atención; pero creo que el estudio de la música está en decadencia entre nosotros, por los sistemas de enseñanza. Apenas un joven comienza a tener alguna destreza y algunos conocimientos en el piano, cuando contándose ya como secundaria la perfección musical, empiezan a ponerle los maestros, bien por halagar a la familia, bien por lucir los adelantos del discípulo, o por condescender con éste que se fastidia de la aridez del estudio, walses, polkas, danzas habaneras, mazurkas y toda esa multitud de piezas de baile, que sobre no ser de lo más clásicas, vician el gusto del discípulo, y además le hacen perder la afición por el estudio serio, como a un estudiante en cuyas manos se pusieran novelas y versos eróticos y se le quisiera después obligar a los duros estudios de la lógica o de las matemáticas.²⁴¹

En el contexto educativo del que hablamos, donde primaba un ideal cultural elitista que empezaba a marcar una clara delimitación entre la música «cultura» y las «otras» músicas, las danzas y todos los géneros asociados con el ámbito privado eran considerados como inferiores o, en todo caso, como no propios de la enseñanza profesionalizante que se buscaba impartir dentro del Conservatorio. Como decía Riva Palacio, una de las misiones de Bablot era «la reforma del gusto tan necesaria en México».²⁴² No sobra decir que este juicio sobre el gusto predominante tiene diversas lecturas. Ahí donde se lee «gusto» podría decir: gusto italianizante, música de salón, música de baile, etc. Y aquí no hay que olvidar que el contexto musical en el que se enmarcan estas afirmaciones era aquel del enfrentamiento italianistas-francesistas que, entre otras cosas, implicaba considerar un repertorio superior a otro: el

²⁴¹ Cero [seudónimo de Vicente Riva Palacio], *Los ceros: Galería de contemporáneos*, (México: Imprenta de F. Díaz de León, 1882), 365-366.

²⁴² Cero, *Los ceros*, 364.

francés y germánico (que tenía la música absoluta como estandarte) frente al italiano; o el de la «música de arte» frente a la música de salón, considerada inferior, entre otras cosas, porque estaba asociada al mundo de las mujeres.²⁴³ Si bien, el «gusto» no necesariamente tiene una relación directa con la dificultad o las habilidades técnicas, sí está asociado con un repertorio legitimado que, en este caso, era de mayor complejidad formal y técnica.

Lo referente al gusto, tanto como a los usos prácticos de la música, guarda cierta relación con los altos índices de deserción registrados. Dice Zanolli que «de una inscripción en 1881 de 693 alumnos, sólo 381 en promedio habían asistido con regularidad, y de estos exclusivamente 358 habían presentado examen en el ciclo anterior»²⁴⁴. Según la autora, esto se debía a que cuando un alumno adquiría un cierto nivel de conocimientos, dejaba de asistir a clases. Aquí cabría preguntar cuántas de las alumnas y cuántos de los alumnos que entraban al Conservatorio buscaban una formación profesional, lo que a su vez se relaciona con la consolidación de la todavía joven institución y de la educación pública en el país,²⁴⁵ además de con el nivel de demanda de músicos profesionales.

El tercer factor, en el que todas las fuentes parecen coincidir, es la falta de orden y método en la enseñanza del piano. Si en algo insisten los biógrafos de Meneses es justo en que parte de su labor consistió en poner orden en el modo de enseñar, en trazar un plan de largo plazo considerando un aprendizaje progresivo del instrumento. En palabras de Romero, cuando Meneses llegó al Conservatorio, «conoció la anarquía pedagógica existente y los funestos resultados que ella producía». Para ampliar su argumentación abunda diciendo:

Los maestros más reputados como Ituarte y Morales, con ser tan legítima su fama, carecían en su enseñanza de métodos pedagógicos y de sistemas didácticos que normaran su labor, sus lecciones no estaban sujetas a un programa previo ni poseían base alguna que les sirviera de punto de partida desde el cual el alumno marchase a la

²⁴³ Como demuestra Yael Bitrán, la música de salón estaba asociada con las mujeres, lo que le daba una doble condición de inferioridad frente a las otras músicas. Yael Bitrán Goren, «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)» (Tesis doctoral. Music Department, Royal Holloway, University of London, 2012), 28-29.

²⁴⁴ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. I (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 138.

²⁴⁵ Como un elemento comparativo, y quizá como un criterio para evaluar la gestión de Bablot, podríamos recurrir al informe dado por él sobre el curso escolar de 1885, en el que se inscribieron 1504 alumnos: 372 «niños y señoritas» y 1132 varones. Se reportó una asistencia media de 1012 alumnos y se examinaron 923, resultando reprobados 14. Datos tomados de la minuta del informe del director, localizada en el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

consecución de un fin determinado.²⁴⁶

En este panorama, ampliamente descrito, es que aparece Meneses con una nueva propuesta. Aquí valdría la pena volver al tema de su autodidactismo. Si bien ya se ha sugerido en el apartado biográfico que el padre pudo haberle dado una primera formación más sólida de lo que se ha supuesto, también es cierto que su profundización en la técnica y repertorio de piano las hizo por sí mismo, estudiando los muchos métodos, libros teóricos y partituras que llegaban al país, así como los que le sugerían los pianistas extranjeros que venían a tocar. El haber tenido una formación alejada de las instituciones y de los maestros renombrados de la época le dio una libertad que, en palabras de Romero, «pudo remover todos los obstáculos que tenía regada la inercia, estancándonos, y desarrollar su amplio y fecundo programa de reformas musicales, con el que inyectó savia nueva a nuestro convaleciente estado musical».²⁴⁷

Lamentablemente, después de tan contundente afirmación, Romero no nos da detalles de en qué consistió el programa de reformas y se limita a decir que Meneses creó una escuela de piano «cuya única finalidad era el *virtuosismo*». A esto añade, como una de sus virtudes, que «la “Escuela Meneses” puso fin [...] Al periodo de anarquía pedagógica que nos consumía, inaugurando la era de enseñanza sistematizada».²⁴⁸

Para ampliar un poco qué era lo que buscaba Meneses en su planteamiento pedagógico, vale la pena citar a González Peña, que le da voz al propio maestro:

Aspiraba a formar una escuela que tuviese como características —él mismo las ha definido— «la simplicidad y economía de movimientos, la independencia absoluta de dedos y puños, la soltura del brazo y antebrazo, la belleza del sonido, la gran variedad de ataques: partiendo, para ello, de los principios de la mecánica, de la dinámica, de la anatomía, velando constantemente por la expresión y color adecuados, y procurando, en suma, el desarrollo de las facultades físicas por medio de procedimientos especiales». Pretendía, además, llegar a la concepción «de un plan lógico, progresivo y completo que le sirviera de guía para ordenar el estudio de todas las combinaciones que constituyesen una técnica completa y trascendental del piano; punto éste muy importante para la pedagogía, y, por desgracia, completamente

²⁴⁶ Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», 9.

²⁴⁷ Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», 8.

²⁴⁸ Romero, «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico», 10.

descuidado o ignorado entonces en México; pues los estudios que se hacían eran incompletos, sin conexión recíproca, sin orden lógico, o acaso, sin meditado plan».²⁴⁹

La pregunta lógica que se desprende de todo lo anterior es ¿cómo consiguió Meneses llevar a cabo ese plan? De esta pregunta central se desprenden otros cuestionamientos tales como: cuáles eran sus recursos didácticos, qué métodos usaba para enseñar, cuáles era sus ideas sobre técnica o qué repertorios privilegiaba.

Hoy sabemos que para que la educación tenga un orden, máxime si es formal, es necesario tener planes y programas desarrollados que incluyan contenidos específicos, secuencias didácticas, metodologías y textos básicos. Quizá sin tanto detalle, en la época también había una consciencia de la necesidad de que la institución tuviera guías claras de contenidos y materiales didácticos básicos para cada asignatura. Según relata Zanolli, esta necesidad había sido señalada en distintos momentos y el proyecto de reformas de Alfredo Bablot también lo contemplaba. En el artículo 15 del «Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música», presentado en 1883 por el director Alfredo Bablot, se describía de modo general el estudio del piano:

De utilidad general para los alumnos del Conservatorio, es obligatorio para los que hayan de cursar el órgano, la improvisación y las asignaturas técnicas superiores. Su enseñanza comprende la posición y movimientos del cuerpo, brazos, antebrazos, puños, manos y dedos; el teclado, el mecanismo, la digitación, la pulsación, la agilidad, la dificultad, el manejo de los pedales, la sustitución unida y articulada de la tecla, el ligado, el picado, destacado [sic], martillado, la acentuación, la articulación, el frasear, los matices, los efectos, la expresión, el estilo, la lectura a primera vista y el análisis de las piezas ejecutadas, de su contextura, ritmo y periodos.²⁵⁰

Sin embargo, la sistematización de contenidos y materiales, según la misma Zanolli señala, se consiguió hasta 1889, cuando los maestros de cada área proporcionaron listas de los materiales y temarios adecuados para su cátedra «bajo la advertencia de que tales sugerencias metodológicas habrían de quedar “a la discreción del maestro”».²⁵¹ Para la

²⁴⁹ González Peña, «Vida y obra del maestro Meneses», 150.

²⁵⁰ Alfredo Bablot. «Proyecto de organización del Conservatorio Nacional de Música», 1883. En: Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-996)*, vol. II (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 237.

²⁵¹ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional de Música (1866-996)*, vol. I, 170-171.

cátedra de piano, la autora muestra la «Propuesta de los profesores Barrero de Steinmetz, Carrasco, Morales, Contreras y Meneses al Director del CNM»,²⁵² con los siguientes libros: *Escuela del Pianista* de Lebert y Stark; *Escuela del Mecanismo* de Le Couppey; *Gimnasia del Pianista* de Quidant; *Estudios Característicos* de Moscheles; *Estudios* de Paganini-Liszt; *Estudios* de Saint-Saëns (sin duda el opus 52); *Estudios* (op.23) de Rubinstein; *Estudios* de Chopin; *Estudios Trascendentales* de Liszt.²⁵³

Si bien esta es una recopilación de lo propuesto por los maestros, para los fines de esta investigación conviene ver los detalles. En el borrador del acta de la Junta General de Profesores del 21 de agosto de 1889,²⁵⁴ cuyo objeto era «la propuesta de textos de clase para el año escolar de 1890», se puede leer una lista detallada de los textos aprobados para cada asignatura. En las áreas donde había más de un profesor, se muestra la propuesta de cada uno de ellos. Así, en el caso del piano, donde para entonces había cinco maestros, esto es lo que se consigna:

Piano. Profesora Sra. Josefina Barroso.

- Lebert y Stark. Escuela del pianista.

Piano. Profesor C. Antonio Carrasco.

- Lebert y Stark. Escuela del pianista.

Piano. Profesor C. Melesio Morales.

- Lebert y Stark. 3er. Cuaderno de la Escuela del pianista.
- Le Couppey. Escuela del mecanismo.
- Quidant. Gimnasia del pianista.

Piano. Profesor C. Francisco Contreras.

- Lebert y Stark. Escuela del pianista.

Piano. Profesor C. Carlos J. Meneses.

- Lebert y Stark. Escuela del pianista.
- Moscheles. Estudios característicos.
- Liszt. Estudios de Paganini.
- Saint-Saëns. Estudios.
- Rubinstein. Estudios.
- Chopin. Estudios.
- Liszt. Ejecución trascendental.²⁵⁵

²⁵² Es probable que haya un error en el nombre y que se refiera a Josefina Barroso que es quien figura como maestra de piano del Conservatorio en esos años.

²⁵³ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional de Música (1866-996)*, vol. I, 175.

²⁵⁴ Conservado en el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

²⁵⁵ Borrador del acta de la Junta General de Profesores. 21 de agosto de 1889. Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

Antes de entrar en materia, no está de más hacer aquí un paréntesis para señalar que Josefina Barroso era la única mujer dando clases en la codiciada cátedra de piano (como años antes lo había sido, por breve tiempo, Luz Oropeza).²⁵⁶ Logro que revela una meritoria carrera. Sin embargo, aun en igualdad de condiciones con sus compañeros hay que resaltar que merece el título de profesora, pero no el de ciudadana.²⁵⁷ No era culpa del Conservatorio ni de ninguno de los presentes, pero cuando hablamos de las mujeres profesionales solemos olvidar el marcado desequilibrio subrayado por una especie de minoría de edad perpetua.

Cerrado el paréntesis, volvamos a la lista de textos propuestos para la clase de piano de 1890. La relación ahí referida, copiada literalmente del acta, nos revela que la famosa *Escuela del pianista* de Lebert y Stark era el método común en la cátedra de piano del Conservatorio, un hecho que no debe sorprendernos si tomamos en cuenta que desde su primera edición, en 1858, tuvo un enorme éxito en diversos países debido a que, como explica Chiantore, era fácil de usar «ya que reunía ejercicios técnicos, escalas, arpeggios, estudios a dos y cuatro manos, y obras de diversos autores organizadas de forma progresiva, según una fórmula que hacía la vida cómoda a profesores y alumnos» a tal grado que «ningún teórico, hasta mucho tiempo después, supo redactar una obra que respondiera con semejante eficacia a las necesidades prácticas de la enseñanza de nivel elemental».²⁵⁸

En más de un sentido, lo que se estaba buscando en el Conservatorio de México al adoptar el método de Sigmund Lebert y Louis Stark, era lo mismo que habían buscado los

²⁵⁶ Véase: De educación musical y enseñanza del piano en la Ciudad de México. El camino de la profesionalización en este mismo documento.

²⁵⁷ «Históricamente, las mujeres mexicanas hemos sido marginadas en la escena política. La situación no ha cambiado mucho durante la revolución o cuando el sistema político fue establecido [...]. Con la ausencia del voto femenino durante la primera mitad del siglo 20, el proceso de creación de políticas públicas estuvo claramente controlado por los hombres. Aunque las mujeres no participaban formalmente en las instituciones gubernamentales de ningún nivel, algunas mujeres estuvieron activas en el foro político del país. Esas primeras mujeres activistas, como las sufragistas, fueron de clase media. Ellas se organizaron y lucharon de muchas maneras: uno de los primeros ejemplos fue el Primer Congreso Feminista de Yucatán, en 1916. Además, Las Ligas de Orientación Femenina fueron creadas para luchar a favor de la equidad de salario y en el seno de los sindicatos, y se ocuparon de otras preocupaciones también. En 1935, el Frente Único Pro Derechos de la Mujer fue creado por mujeres representantes de todas las clases sociales. La preocupación principal de este grupo fue el derecho de voto. Es hasta 1947, durante la administración del Presidente Miguel Alemán Valdés, que las mujeres obtuvimos el derecho de voto y de presentarnos como candidatas en las elecciones municipales. Sin embargo, el primer paso hacia la equidad política para las mujeres fue tomado en 1953, en la época del Presidente Adolfo Ruiz Cortines, cuando ganamos el derecho de votar y de ser candidatas en las elecciones nacionales, obtuvimos el sufragio universal». En: «Historia de la ciudadanía de las mujeres en México». https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/Historia_de%20la%20ciudadania%20de%20las%20mujeres.pdf

²⁵⁸ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística* (Madrid: Alianza, 2001), 585.

autores en el Conservatorio de Stuttgart (fundado por ellos): organizar la enseñanza partiendo de una solvencia técnica básica.

Más allá de evidenciar que la adopción de este método como texto básico ponía al Conservatorio de México en línea con lo que pasaba en otros conservatorios del mundo, la lista también nos revela la abismal diferencia entre la propuesta de Meneses y la de los otros maestros. La variedad de sus textos muestra no sólo su conocimiento de repertorio —y quizá de recursos mecánicos— sino que de alguna forma evidencia ese plan progresivo del que hablan las fuentes antes referidas, tanto como la confianza en su planeación y método, que proyectaba lo que un alumno podía alcanzar en sus años de formación en el Conservatorio. Se entrevé, además, una mayor exigencia pero que tiene como resultado un mayor nivel de ejecución y un repertorio más complejo.

Viendo el listado, también se empieza a entender la fama del maestro y la incomodidad que Meneses podía haber causado dentro de la institución. Una incomodidad que se hizo visible al año siguiente —al menos para nosotros y con los documentos disponibles— en la junta general de profesores que fuera convocada con el propósito de discutir los textos para el año escolar de 1891.²⁵⁹

En el expediente donde se guarda el acta de esa junta se conservan algunos documentos adicionales. Entre ellos está la lista de textos que propondría Meneses en la reunión, y otro documento firmado por Melesio Morales. Con título «Clase de 5º año de piano», el documento consigna lo siguiente:

El texto convenido por los Señores Profesores para el estudio del Piano en este Conservatorio es el siguiente:

Escuela del Pianista por los Dres. Segismundo Lebert y Luis Stark.

México. Julio de 1890.

El Profesor.

Melesio Morales.

Visto el panorama anterior, parece evidente que el maestro Morales se sentía agraviado porque el joven Meneses, contraviniendo ese convenio —que lamentablemente no sabemos cuándo se dio—, se había estado tomando la libertad de exceder la propuesta

²⁵⁹ Acta de la Junta General de Profesores del 27 de julio de 1890. Asunto: textos para el año escolar de 1891. Conservado en el Archivo histórico del Conservatorio Nacional de Música.

acordada por el claustro. Si el lector no ha quedado satisfecho con esta hipótesis, veamos lo sucedido en la junta general de profesores para la que había presentado el documento.

En el borrador del acta van apareciendo los textos de las diferentes materias hasta llegar a la sección de piano, donde se lee: Profesor Sr. Julio M. Morales: método Lebert y Stark; Profesor Antonio Carrasco: método Lebert y Stark, *Estudios op. 10* de Chopin, *Estudios de ejecución trascendental* de Liszt. La lista se interrumpe y en el acta se consigna lo siguiente:

El Sr. Morales preguntó al Sr. Director si además de la obra de texto de Lebert y Stark para piano, podían los profesores señalar otras en sus respectivas clases.

El Sr. Director contestó que, según acuerdos de la junta en años anteriores, el Lebert y Stark era obra de texto obligatoria, pero que en el régimen económico de cada clase, no solo era evidente sino necesario que los Sres. Profesores señalaran otras muchas obras según las especiales aptitudes, temperamento musical, sentimiento artístico, fuerza o suavidad digital, adelantos e intenciones de los alumnos, dependiendo la aplicación de este principio general de las cualidades individuales de cada discípulo. El Sr. Morales opinó de la misma manera y se dio por satisfecho de la respuesta del Sr. Director.

Cerrada la discusión, la lista continuó de la siguiente manera: Profesor Sr. Melesio Morales, Lebert y Stark; Profesor Sr. Francisco Contreras, método Lebert y Stark, *Grados al Parnaso* [sic], lección de 36 estudios por Clementi arreglados por Lebert y Stark; estudios de Moscheles, Rubinstein, Thalberg y Chopin.

Termina la lista con la propuesta del Profesor Sr. Carlos Meneses como se muestra a continuación:

Lebert y Stark	<i>Escuela del pianista</i> (4 partes).
Quidant	<i>Gimnasia</i> .
Moscheles	<i>Estudios característicos</i> .
Marcaillou	<i>Escuela del mecanismo</i> .
Kullak	<i>Gran juego de octavas</i> 1ª y 2ª parte.
Thalberg	<i>12 estudios</i> .
Chopin	<i>27 estudios</i> .
Henselt	<i>Estudios característicos y de salón</i> .
Saint-Saëns	<i>6 estudios</i> .
Schumann	<i>Estudios sinfónicos</i> .
Liszt	<i>Grandes estudios de Paganini</i> .
Liszt	<i>Estudios de ejecución trascendental</i> .
Rubinstein	<i>6 estudios</i> .

Es interesante observar el cambio que se registra, de un año a otro, en las propuestas de los maestros. Al parecer, el modo de enseñar de Meneses tenía repercusiones en los demás aunque, aparentemente, no en Melesio Morales. No parece casual que los únicos maestros que siguieron proponiendo la *Escuela del pianista* como único texto fueran él y su hijo, recientemente incorporado a la cátedra de piano como profesor.

Esta velada confrontación Morales-Meneses, enmarcada en el contexto de francesistas contra italianistas y quizá aderezada con un componente más individual, donde se ponía en juego el prestigio como autoridad pianística dentro del Conservatorio, terminó con el triunfo simbólico de Meneses. Unos años después, el maestro Morales dejaría su cátedra de piano para concentrarse en la de composición y las (los) menesistas poco a poco se irían incorporando como maestros de piano.

Pero volvamos a los textos. Se ha especulado si fue Meneses quien introdujo *La escuela del pianista* de Lebert y Stark a la enseñanza de piano en el Conservatorio. Hasta ahora los datos accesibles no permiten confirmarlo pues no sabemos siquiera cuándo se llegó al acuerdo de que fuera el libro de texto obligatorio para las clases de piano. Lo que sí sabemos es que, en alguna medida, Meneses avalaba el método. La prueba de ello es que la Casa Wagner y Levien hizo una edición nacional del método que en su portada anunciaba: «nueva edición revisada por el señor Carlos Meneses, profesor del Conservatorio Nacional de Música de México». Sin embargo, a pesar de esta supuesta revisión hecha por el joven maestro, no podemos dar por sentado que se apropiara del método sin reservas ni que fuera su principal promotor.

Lo primero que hay que considerar aquí es la estrategia publicitaria: el editor ganaba con el aval de uno de los maestros de piano más famosos del país, y el maestro reforzaba su prestigio apareciendo en la portada de un libro de buen tiraje y circulación.

Lo siguiente que hay que considerar es que si alguna ventaja brindaba este método era la sistematización y el orden progresivo del conocimiento, características de las que carecía la práctica docente del Conservatorio, y que han sido señaladas enfáticamente en párrafos anteriores. Como señalaría Manuel M. Bermejo en su interesante *El sentido común*

²⁶⁰ Acta de la Junta General de Profesores del 27 de julio de 1890. Asunto: textos para el año escolar de 1891. Conservado en el Archivo histórico del Conservatorio Nacional de Música.

en el aprendizaje del piano:

El Lebert y Stark, con su sucesión de modelos en todos los géneros y formas, muchos de ellos bellísimos y presentados desde lo muy fácil hasta lo muy difícil, vino a llenar este vacío; y es evidente que en la época de su aparición fue casi insustituible, y sin él se hubiera retrasado nuestro progreso.

Lástima que obra tan interesante y voluminosa no sea pedagógica [...] En cuanto a la escuela, la quietud de la mano y del brazo, la extremada elevación de las articulaciones, la fijeza de los codos y otras muchas prescripciones que encontramos en el Lebert, son tan contrarias al uso de los grandes pianistas, a la fisiología y aun al sentido común, que es inútil insistir sobre este punto.²⁶¹

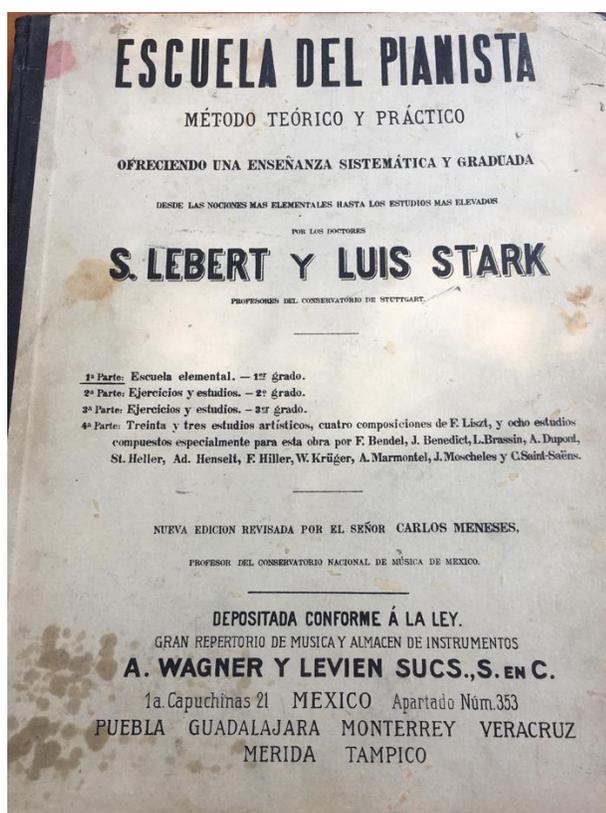


Imagen 5. Método teórico y práctico S. Lebert y Luis Stark. Nueva edición por el señor Carlos Meneses. Ejemplar incompleto. Biblioteca Candelario Huízcar del Conservatorio Nacional de Música.

El comentario crítico del alumno no necesariamente refleja la postura del maestro, pero en el propio comentario podemos encontrar elementos que nos hacen pensar que

²⁶¹ Manuel M. Bermejo, *El sentido común en el aprendizaje del piano. Quince pláticas* (México: Imprenta Económica Carmen 8, 1943), 58.

Meneses tenía un juicio parecido. Si volvemos páginas arriba y recordamos lo relativo a la escuela que Meneses aspiraba a formar, encontraremos elementos suficientes para suponer que para el maestro el método era sólo un elemento didáctico, un punto de partida ordenado y progresivo, pero con un límite muy claro. En palabras de Chiantore, «este método sistematizaba y llevaba al extremo una concepción de la mecánica pianística basada únicamente en la acción del dedo».²⁶² En este punto, hay que preguntarse qué tanto Meneses privilegiaba la acción del dedo en su enseñanza de la técnica y, de ser así, cómo se relacionaba eso con la afirmación de que Meneses aspiraba a formar una escuela que entre sus características tuviera «la simplicidad y economía de movimientos, la independencia absoluta de dedos y puños, la soltura del brazo y antebrazo, la belleza del sonido la gran variedad de ataques partiendo, para ello, de los principios de la mecánica, de la dinámica, de la anatomía».²⁶³

El comentario, atribuible al propio Meneses con poco margen de error, trasciende la mecánica meramente digital y revela que el maestro tenía al menos un interés y preocupación por la técnica pianística y su inevitable relación con el resultado sonoro. Muestra de ello es que entre los estudios técnicos que recomendaba incluía otros, como los que aparecen en la *Schule des Oktavenspiels* de Kullak.

Un último elemento de lo que pensaba Meneses sobre la enseñanza del piano, lo encontramos en uno de los poquísimos textos firmados por él. En el ya mencionado «La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Necesidad de Reformas», cuya publicación le valiera la enemistad de muchos dentro del Conservatorio, Meneses plantea lo que él considera un método lógico para la enseñanza del piano y de la técnica. Dentro de su crítica a los sistemas defectuosos de enseñanza, dice Meneses:

La base [del estudio del piano] reside, incontestablemente, en el desarrollo y perfeccionamiento de la mano; y con el objeto de llegar a obtener ese perfeccionamiento y ese desarrollo, se han escrito las innumerables colecciones de ejercicios y estudios técnicos que hasta hoy existen. Ahora bien, sentado este principio, ¿cuál deberá ser el primero y principal punto de mira del profesor que teniendo conciencia de su deber, trate de formar pianistas capaces de poder llegar a ejecutar las más notables obras de la literatura musical del piano, de las más fáciles hasta las de ejecución trascendental? Sin duda alguna, la educación de la mano, ¿no

²⁶² Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística* (Madrid: Alianza, 2004), 582.

²⁶³ González Peña, «Vida y obra del maestro Meneses», 150.

es cierto? Procurando que, de la manera más rápida y progresiva, los dedos del discípulo lleguen a obtener elasticidad, independencia, fuerza, precisión de ataque e igual vigor en cada uno de ellos; elasticidad y tensión considerable en los músculos de la mano; fuerza y ligereza en el puño, etc., etc. Más, para conseguir todo esto, necesita el profesor recurrir a procedimientos especiales y a elegir para cada alumno los ejercicios que más le convengan, según su edad, su desarrollo físico, etc., pues el ejercicio que a uno pudiera serle necesario a otro le sería inútil, y a otro hasta perjudicial.

He aquí, pues, lo que constituye un método lógico en la enseñanza técnica del piano; pero elegir para todos los alumnos antes de conocer sus aptitudes un número fijo e invariable de ejercicios, haciéndoselos practicar en épocas determinadas, implica la falta de método, lo absurdo, lo negativo, y los resultados tienen que ser la pérdida de tiempo, los tropiezos constantes, las decepciones sin fin, y en muchos casos, hasta la nulificación de aptitudes del discípulo.

[...]

¿Tiene esto por objeto conseguir la uniformidad de la enseñanza, evitando los desórdenes que pudieran ocasionar principios contradictorios? [...] Esta uniformidad debe buscarse en los principios de escuela, etc., etc., pero no es los medios que se empleen para obtener la habilidad técnica, pues esos tienen que ser variables como variables son las aptitudes de los discípulos.²⁶⁴

¿Qué sabía Meneses del mecanismo? ¿Cuáles eran sus preocupaciones y posturas respecto a la técnica? ¿Cuáles sus alcances? ¿Qué enseñaba? Son preguntas para las que no tenemos respuestas contundentes, pero el repertorio nos puede dar una idea.

Lo que sí parece ser claro es que el tema del mecanismo era una búsqueda y preocupación de Meneses que pudo haber transmitido a sus alumnos. Dice Bermejo que, «como verdadero educador, no solamente transmitió a sus discípulos una escuela superior a las conocidas entonces, sino que los puso en condiciones de evolucionar y progresar, como lo prueba el hecho de que sus discípulos sigan ocupando la vanguardia de la enseñanza pianística».²⁶⁵

La evidencia de lo que declara el autor se encuentra en la lista de alumnos que pasaron a formar parte del cuerpo docente del Conservatorio Nacional y, después, de la Facultad de Música, por mencionar a los más visibles, pero también de las muchas alumnas y alumnos que se dedicaron a la enseñanza desde la práctica privada.

²⁶⁴ Carlos J. Meneses, «La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Necesidad de Reformas», *Revista de la instrucción pública mexicana*, tomo 1, n° 14 (1896), 441.

²⁶⁵ Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 79.

En particular, habría que referirse a aquellos alumnos que se ocuparon públicamente de asuntos de técnica pianística. Entre ellos están Manuel M. Bermejo, Luis Moctezuma, Luz Meneses, Belén Pérez Gavilán y Dolores Pellicer. Las últimas dos, al terminar su carrera con Meneses se dedicaron a estudiar el método Breithaupt y fundaron una academia en donde éste era la base de su enseñanza.²⁶⁶ El propio Bermejo dedicó parte de su carrera a reflexionar sobre pedagogía pianística y escribió *El sentido común en el aprendizaje del piano* donde expone sus ideas, llegando incluso a criticar planteamientos de su maestro.

Luis Moctezuma, el maestro de piano más reconocido de entre los menesistas, dedicó buena parte de su vida al estudio de la técnica y, a decir de Bermejo, «fue el primero que implantó en México la escuela alemana de piano, inspirándose en las ideas de Steinhausen y en la síntesis de Bruno Mugellini. [...] Le sirvió de puente la escuela de Leschetisky que estudió y profundizó antes que nadie»²⁶⁷. En 1945, escribió *El arte de tocar el piano*, libro en el que comparte todas sus ideas al respecto. En su reflexión sobre «El arte pianístico en México» dice sobre Meneses:

Me tocó en suerte ser de los afortunados que recibieron sus sabias enseñanzas, él despertó en mi mente el espíritu de investigación, origen de este libro; formó varias generaciones de pianistas, y su obra como genial pedagogo es inapreciable: todos los pianistas desde su aparición hasta hoy, aun los que no fueron sus discípulos, ninguno está exento de su poderosa influencia en el desarrollo del arte pianístico.²⁶⁸

También Luz Meneses tenía preocupaciones pedagógicas relacionadas con la técnica y con el conocimiento del cuerpo para una adecuada gestión de los recursos pianísticos, lo que quedó demostrado en su breve artículo *Anatomía del miembro superior*.²⁶⁹

²⁶⁶ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, 93.

²⁶⁷ Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 71.

²⁶⁸ Luis Moctezuma, *El arte de tocar el piano* (México: s.i., 1945), 26.

²⁶⁹ Luz Meneses, «Anatomía del miembro superior», *Música: Revista mexicana*, vol. II, nº 11-12 (febrero-marzo, 1931), 51-81.

La Escuela de Meneses

Mientras no posean ustedes la escuela de Meneses, más vale que no toquen.²⁷⁰

JOAQUÍN VILLALOBOS

En 1898, en la revista *El Álbum de la juventud*, órgano literario de la Sociedad científico-literaria Cuauhtémoc,²⁷¹ se publicaron dos artículos titulados «La Escuela de Meneses» y «La Escuela de Meneses (bis)», firmados por Manuel M. Bermejo. Por desgracia, para los fines de esta investigación, al final de ambos hay sendas notas de la redacción en donde se aclara que «por creerlo prudente, hemos suprimido al anterior artículo, una parte analítico-comparativa, en que el autor declara que la escuela de Meneses no es la mejor, sino la ÚNICA»²⁷² y que «este artículo y el anterior sólo son fragmentos del estudio que el autor llama *La Escuela de Meneses*, perteneciente a su obra «Exemplum», y del cual estudio suprimimos, entre otras cosas, aquellas partes de tecnicismo que aquí sería impropio».²⁷³ Se entiende, primero, que el pronunciamiento de Bermejo sobre la escuela de su maestro pudiera resultar imprudente, o quizá poco fundamentado, y que las descripciones técnicas pudieran ser inadecuadas para el público al que la revista iba dirigida. Sin embargo, desde nuestra mirada histórica, no podemos hacer más que lamentar esta ausencia que ayudaría a aclarar en qué consistía exactamente la Escuela de Meneses. No sobra decir que la citada obra *Exemplum* no figura entre las publicadas de este autor, además de que podemos suponer que no haya visto la luz puesto que el propio Bermejo refiere en su libro de 1931 a *El Álbum de la Juventud* y nunca a la mencionada obra.²⁷⁴

De cualquier forma, y aun sin esas descripciones técnicas antes aludidas, el texto

²⁷⁰ Oscar Baz Finuceti, *¿Qué es el Virgilismo?* (México: s.i., 1928), 6.

²⁷¹ La Sociedad Literaria Cuauhtémoc fue fundada por Eusebio Almonte el 5 de febrero de 1891. Según la Enciclopedia de la Literatura en México, «uno de los propósitos más interesantes de esta agrupación fue la protección decidida a las etnias. Se procuró desde luego que la mayor parte de los integrantes fueran descendientes realmente indígenas, y se exaltaron las civilizaciones indígenas como un antecedente del nacionalismo literario». Sus órganos de difusión fueron *El Micrófono* y *El Álbum de la juventud* (desde 1894). Según se lee en la misma fuente, «en sus páginas se publicaron artículos alusivos al auge que tomaba el movimiento literario llamado modernismo». Manuel M. Bermejo, autor del artículo que nos ocupa, fue tesorero de la agrupación. En: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/236> [consulta: 21/09/2019].

²⁷² Manuel M. Bermejo, «La Escuela de Meneses», *Álbum de la Juventud*, tomo III (1898), 136.

²⁷³ Manuel M. Bermejo, «La Escuela de Meneses (bis)», *Álbum de la Juventud*, tomo III (1898), 151.

²⁷⁴ En el transcurso de esta investigación fue imposible localizar *Exemplum* en versión manuscrita o borrador, o alguna pista de su paradero.

aporta algunos elementos que sirven para entender qué es lo que, al menos este alumno de Meneses entendía por la escuela de su maestro.

En el texto, el autor se ocupa fundamentalmente de hablar de compositores, los que considera que son los más relevantes y cuya música representa los más altos ideales del arte musical, pero antes de entrar en materia hace una introducción en la que establece —además de sus criterios estéticos generales, muy relacionados con la concepción de la cultura clásica propia de su época—, su idea de música:

No entiendo por música la melodía que puede resultar de un silbido caprichoso, sino la música de los grandes genios; la que interpretada según la concepción del cerebro creador ha estallado en el piano bajo los dedos de Liszt y de Rubinstein, en el órgano bajo los de Saint-Saëns, en la caja (sic) de Paganini y en la orquesta, cuyo ritmo estaba pendiente de esa varita de virtud que se mecía en el éxtasis de Hans von Büllow (sic).²⁷⁵

Ya en este párrafo se enuncian concepciones estéticas fundamentales que contextualizan muy bien el tiempo y el pensamiento de Meneses y sus alumnos, así como sus preferencias musicales. A saber, que no sólo la música que merece llamarse tal es la que hoy concebimos como música clásica, sino que además esta tiene unos representantes supremos entendidos como los grandes genios. Tales ideas eran evidentemente importadas del contexto europeo, pero los músicos mexicanos las adoptaban como propias.

Un elemento adicional, que resulta interesante, es la alusión a una correcta interpretación acorde con «la concepción del cerebro creador». Este tema resulta fundamental en sus planteamientos y es una pista importante para entender el legado de Meneses. En la conclusión del primer artículo dice:

A medida que se percibe la grandeza de esta música, se descubre la dificultad de interpretarla. Lo más delicado tiene más exigencias; lo que se eleva sobre la vulgaridad, no puede ser tratado por todo el mundo. Ahora bien, en México no se conocía esa música, porque oírla mal interpretada es no conocerla. Cuando otra clase de música se ejecuta mal, es ella mal ejecutada; cuando la buena música se ejecuta mal, no es ella.

En México hacía falta una evolución; esta evolución debía empezarse por un genio que conociera intuitivamente la correcta interpretación de los grandes autores ejecutándola; continuarse por un genio que conociera esta interpretación dirigiéndola

²⁷⁵ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 132.

en conjuntos; y concluirse por un genio que supiera imponerla con su abnegación, contra la protesta de los retrógrados: esta evolución se ha realizado; estos tres genios se han confundido en un solo hombre; este hombre se llama Carlos Meneses²⁷⁶

La idea de genio como un creador cuya obra es superior al resto, circulaba con familiaridad en los textos de la época y en el lenguaje de Bermejo. Era ya una parte fundamental de la cultura a la que se aspiraba a igualar: la de la música «de arte» europea. En ese contexto, el imaginario del genio creador como aquel (siempre en masculino) que tiene acceso a una verdad revelada que trasciende la técnica y el conocimiento racional estaba bien instalado.

Esta idea del genio creador la veremos evidenciada en la lista de compositores que Bermejo presenta en su texto, pero no deja de llamar la atención el uso que hace del concepto de genio relacionado con la figura de Meneses: era un genio por intuir la correcta interpretación de las «grandes» obras, un genio por interpretarlas de un modo determinado (en la orquesta y en el piano) y un genio por su práctica pedagógica, no por sus creaciones musicales. Para Bermejo, la gran obra del maestro estaba relacionada con su actividad educativa.

Interesante resulta también la dualidad genialidad-autodidactismo que caracteriza la narración de la vida de Meneses. Mientras que en la genialidad se exalta el conocimiento intuitivo, en el autodidactismo el trabajo duro...

Volvamos al texto y a la lista de compositores que nos da una buena idea de cuál era el canon personal de Meneses que, según las fuentes formó el gusto musical de una parte del público mexicano. En primer lugar, y por sobre todos los demás, Bermejo sitúa a Beethoven. Para darse una idea del aprecio que el autor, y muy probablemente su maestro, sentían por la música de este compositor, basten las siguientes palabras:

Antes de Beethoven, el arte musical no había llegado a la altura en que el gran genio supo elevarlo; después de Beethoven, la música no ha dado un paso más. Los genios musicales más grandes se aproximan a él; no lo superan, ni siquiera lo igualan. Suponed dos mundos: uno donde sólo Beethoven falte, otro donde sólo Beethoven exista, en este habrá más música.²⁷⁷

²⁷⁶ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 135.

²⁷⁷ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 133.

En esta tónica continúan las alabanzas y descripciones centradas principalmente en la música sinfónica de Beethoven. Curiosamente, sobre la música para piano no se detiene y se limita a decir que «todas las obras de Beethoven son sublimes, porque todas son la expresión de una idealidad sobrehumana bajo distintas formas».²⁷⁸ Aquí es importante señalar que a finales del siglo XIX el conocimiento de Beethoven en México era más ideal que real. Se conocían algunas sinfonías (probablemente más reducciones para piano que en interpretaciones con orquesta), y la música para piano se tocaba poquísimas. Justo fue con Meneses y sus alumnos que el repertorio pianístico de Beethoven empezó a circular con más frecuencia.

Sigue la lista con Chopin, «un artista del género erótico», al que dedica largos párrafos de descripciones poéticas bastante apasionadas —y nada musicales—, incluso cuando habla de los géneros más cultivados por el compositor polaco. Como veremos en el capítulo de los menesistas, Chopin era parte central de la cátedra de Meneses y la interpretación de sus obras contribuyó al amplio prestigio de Meneses y sus alumnos.

A Schumann dedica un sólo párrafo, con algunas referencias bastante vagas. De él dice: «Con la tendencia profunda de Beethoven, con la tendencia apasionada de Chopin, se sirve de ritmos inverosímiles y de variaciones metafísicas; junta la mayor suavidad de tonos con el más alto grado de profusión cromática: de allí su polifonía inconcebible».²⁷⁹

La lista pasa por Mendelssohn, y se detiene en Brahms a quien se refiere como «la figura más culminante en la música de cámara [...] después de Beethoven».²⁸⁰ Describe su música en los siguientes términos:

Difícilmente se concibe más inspiración en la idea y más grandeza en el desarrollo. Sus temas, variados a veces y dialogados frecuentemente, parecen hechos para abrasar con fuego de la imaginación las fibras más delicadas del sentimiento. [...] No tiene arranques súbitos, sino crecimientos rápidos. El regulador hace más papel en la expresión ideal que en la intensidad; se dirige más al pensamiento que al órgano auditivo. [...] Es exuberante en armonías. Sus pianísimos (sic) no están hechos de notas aisladas, sino con el murmullo vago de muchos cantos.²⁸¹

²⁷⁸ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 133.

²⁷⁹ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 134.

²⁸⁰ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 134.

²⁸¹ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 134.

Sin detenerse en descripciones, termina la lista mencionando a Bach, Mozart, Haydn Schubert y Weber «que muestran en el fondo de su sencillez empirismos teogónicos»,²⁸² y a Johan Svendsen «que sin ser de la magnitud de aquellos, les abre paso en el gusto popular, lanzando con su famoso “octeto”, el formidable grito de la escuela moderna».

Resulta muy interesante encontrar a estos compositores en un mismo grupo pues delata que el criterio del autor no está relacionado con la periodización de la historia de la música que hoy nos resulta tan familiar sino con un concepto de «estilo» que más allá de la época y las evidentes diferencias entre ellos es calificado de «sencillo». Y, sin embargo, aunque el autor parece ver en su música pocas dificultades los mantiene en un grupo selecto cuya música se origina de una experiencia que parece estar muy cerca de lo divino. Es de resaltar el caso de Bach que según esta lista no está ni remotamente cerca del lugar protagónico que hoy tiene en el canon de la música clásica. Sitio que encontraría en la generación posterior a Meneses y que no volvería a ser cuestionado.²⁸³

Por supuesto, llama también la atención la inclusión de Svendsen, compositor noruego que hoy nos suena poco, pero que fue muy popular hacia finales del siglo XIX, aunque no tanto como Grieg, su más célebre compatriota. De igual manera llama la atención que no se mencionen compositores de otras nacionalidades como rusos, ingleses o, quizá, españoles. Y, aún más importante, la ausencia de referentes locales. Ningún músico mexicano figura en la descripción de la escuela de Meneses.

El último apartado del primer artículo está dedicado a la música dramática. En estos párrafos el protagonista es Wagner y los antagonistas son —dicho en términos muy generales— los compositores italianos que han «corrompido el gusto por la torpeza de los maestros y la poca abnegación de los hijos (espurios) de Euterpe [que] no tenían más misión que hacer lucir las facultades vocales de los cantantes»,²⁸⁴ actitud que sirve para ejemplificar no sólo el ambiente general de confrontación con la música italiana presente desde el siglo XVIII, sino el choque de Meneses y los francesistas (y sus alumnos) con la generación

²⁸² Bermejo, «La Escuela de Meneses», 135.

²⁸³ Suele atribuirse a Villanueva la incorporación de la música de Bach a la enseñanza del piano, pero su corta labor fue continuada por Manuel M. Bermejo, José Pomar, Luis G. Saloma, Eduardo Moreno y, sobre todo, Luis Moctezuma, quien fuera el introductor de la enseñanza de Bach en el Conservatorio. Maby Muñoz Hénonin, «José Pomar y su música para piano: una aproximación a la obra y al compositor» (Tesis de maestría. Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM, 2016), 40-46.

²⁸⁴ Bermejo, «La Escuela de Meneses», 135.

anterior.

Finalmente, los autores que Bermejo destaca en este campo son: Weber, Meyerbeer, Bizet, Gounod, Massenet, Delibes, Saint-Saëns, y los italianos que se escapan al lapidario juicio: Verdi, Mascagni, Leoncavallo y Puccini.

Según la descripción de Bermejo, la escuela de Meneses parecería ser, más que cualquier otra cosa, un canon musical claramente evidenciado en esa lista bien jerarquizada de autores y en el repertorio emanado de ella. Una lista que supera por mucho el repertorio pianístico y que parece referirse no sólo a la práctica integral de Meneses: el piano, la orquesta y la enseñanza, sino, sobre todo, a un ideal estético.

Los autores centrales en el quehacer musical de Meneses —y con toda probabilidad también de sus alumnas(os)— eran compositores alemanes con excepción de Chopin, figura central del repertorio pianístico. Esto no es de extrañar, pues el canon personal de Meneses y de su escuela estaba alineado con el canon didáctico de la música clásica que ya entonces tenía a Beethoven como figura máxima.

Pero ese ideal estético, canon mediante, no podía ser todo lo que incluía la llamada escuela de Meneses. Con la información mostrada hasta ahora podemos decir que aquello que se ha llamado la escuela de Meneses o, incluso, la primera escuela mexicana de piano, tenía como características una metódica y progresiva planeación de la enseñanza; probablemente un cierto énfasis en el aprendizaje de la técnica; un repertorio característico, que en el contexto del Conservatorio y de la Ciudad de México resultaba novedoso; criterios interpretativos distintivos; y un fortísimo vínculo entre maestro y alumnas(os), además de una apasionada visión de la música.

Para hablar de la escuela de Meneses es necesario tomar en cuenta que en el contexto mexicano de los últimos años del siglo XIX y de los primeros del XX era más o menos frecuente encontrar en reseñas de periódicos la frase «escuela de piano», sobre todo referida a una buena interpretación, a alguien que tocaba bien y con solvencia técnica, o a alguien que estaba haciendo una labor pedagógica en un territorio particular.²⁸⁵

²⁸⁵ Algunos ejemplos: «Los periódicos de aquella ciudad prodigaron innumerables elogios al joven pianista [Ricardo Castro], que entusiasmaba con su admirable ejecución y su bella escuela de piano» (*El siglo XIX*, 8 de abril de 1885). «Lo mismo podemos decir de las Sritas. Healy y Florencia Blackmore que tocaron, ésta, el Allegro Maestoso y Romanza del Concierto en Mi bemol de Liszt y aquella, al Allegro Vivace y Marciale de la misma obra; pues una y otra tienen una magnífica escuela de piano, que ya es mucho decir y una virtuosidad muy difícil de encontrar en quienes como ellas, no pasan aún de discípulas» (*El Popular*, 2 de julio de 1903).

Por lo que se puede deducir de los usos encontrados, el término «escuela», que era más o menos de uso común, no se refería a un linaje, a un modo particular de tocar o a una técnica específica. Tener una buena escuela era casi sinónimo de tener una buena educación producto de la cual se era un intérprete sobresaliente. Y aquí es muy importante enfatizar que aquello de «sobresaliente» debe contextualizarse en la situación de nuestro país e incluso de la región a que se esté haciendo referencia. La escena de lo que hoy entendemos como música clásica estaba en formación. En términos generales, se había pasado de las actividades musicales centradas en lo religioso y en el teatro, al establecimiento de los espacios de consumo musical privado, la profesionalización de la música y la formación de orquestas sin haber tenido muchos antecedentes de compositores o solistas sobresalientes.

El término «escuela» era relativamente común en la prensa de la Ciudad de México, pero adquirió un nuevo significado cuando, alrededor de 1896, se empezó a hablar de la escuela de Meneses, e incluso de una escuela mexicana de piano. Esta última idea iba tomando forma y se relacionaba tanto con la fama del maestro como con la cantidad de alumnas(os) que para entonces ya se habían formado con él. En 1896, por ejemplo, en una nota de prensa, E. M. Bancel afirmaba que,

el único hombre verdaderamente progresista, el único artista que ejerce un verdadero sacerdocio en el Conservatorio, el único profesor que comprende lo que es el arte y cuyo ideal es el adelanto musical en su patria es el maestro D. J. Carlos Meneses (sic); la prueba de sus desvelos, de sus afanes está en esa pléyade de alumnos tan adelantados [...] que son una esperanza para el arte; en vez de los inaguantables *aporrea-pianos* que producen todas las demás clases de piano del Conservatorio, dentro de pocos años tendremos *verdaderos pianistas*, existirá la “Escuela Mexicana de piano” y podremos decir con verdadero orgullo que si Francia tiene su Marmontel,

Sobre las fiestas patrias en Tulancingo: «[...]dando fin la partida musical con un estudio de “Kesler” para piano, tocado brillantemente por el Profesor Sr. Leuskin, cuya escuela de piano es notable por su elegante ejecución» (*El Diario del Hogar*, 19 de septiembre de 1905). «En el salón de recibimiento las familias invitadas escucharon algunas piezas de música ejecutadas en su mayoría por el joven Justino Sánchez, quien posee una magnífica escuela de piano» (*La Voz de México*, 19 de julio de 1907). «Crecido el niño [Chopin], recibió lecciones de música de un filarmónico bohemio llamado Adalberto Zyway, quien desarrolló con el discípulo una escuela de piano bastante rígida» (*El Abogado Cristiano Ilustrado*, 4 de marzo de 1909). «El señor Ogazón hace con este motivo, grandes recomendaciones se la señorita Profesora Vázquez, quien ha dado un paso trascendentalísimo para la escuela pianística en San Luis» (*El Contemporáneo*, 15 de octubre de 1908). «Ricardo Río, memorable maestro de alto prestigio, creador de la nueva escuela de piano en Yucatán, a quien debe su prestigio y su conocimiento la mayor parte de los artistas de la actual generación». (*Diario Oficial de Estado de Yucatán*, 23 de diciembre de 1926).

nosotros los mexicanos tenemos al Maestro D. Carlos J. Meneses.²⁸⁶

Para los que se referían así a la práctica pedagógica y pianística de Meneses, el término sí parecía referirse a unos criterios técnicos e interpretativos. Sin embargo, aunque el concepto parece estar siendo utilizado de un modo distinto al referido en las líneas anteriores, fue poco lo que se dijo sobre qué se consideraba una «escuela», en qué consistía específicamente la de Meneses (más allá de la reflexión hecha por Bermejo) y, cuáles eran las características tan llamativas y novedosas del fenómeno.

¿Era o no una escuela la de Meneses? En principio la respuesta depende de cómo se defina el concepto. Qué es propiamente una escuela, definirla y caracterizarla, es una tarea sobre la que históricamente se ha reflexionado poco, como plantea Chiantore en su *Escuelas: ¿una, ninguna o centomila?* En el texto, el autor hace una propuesta teórica sobre ocho aspectos de la interpretación que pueden contribuir a caracterizar una determinada escuela: la dimensión motora, las prioridades estéticas, los procesos de estudio, el repertorio, la relación entre maestro/a y alumno/a, el marco curricular y legal, las expectativas profesionales y el impacto de las dimensiones sociales, étnicas y de género.²⁸⁷ Si relacionamos cada uno de estos aspectos con la práctica pedagógica de Meneses quizá podremos encontrar la respuesta.

El primer punto es la dimensión motora. Aquella que, en palabras de Chiantore «solemos definir como *técnica*, aunque sería más propio hablar de *mecánica*» y que puede entenderse como la predilección por determinados movimientos para producir el sonido.²⁸⁸ El nombre de Meneses estaba íntimamente relacionado con *La escuela del pianista* de Lebert y Stark, pues la edición mexicana de libro fue revisada por él. Esto podría asociarse con determinara preferencia mecánica. Sin embargo, hay indicios de que estaba abierto a otras posturas. Es muy probable que su asociación con este método fuera más inspirada por el deseo de poner orden en la enseñanza. En todo caso, lo que podemos suponer es que Meneses tenía una preocupación por la mecánica y ponía particular atención en este aspecto, como ha

²⁸⁶ E. M. Bancel, «Proteo y Orfeo», *Diario del Hogar*, 30 de enero de 1896.

²⁸⁷ Luca Chiantore, «Escuelas: ¿Una, ninguna o Centomila? Problemas de definición y apuntes históricos», en *Malditas palabras* (Barcelona: Musikeonbooks, 2021), 202.

²⁸⁸ Luca Chiantore, «Escuelas: ¿Una, ninguna o Centomila? Problemas de definición y apuntes históricos», en *Malditas palabras* (Barcelona: Musikeonbooks, 2021), 194.

quedado evidenciado en páginas anteriores donde se habla de economía de movimientos, variedad de ataques, soltura del brazo y antebrazo, anatomía, perfeccionamiento de la mano, etc.

Si bien no sabemos con precisión qué tipo de movimientos privilegiaba, queda claro el énfasis que ponía Meneses en esta dimensión de la enseñanza y cómo transmitió esa preocupación a sus alumnas(os) que, años después, escribieron sobre técnica pianística.

El segundo punto se refiere a las prioridades estéticas y aquí tenemos menos claridad de las predilecciones de Meneses. Sabemos poquísimo sobre su forma de tocar y las descripciones que tenemos sobre la forma de tocar de sus alumnas(os) no se detienen casi nunca en lo técnico. Una vaga referencia la podemos encontrar en una nota del año 1898 donde se reseña un concierto de Alberto Villaseñor, uno de los más celebrados alumnos de Meneses. El cronista anónimo de la sección «Rumores y rumorcillos» del periódico *La Voz de México* dice:

El Sr. Don Alberto Villaseñor, primer discípulo y heredero de la escuela del pianista clásico, representada en México por Don Carlos Meneses, dio en el Teatro Imperial de Berlín una audición, interpretando el 3er. Concierto de Beethoven [...]

Este triunfo del Sr. Villaseñor no nos sorprende, puesto que lo teníamos previsto. ¿Quién no lo oyó en su concierto de despedida? Discreta digitación, en la que cada sonido tiene su matiz propio sin mezclarse con el simultáneo o el sucesivo; polifonía admirable en la que el corazón se siente henchido de misteriosas aspiraciones; técnico empleo de los pedales, eólico soplo que se adueña de las vibraciones y de las opacidades, comunicando al conjunto inefables expresiones. Esas son las dotes del Sr. Meneses, que el Sr. Villaseñor ha heredado, sin igualarlas, no obstante, aunque es de esperarse de su genio musical que llegue a imitarlas.²⁸⁹

La nota nos aporta algunos elementos de análisis interpretativo: un cuidado minucioso de las dinámicas, una preocupación por los distintos planos sonoros y la conducción melódica de las voces, y un técnico uso del pedal que, al menos, destacaba del resto. Habría espacio para especular también sobre la «discreta digitación» que quizá refiera a poco movimiento del brazo.

Sobre los procesos de estudio no tenemos descripciones de cómo Meneses recomendaba abordar una obra o de qué ejercicios específicamente sugería pero sí sabemos

²⁸⁹ «Rumores y rumorcillos», *La voz de México* (8 de marzo de 1898).

que el estudio sistemático y progresivo es lo que caracterizó su enseñanza y que fue esa clara planeación del aprendizaje lo que causó mayor impacto dentro y fuera del Conservatorio. Paradójicamente, aunque no tenemos descripciones precisas de cómo eran las clases de Meneses, con lo relatado en las páginas anteriores podemos afirmar que este era uno de los puntos característicos de su práctica pedagógica. Tanto como lo fue el repertorio; qué tocar fue uno de los rasgos distintivos de las (y los) menesistas. Su relación con la música de Beethoven y, especialmente la de Chopin, como veremos en el siguiente capítulo se volvieron la marca de la casa.

Si para caracterizar a la escuela de Meneses nos referimos ahora a la relación maestro-alumna(o), nos situamos en otro punto central de su quehacer pedagógico. El grupo de las (y los) menesistas orbitaba alrededor de su maestro; su autoridad, conocimiento y actitud ante la música fueron los elementos de cohesión de esa comunidad que después replicaría las enseñanzas de Meneses en cuanto a repertorio, sistematización de la enseñanza y una preocupación por los elementos mecánicos. La relación con Meneses, además, ubicaba al alumnado en lugar privilegiado desde el que se podía proyectar una carrera musical. Sin embargo, desde ese lugar común, habría que considerar también lo relacionado con el impacto de las dimensiones sociales, étnicas y de género. Particularmente en este trabajo, que tiene como centro a las alumnas de esta escuela.

En el México de finales del siglo XIX y principios del XX, estudiar piano tenía implícito un corte de dimensión social y étnica. Si bien el Conservatorio proponía una educación no elitista, el hecho de tener acceso al instrumento establecía un corte de clase y, aunque con algunas excepciones, también de etnia. En cuanto al género hay mucho más que decir. Como hemos visto, las mujeres accedieron a las carreras musicales y pudieron titularse e incluso, en algunos casos, optar por una vida profesional. Sin embargo, por el hecho de ser mujeres, ese camino profesional era limitado. La mayor parte de las pianistas no podían ser solistas, ni compositoras, ni miembros de un conjunto de cámara, ni dirigir. Su opción era la enseñanza. Una buena opción profesional, sin duda, aunque el prestigio de la maestra de piano no era el mismo que el de sus colegas varones —aunque tuvieran la misma formación—. Incluso podría especularse que no era el mismo que el de sus colegas maestros de piano.

Esta desigualdad estructural, sin embargo, no era una característica exclusiva de la

llamada escuela de Meneses, pero sí era característico que en esa cátedra se estaban formando decenas de mujeres que después replicarían el modelo pedagógico de su maestro. Uno de los aspectos más sobresalientes es el fuerte potencial que ellas tenían para transmitir las enseñanzas de Meneses. Porque su práctica pedagógica, salvo notables excepciones, estaría situada primordialmente en los niveles iniciales. Tal vez la escuela de Meneses existió por ese potencial que tuvieron las menesistas de replicar sus enseñanzas. Como dice el propio Chiantore:

Si hablamos de «escuelas» es porque estamos ante la transmisión de un conocimiento: una transmisión de generación en generación, en la que la enseñanza está en primer plano. La tendencia a nombres célebres para identificar una u otra escuela no puede hacernos olvidar que si tiene sentido hablar de una determinada escuela no es tanto por esas figuras excepcionales, sino por todas las personas que comparten esos mismos principios. De hecho, incluso en el caso de los nombres más conocidos, si podemos insertarlos en el marco de una escuela es por todo aquello que recibieron de quienes les enseñaron, o de lo que transmitieron a la hora de impartir sus clases.²⁹⁰

Entonces, ¿había un método específico en las clases de Meneses? No hay evidencia suficiente para caracterizar el modelo pedagógico de Meneses. Falta información específica, datos técnicos, referencias a procedimientos de estudio, prioridades estéticas, etc. Sin embargo, lo dicho anteriormente revela que esos elementos estaban presentes y caracterizaban la práctica musical de maestro y alumnas(os). Por otro lado, aunque Meneses tuvo decenas de alumnas y alumnos que concluyeron sus carreras y a su vez se convirtieron en reputados maestros, sí tenemos evidencia de que algunos de ellos tomaron caminos disímboles. Basta con pensar en la gran diferencia entre el método Virgil, adoptado por algunos de los alumnos como método de enseñanza, y las ideas de Steinhausen o Mugellini, estudiadas a consciencia por otros.

Es innegable que la figura de Meneses era tan potente que no sólo congregó entorno a sí a buena parte de los aspirantes a pianistas, sino que logró que sus ideas personales se impusieran dentro del marco de la institución musical más importante del país. Podría decirse que una especie de escuela personal terminó por tener repercusiones institucionales y extra-institucionales.

²⁹⁰ Luca Chiantore, «Escuelas: ¿Una, nessuna o Centomila? Problemas de definición y apuntes históricos», en *Malditas palabras* (Barcelona: Musikeonbooks, 2021), 192.

La característica más importante de esta llamada escuela fue la cohesión del grupo. Alumnos y colegas orbitaban alrededor del maestro Meneses abanderando unos criterios estéticos particulares con tal potencia que los llevaría a convertirse en una élite musical del México de finales del siglo XIX y principios del XX y que, no sin razón, recibió el mote de los menesistas.

4. ¿CHOPINISTAS? ¿FRANCESISTAS? ¿MENESISTAS?

Por eso éramos hermanos, porque todos pensábamos lo mismo, y todos teníamos iguales ambiciones, alimentando los mismos sentimientos. Nos identificábamos unos con otros, y todos con el Maestro.²⁹¹

MARÍA ENRIQUETA

El término «los menesistas», que probablemente era de uso más o menos común en el contexto musical de los tiempos del maestro Meneses, fue consignado por escrito por primera vez, en el libro *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra*, de Manuel M. Bermejo, publicado hacia 1931. Bajo el título de «Los menesistas» el autor dedica un capítulo a listar de memoria, y consciente de que es una enumeración incompleta, a algunos de los alumnos del famoso maestro. Alumno de Meneses él mismo y, por lo tanto, un menesista más, no se incluye en la lista, pero toma la voz para dar testimonio de la obra educativa de su admirado maestro, con la seguridad de que aun relatando sólo lo que a él le consta en persona, su testimonio será suficiente para mostrar el alcance de la obra de Meneses. Antes de dar cuenta de los alumnos, agrega:

Como una comprobación de que la labor del maestro abarcó horizontes vastísimos, no vacilaré en señalar la que han realizado sus discípulos, aunque sea fuera de su actuación pianística, pues no cabe duda que gran parte de esta labor, sin menoscabo de la intuición, el talento y la voluntad de cada uno de ellos, se debe a los conocimientos que aquél les dio, de la ruta que él señaló, al entusiasmo que él insufló con el magnetismo de su amor a lo bello y de su fe inquebrantable.²⁹²

Más adelante habrá oportunidad de detenerse en la lista de alumnos. Por ahora baste destacar que el término hace referencia a una suerte de comunidad de músicos con distintos caminos y desarrollos profesionales que, sin embargo, estaban congregados en torno a la figura de Carlos J. Meneses y sus enseñanzas. Según el juicio de Bermejo —y desde una mirada con vistas a sintetizar la labor del maestro recientemente fallecido—, las vidas musicales de las(os) alumnas(os) de Meneses fueron marcadas a tal punto que los hace

²⁹¹ María Enriqueta, «El maestro Florianí», *Revista Azul*, tomo II, n° 2 (1895), 168.

²⁹² Manuel M. Bermejo, *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico* (México: DAPP, 1939), 67.

partícipes de una tradición y miembros de un grupo.²⁹³

Tenemos pruebas tan tempranas de que los alumnos de Meneses se agrupaban en torno a él como la nota publicada en el periódico *El Tiempo*, en mayo de 1888, en defensa del ataque que recibiera el joven maestro por su desempeño como catedrático del Conservatorio. En el «Remitido», firmado por dieciséis alumnas y diecinueve alumnos, se lee:

Las alumnas y alumnos que suscribimos suplicamos a ustedes se sirvan insertar en su periódico las siguientes líneas:

Habiendo leído un artículo en el *Diario del Hogar* firmado con el seudónimo de «Giges», en el que con *dañada intención* se difama a nuestro profesor el Sr. Carlos Meneses diciendo que este señor no cumple con sus deberes faltando constantemente a sus clases, con lo cual causa nuestra desesperación haciéndonos perder varias lecciones: nosotras y nosotros protestamos contra esa calumnia, pues dicho profesor no solamente cumple con su deber sino que se excede a él, pues teniendo obligación de darnos clase solamente durante dos horas diarias, ésta la prolonga media o una hora más, y muchas veces nos ha dado clases extraordinarias en días festivos sin estipendio alguno.²⁹⁴

El asunto podría parecer menor. Alguien acusa al maestro de piano por su falta de puntualidad y seriedad, y sus alumnos (¡y sus alumnas!, como queda evidenciado en el llamativo «nosotras y nosotros») se organizan para protestar públicamente contra el infundio, pero como se lee en la nota del *Diario del Hogar* a la que se hace alusión,²⁹⁵ la supuesta falta de compromiso del maestro es sólo un pretexto para poner en juicio si el joven Meneses debía o no ser titular de la clase de perfeccionamiento.²⁹⁶

Lo que ahí se estaba cuestionando era la competencia de Meneses como pianista y como maestro, así como la pertinencia de su nombramiento como profesor en el Conservatorio en lugar de otros músicos que, a diferencia de él, sí tenían una educación conservatoriana.²⁹⁷ Tras dos décadas de funcionamiento del Conservatorio, la educación

²⁹³ Entiéndase el ser «miembros de un grupo» como ser parte de un conjunto de personas con características comunes que compartieron prácticas musicales e ideales estéticos pero no como un grupo autonómado con algún tipo de manifiesto público.

²⁹⁴ «Remitido», *El Tiempo*, miércoles 30 de mayo de 1888.

²⁹⁵ Giges, «Ecos artísticos», *Diario del Hogar*, jueves 24 de mayo de 1888.

²⁹⁶ Véase «“El profesor de piano más satisfactorio que poseía México”», capítulo 3 de este trabajo.

²⁹⁷ En 1886 Meneses obtuvo el nombramiento de profesor interino de piano en el Conservatorio. Para información más detallada véase el capítulo 2. «¿Quién fue Carlos J. Meneses?».

formal, profesional, de la institución había adquirido prestigio frente a la educación no formal. Aquella como la de Meneses que, a ojos del articulista —y probablemente de una buena parte del sector musical—, no era equiparable con la de la institución, independientemente de los probados méritos musicales y conocimientos del joven maestro.

Los alumnos, aunque sin abordar estos cuestionamientos de fondo, cierran filas para hacer una defensa pública de su maestro. Esto ya nos muestra un grupo consolidado e identificado con su mentor y quizá desde ahí empieza a sentirse esa cohesión comunitaria que más tarde justificaría la etiqueta de «menesistas».

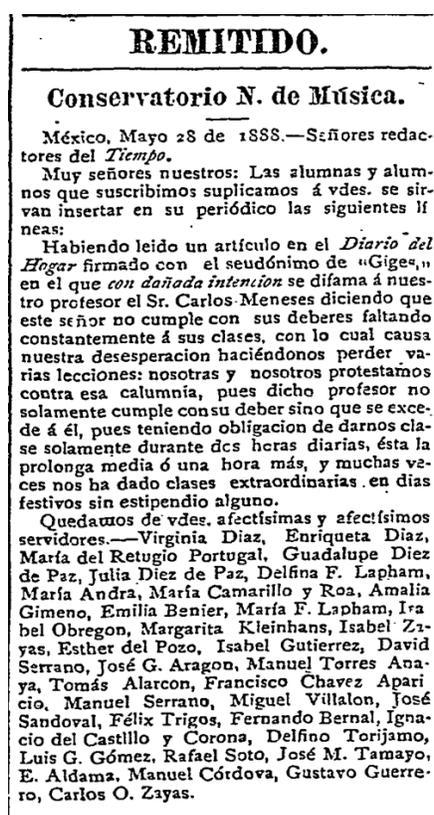


Imagen 6. «Remitido» de las alumnas y los alumnos de Carlos Meneses
El Tiempo. 30 de mayo de 1888. Hemeroteca Nacional Digital de México

El siguiente texto en el que aparece reiteradamente el término «los menesistas», es *Chopin en México* de Jesús C. Romero, escrito en 1949 como parte del programa de los festejos del año Chopin. Ahí el término no sólo circula con bastante naturalidad —lo que nos hace suponer que su uso no requería mayor explicación— sino que, además, Romero lo dota

de contenidos que nos ayudan a entender por qué los menesistas eran un grupo consolidado de músicos que orbitaban alrededor de la figura del afamado maestro.

En el tema de las relaciones de la obra de Chopin con la vida musical de México, la referencia a Carlos J. Meneses y sus alumnos es frecuente ya que se considera al maestro como el introductor de la enseñanza de la música del polaco en el Conservatorio²⁹⁸ y el responsable directo, en palabras de Romero, de «la apoteosis mexicana a Chopin».²⁹⁹

Meneses dedicaba un lugar especialmente importante a la música de Chopin en su práctica pedagógica, y fundamentaba sus criterios interpretativos en las obras que había leído y estudiado con la «devoción y el respeto con que [el creyente] analiza e interpreta [pasajes de la Biblia]».³⁰⁰ Con los fundamentos extraídos de estas obras,³⁰¹ el maestro ejemplificaba y corregía a sus alumnos y con el fervor que se entrevé en las explicaciones de Romero, los hacía fieles seguidores de la música y militantes del «chopinismo», etiqueta que algunas veces fue usada como sinónimo de menesista.

Sin entrar en los detalles pedagógicos que podrían inferirse de las fuentes usadas por el maestro Meneses, podemos centrar la atención en lo que significaba ser parte de su cátedra y estudiar con él las obras del polaco. Según relata Romero en un texto que ilustra el prestigio que tenía entonces Meneses (y con el que retomamos el tema de la primera visita de d'Albert a México en 1890),

Con la venida a México del ilustre pianista inglés Eugene d'Albert [...], que en esa época estaba considerado como uno de los mejores intérpretes de Chopin, la devoción que los alumnos del maestro Meneses profesaban al compositor polaco, se convirtió en fanatismo, por haber comprobado que las observaciones que su maestro les hacía acerca de la manera como debían interpretar la música del poeta al piano, concordaban estrechamente con el estilo que les imprimía el gran pianista inglés. [...] La convicción de poseer la verdad acerca del espíritu estético de la música de Chopin, lo cual les deparaba sitio relevante en México, porque la ejecución de esas obras

²⁹⁸ Dice Romero: «Es público y notorio, que la actuación pedagógica del maestro Meneses tuvo entre sus características, la de haber introducido la música de Chopin en su flamante cátedra y, por ende, en la vida artística del Conservatorio». *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, 1950), 28.

²⁹⁹ Jesús C. Romero, *Chopin en México* (México: Imprenta Universitaria, 1950), 29.

³⁰⁰ Romero, *Chopin en México*, 29.

³⁰¹ «El maestro Meneses había leído y releído estas tres obras, por entonces casi desconocidas en México; *Federico Chopin* (Leipzig, 1878), escrita por Franz Liszt [se refiere a la segunda edición de “F. Chopin par F. Liszt”, Paris, Leipzig, Bruxelles, 1852]; *Chopin, sa vie et ses oeuvres* (Paris, 1880), de A. Audley; y *Frederick Chopin as a Man and Musician* (London, 1880), por Friedrich (sic) Niecks; y de ellas tenía memorizados numerosos párrafos que recitaba a sus alumnos para ilustrarles determinados pasajes chopinianos, al corregirles las piezas que bajo su dirección estudiaban». Romero, *Chopin en México*, 29.

constituía indiscutible evolución en el desenvolvimiento musical nuestro, mantenía legítimamente orgullosos a los menesistas, pero su convicción de supremacía llegó al pináculo cuando su maestro, en concierto privado, tocó a dos pianos con d'Albert — éste en el segundo piano—, en un rasgo de cortesía y en reconocimiento del valor artístico del músico mexicano.³⁰²

En el contexto de la época, que estaba fuertemente marcado por la confrontación francesistas vs. italianistas, que ya observamos en el segundo capítulo, la música de Chopin era uno de los estandartes de los francesistas y la aceptación de la música del polaco, tanto en la enseñanza como en el gusto del público, simbolizaba el triunfo del grupo que estaba consiguiendo, de acuerdo con la cosmovisión de la época, la evolución musical de México. Tan clara era esta concepción que cuando d'Albert fue atacado en prensa por un articulista extranjero, un indignado grupo de músicos dirigió una carta al público defendiendo no sólo la reputación del joven pianista sino su posición de superioridad estética bajo el siguiente argumento: «No creemos que nuestro arte pueda colocarse a la altura del arte europeo; pero sí que marcha y continuará avanzando por la vía del progreso».³⁰³ La carta era firmada nada menos que por Tomás León, Carlos Meneses, Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro, que pertenecían al grupo de músicos que estaban dispuestos a promover y abanderar ese «progreso».

Claramente, uno de los líderes visibles de esa llamada evolución era Carlos J. Meneses, quien representaba las posturas estéticas de este grupo dentro del Conservatorio. Para sus alumnos, ser parte del grupo de vanguardia, y dentro de este del subgrupo que poseía la verdad sobre la supuesta interpretación correcta, era un orgullo. Ser menesista implicaba formar parte de la élite musical de México. Para decirlo en palabras de Romero:

Meneses y su grupo, gracias a su evolución artística, llegaron a conquistar el mayor prestigio dentro del Conservatorio, por constituir el primer grupo artístico homogéneo, de tendencias precisas y definidas; es decir, habían dado nacimiento a una Escuela, hecho inusitado en la vida escolar del Conservatorio, y de muy alta significación en el desenvolvimiento musical del país.³⁰⁴

³⁰² Romero, *Chopin en México*, 30-31.

³⁰³ Carta dirigida al director de *El Monitor Republicano*, publicada en *El Nacional*, 13 de abril de 1890.

³⁰⁴ Romero, *Chopin en México*, 32.

Desde la llegada de Meneses al Conservatorio se podía ver el sello de su enseñanza, no sólo en los métodos y autores que eran comunes en su cátedra, sino en el repertorio que sus alumnos tocaban en público. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en los programas de audiciones públicas de 1886, 1887 y 1890 (el primero de los cuales sólo se conserva parcialmente).³⁰⁵

En el folleto de las audiciones de 1886, por ejemplo, aparecen poquísimas obras de Liszt y, al parecer, todos los alumnos que las interpretaron eran discípulos de Meneses, con la importante excepción de la «señorita Virginia Díaz (discípula particular de la señorita Guadalupe Olmedo)» tocando la *Segunda rapsodia húngara*.³⁰⁶ Si bien la música de Liszt no era tan emblemática en la vida de los menesistas —no fueron ni los primeros ni los únicos en interpretarla—, esa música caracterizaba la enseñanza de Meneses y, colateralmente, aporta elementos para hacer un perfil del nivel pianístico de sus alumnos.³⁰⁷

En cambio, los programas ponen en evidencia el proceso del chopinismo del que habla Romero. Él mismo dice que los alumnos de Meneses tocaban con frecuencia, aunque fuera de programa, obras de Chopin, pero también hay evidencia de que poco a poco las obras de este compositor eran presentadas en público. Ya desde las audiciones de 1886 aparece en el programa una obra de Chopin, el *Scherzo n.º 2*, interpretado por Concepción Ruiz. Un año después, hay tres apariciones: un curiosísimo *Vals en mi menor, op. 80* (sic), para dos pianos a ocho manos, interpretado por Concepción Ruiz, Virginia Díaz, Isabel Zayas y Teresa Lizarriturri; y, de nuevo el *Scherzo n.º 2* interpretado por Virginia Díaz y, en distinta fecha, por Manuel Torres Aranda que era alumno de Melesio Morales y no de Meneses. Curiosamente, unos años más tarde, esa misma obra serviría al maestro Morales para atacar a los francesistas en una confrontación periodística de la que no salió muy bien librado.

³⁰⁵ Actos públicos y audiciones. Programa, noviembre de 1886; Año escolar 1887. Programa-invitación. Audiciones públicas; Programa-invitación. Audiciones públicas, noviembre de 1890. Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

³⁰⁶ El paréntesis que la señala como alumna de Olmedo da mucho espacio para la especulación y para indagar sobre las relaciones entre los maestros y las clases dentro y fuera del Conservatorio —tanto las particulares como las de las academias de enseñanza musical— y, no está de más decirlo, sobre la relación de Olmedo con el Conservatorio y con los pianistas de la época; pero, por más que llame la atención esa excepción en el programa, lo cierto es que Virginia Díaz seguirá apareciendo en los programas de audiciones y listas de clase de los años siguientes como alumna de Meneses.

³⁰⁷ Como número final de las audiciones de ese año se tocó una versión para dos pianos, dos arpas, órgano armónico y coros de la «sinfonía sobre la “*Divina Comedia* del Dante Alighieri» en la que participó el propio Meneses. Por la lista de nombres es de suponer que Meneses ocupara uno de los pianos y, puestos a suponer, es probable que también tuviera actividades de dirección.

Para 1890, el número de obras de Chopin había aumentado. Vuelve a aparecer el muy socorrido *Scherzo n° 2*, un par de polonesas, la «*Fantasia-impromptu*» (*Impromptu en do sostenido menor, opus póstumo 66*) y, posiblemente, una de las sonatas,³⁰⁸ siempre con alumnos de Meneses al piano.

Otro dato característico de estos programas, y posiblemente otra característica de los menesistas, es la aparición de Beethoven en el programa. Como se ha visto, este era uno de los compositores más favorecidos por Meneses —entre sus futuras hazañas de orquesta está la integral de sus sinfonías, incluyendo algunos estrenos— y, según consta en los registros que tenemos, la música para piano de Beethoven empieza a aparecer en las audiciones públicas tocada por alumnos de Meneses. Un buen ejemplo de esto aparece en un programa de 1890 en el que María Camarillo e Ignacio Villalpando tocaron la *Sonata (Appassionata) op.57*.

Lo relevante de estos registros de presentaciones públicas es que abren una ventana a lo que pasaba en la cátedra de Meneses y de cómo él mismo, los valores que representaba, y sus alumnos iban expandiendo y marcando su presencia en el Conservatorio y en la vida musical de México. No se conservan programas de las audiciones públicas de otros años, lo que nos permitiría hacer un análisis del cambio de repertorio. Sin embargo, con lo poco que podemos ver, queda claro el rápido avance que el joven Meneses tuvo como maestro. El incremento de alumnos tocando en las audiciones de fin de curso —naturalmente no todos participaban—, la dificultad de las obras y los autores elegidos dan una buena pista de lo que pasaba en la institución. No sólo eso. También el incremento de alumnas y alumnos en las listas de asistencia son una prueba de su éxito. Tampoco se conservan todas ellas y, al igual que los programas, de las listas de alumnos se conservan las que el azar o los criterios de relevancia de quienes fueron dando forma al archivo quisieron conservar —por ejemplo, del año 1888 se conserven todas las listas de las clases de varones del Conservatorio y ninguna de las clases de señoritas—. Sin embargo, y a modo de ejemplo, podemos afirmar que, en

³⁰⁸ Manuela Malanche, *Segundo Scherzo*; Margarita Kleinahns, *Polonesa n° 2*; Velino Preza, *Segundo Scherzo*; Enriqueta Díaz, *Fantasia-impromptu en do sostenido menor*; Práxedes Reyna, *Sexta polonesa*; Isabel Obregón, *Sonata Patética* [sic]. Esta última referencia probablemente es un error en el programa. Pudiera ser que lo que interpretó Isabel Obregón fuera «la Patética» de Beethoven. Ahora bien, sería muy interesante saber si el error fue en el título y no en el compositor porque el hecho de que tocaran las sonatas de Chopin sería un dato muy revelador, no sólo del nivel de ejecución sino de la selección de música del catálogo de Chopin que en el imaginario estaba dividida en dos bloques: la música de salón y la música «seria».

1887 el maestro Meneses tenía alrededor de 30 alumnas inscritas en su cátedra y en 1895, alrededor de 50.

Después de este largo paréntesis de programas y listas de alumnos, volvamos al punto donde Meneses y su grupo habían alcanzado el padrinazgo indirecto de d'Albert. El año de 1890 tuvo como uno de sus más relevantes acontecimientos musicales la visita a México del célebre violinista español Pablo Sarasate, que llegaba al país acompañado de Eugene d'Albert y de Berta Marx, quien viajaba como su pianista acompañante. Más allá del esperado éxito de Sarasate, la visita de d'Albert y sus actuaciones en todas las audiciones efectuadas en el Teatro Nacional significaron, para el pianismo mexicano, un momento crucial de reforzamiento de una práctica musical determinada, de algunos criterios interpretativos y de un repertorio sobre otro.

Como ya se ha señalado, con esa visita los menesistas se habían consolidado como élite y ello contribuía, aunque indirectamente, a que el grupo de los francesistas avanzara en sus intenciones de dar forma a las prácticas musicales del Conservatorio (o quizá de la Ciudad de México), pero para el pequeño grupo de los seguidores de Meneses, las ideas de su maestro, que habían encontrado aval en aquello que hiciera d'Albert, se volvieron tan propias —y probablemente tan dogmáticas— que podría decirse que adquirieron tintes locales y de culto.

Tres años después de la visita de d'Albert, Melesio Morales y Eduarzo Gariel protagonizaron una discusión sobre Chopin en la prensa nacional.³⁰⁹ Tras el ir y venir de artículos, el triunfo de Gariel fue evidente e, indirectamente, los más beneficiados fueron los menesistas. Como señala Romero, el prestigio del grupo se reforzó a tal grado que, para la opinión pública mexicana, llegó a ser casi un dogma «que sólo ellos estaban capacitados para opinar rectamente acerca de Chopin».³¹⁰

Para darnos una idea más precisa del peso que había adquirido el grupo en cuanto a la interpretación de Chopin en México, Romero agrega:

Ese fue el motivo determinante [...] por el cual los pianistas extranjeros que venían a México, fueran meticulosamente observados por los menesistas, al interpretar obras del compositor polaco; que se les tuviera por sacrílegos, cuando se apartaban de lo

³⁰⁹ Una narración detallada de esta discusión puede encontrarse en Jesús C. Romero, *Chopin en México*, 34-40.

³¹⁰ Jesús C. Romero, *Chopin en México*, 40.

establecido por los cánones que normaban el criterio sustentado por los miembros del cenáculo mexicano del chopinismo.³¹¹

Este fenómeno explica en buena medida que en 1900, cuando Ignacy Paderewski visitó México, algunos de los menesistas se dieran el lujo de tachar su interpretación de Chopin y, en el colmo del absurdo, la interpretación de sus propias obras, como incorrecta.³¹²

César del Castillo, haciendo eco de esta crítica, publicó su reseña del concierto en *El Imparcial* el domingo 11 de marzo. La publicación causó fuertes discusiones y ataques de otros periódicos y aunque el autor se retractó y dio explicaciones de sus afirmaciones, en cierta medida había quedado en evidencia la probable intransigencia de las ideas que circulaban en este grupo, pero también la seguridad que habían conquistado esos músicos y que les permitía confrontar el modelo estético que, al mismo tiempo, era su modelo a seguir. Quizá habían alcanzado la convicción de que nuestro arte sí podría colocarse a la altura del europeo, como era su aspiración.

Lo que es incuestionable es que, más allá de las polémicas, el grupo de los menesistas estaba tomando en sus manos la enseñanza y la práctica interpretativa del piano. Para dar testimonio de esto, baste recordar que, en 1886, cuando Meneses inició su práctica pedagógica en el Conservatorio, había cinco maestros de piano. Cuando la única maestra de la lista fue remplazada, tomó el puesto Virginia Díaz,³¹³ una de las primeras alumnas de Meneses. No tenemos el registro preciso de maestros de todos los años, pero quizá sorprenderá saber que para 1906, de los diez maestros de piano que figuraban en las listas de asistencia del Conservatorio, ocho habían pasado por la cátedra de Meneses: César del Castillo, Rafael J. Tello, Luis Moctezuma, Ignacio del Castillo, Celestina Dambourgés,³¹⁴ Virginia Díaz, Cristina Frías y Caballero y Rafaela Parra. Si a esto agregamos que, según el registro de Zanolli, para entonces también Pedro Luis Ogazón y Alba Herrera y Ogazón ya figuraban como maestros de piano,³¹⁵ la presencia de los menesistas resulta casi abrumadora.

³¹¹ Jesús C. Romero, *Chopin en México*, 40.

³¹² Jesús C. Romero, *Chopin en México*, 42.

³¹³ Según Zanolli, Virginia Díaz figura como maestra de piano de 1892 a 1910. Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-996)*, vol. II (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 124.

³¹⁴ Celestina Dambourgés también fue maestra de francés, puesto del que se jubiló en 1939. Adalberto García de Mendoza, *Terceros anales del Conservatorio Nacional de Música* (México: Elsa Taylor 2019).

³¹⁵ Zanolli Fabila, *El Conservatorio Nacional de Música (1866-996)*, vol. II, 124.

Permítaseme corregir: la presencia de los menesistas es mayoritaria, pero la de las menesistas es rotunda. En unos años, no sólo se convirtieron en una parte importante del cuerpo docente, sino que se reconfiguró la distribución de maestras y maestros de piano en el Conservatorio. Con toda seguridad esto se debió a una red de factores en donde se entretejen lo musical lo social y lo cultural, pero que casi todas ellas fueran alumnas de Meneses quizá no fuera casual.

Los alumnos de Meneses y «el elemento femenino»

Muchos son los alumnos que pasaron por la cátedra de piano de Meneses y llevaron consigo el orgullo de ser discípulos de uno de los más carismáticos líderes de los destinos musicales de México. Algunos de los nombres más famosos ya han aparecido en páginas anteriores, pero, si hacemos caso de listas de alumnos y fuentes que han narrado la vida musical del maestro, decenas de alumnos, con los más diversos destinos, participaron en su clase. ¿Quiénes fueron entonces los menesistas?

Para contestar esa pregunta, volvamos a Bermejo y a la lista de alumnos, referida en los primeros párrafos de este capítulo, que bajo el título de «Los Menesistas» aparece en su libro sobre Carlos J. Meneses. Es importante recordar la advertencia del autor de estar citando de memoria, lo que necesariamente resulta en una relación muy limitada. Aparecen en esa lista veintitrés hombres,³¹⁶ de los que nos da algunos datos, abundando en los que seguramente juzgaba más importantes o que conoció mejor. Entre ellos figuran muchos de los pianistas más conocidos de la siguiente generación como Pedro Luis Ogazón, Alberto Villaseñor, Carlos del Castillo y Luis Moctezuma. Para cerrar la lista, incluye a Alba Herrera y Ogazón, de quien lo único que tiene que decir es lo siguiente: «De gran talento y vasta cultura, autora de obras de crítica y de Historia de la Música, no terminó su carrera con el maestro, por razones que sería impertinente citar aquí».³¹⁷

Con una falsa discreción que insinúa más que lo que pretende callar, el autor pareciera

³¹⁶ Práxedes Reyna, Carlos Lozano, Juan Nieto, Mauricio Muñoz, Fernando González Peña, Tomás Alarcón, César del Castillo, Carlos Abraham Estrada, Joaquín Villalobos, Ignacio del Castillo, Carlos R. Huerta, Eduardo Reguer, Fernando Peña, Francisco Oribe, Gregorio Oribe, Alberto Villaseñor, Luis Alfonso Marrón, Hilario Zurita, Pedro Luis Ogazón, Carlos del Castillo, Velino M. Preza, José Barradas, Luis Moctezuma.

³¹⁷ Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 72.

verse forzado a incluirla porque, como seguramente le constaba, era una destacada menesista con una sólida carrera a la vista de todo el mundo, y con logros que rebasaban los de varios de los mencionados en las páginas anteriores. Aun sabiéndolo bien, Bermejo decidió dedicar poco más de dos renglones a las aportaciones de Alba Herrera al medio musical mexicano. Pobre apreciación, por decir lo menos.

Que estuviera al final de la lista reflejaba la realidad en la que vivió Alba Herrera: era una mujer que había desarrollado su carrera en un mundo masculino.³¹⁸ Una mujer que destacaba por sus innegables aportaciones, pero que incomodaba no sólo por su carácter, sus juicios o sus posturas, sino porque siendo mujer tenía esos juicios y esa solvencia intelectual. Pero, además, su lugar en la lista también parece reflejar la lógica del maestro Bermejo: Alba Herrera es la última del recuento principal, el de los hombres, pero, en todo caso, también es la primera de entre las alumnas que registra con un desgano que se hace evidente cuando dice: «La reseña del elemento femenino alargaría mucho estas líneas. Sin embargo, [...] hay algunas que merecen mención especial».³¹⁹

Cabría preguntar por qué alargar las líneas sería inconveniente, así como preguntar por qué tiene tan poco que decir de las que, a su juicio, merecen mención especial —excepto en el caso de Inés Briseño y Luz y María Luisa Meneses, hijas del maestro—.

Por ser el tema central de esta investigación, me permito transcribir el recuento que Bermejo hace «del elemento femenino».

Otilia Ayala. Notable por sus adelantos prematuros, ocupa un digno puesto en el profesorado.

Rafaela Parra. Pianista de gran temperamento.

Carmen Munguía. Formidable técnica.

Felipa Munguía. Límpida y brillante.

Inés Briseño. Se distingue por su elegancia. Abrió una academia de piano en los Estados Unidos y el éxito fue muy satisfactorio, haciendo honor a su país con sus señalados triunfos y con las distinciones de que fue objeto.

Esther Rosales. Eminente pianista de grata recordación, para la que todo elogio resulta pálido.

Manuela Malanche. Pianista apasionada y profesora discreta, llegó a ocupar un lugar distinguido en nuestra sociedad.

María Luisa Meneses. Exquisita pianista en quien el maestro veía la discípula, la

³¹⁸ Yael Bitrán Goren, «Presentación», en Alba Herrera y Ogazón. *Puntos de vista. Ensayos de crítica* (México: Instituto Nacional de Bellas, 2012), X.

³¹⁹ Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 72.

colaboradora y la hija, murió en plena gloria, dejando una estela que aún brilla en nuestras almas.

Luz Meneses. Digna sucesora de su ilustre padre y maestro, ha formado una falange de alumnos de ambos sexos, que honra nuestro hoy decaído Conservatorio. El talento de Luz Meneses, sus conocimientos profundos, su avanzada escuela, su laboriosidad y sus aptitudes docentes, estrellaron las maquinaciones con que, en aras de un desastroso modernismo, se pretendía borrar hasta la última huella del más grande de nuestros músicos.³²⁰

Algo llama positivamente la atención en esta lista. A pesar de la brevedad, el autor fue muy cuidadoso al caracterizar la manera de tocar de cada una de las menesistas e intentó, de alguna manera, dotarlas de una personalidad musical distintiva. Entre ellas destaca Luz Meneses quien, evidentemente, merecía el respeto de Bermejo como pianista, pero sobre todo como maestra. El prestigio de Luz emanaba de su labor pedagógica y la colocaba en un lugar privilegiado. Sin embargo, cabría preguntarse si lo merecía por sus propios méritos o por ser hija de su admirado maestro. Este cuestionamiento se justifica porque a pesar de que el autor señala los alcances pedagógicos de la maestra Meneses lo hace en referencia al padre o a lo que significaba la labor de ella en la preservación de la memoria de «el más grande de nuestros músicos».

Ya habrá espacio para ocuparnos de la vida musical de Luz Meneses. Por ahora baste decir que fue una importante maestra del Conservatorio y que, en efecto, formó a varias generaciones de pianistas y arpistas, con una sólida formación que parecía trascender lo propio del instrumento. Según testimonio de Gonzalo Ruiz Esparza, uno de sus últimos alumnos, lo que enseñaba su maestra era tan completo que cuando le tocó cursar las materias teóricas él ya lo sabía todo.³²¹

Volvamos a la lista. Para cerrar el pequeño capítulo, Bermejo cita los nombres de Carlota Urquidi, Isabel Peralta, María Millán y Enriqueta Nazari, y agrega: «los discípulos de Meneses fueron tantos, que la lista siempre habría de sufrir la omisión de elementos valiosos. Que me perdonen ellos y el lector».³²²

Se puede pensar que el autor estaba tratando de ser justo, y quizá lo sea dentro de su lógica de pensamiento, pero eso no deja de poner en evidencia una clara diferencia de

³²⁰ Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 72.

³²¹ Conversación con Gonzalo Ruiz Esparza el 3 de diciembre de 2018.

³²² Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 73.

criterios para juzgar la relevancia y los aportes de ellas y de ellos. Diferencia que es reflejo de una realidad en la que el arte y el trabajo estaban centrados en los aportes de los varones. Lo rescatable aquí es que, a pesar de las limitaciones, Bermejo decide nombrarlas, dándoles así una existencia como individuos y como grupo. Si bien él siempre hace referencia a los menesistas,³²³ e implícitamente a ellas las considera un subgrupo, nos deja abierta la puerta para mirar donde él no ha mirado, e indagar sobre la vida musical y los aportes de quienes también recibieron la herencia de su venerado maestro: Las menesistas.

En esta que podemos considerar una de las primeras referencias a nuestras menesistas, encontramos el nombre de catorce mujeres. Evidentemente esa cifra corresponde a un pequeño porcentaje de la cantidad de alumnas que pasaron por la cátedra del maestro, pero representa un buen punto de partida para buscar a las demás.

La siguiente referencia que habla de ellas como grupo aparece en *La mujer mexicana en la música*. Esperanza Pulido dedica un apartado a «Los productos de Carlos J. Meneses». Refrescante es que la autora, lejana a la herencia Meneses, se refiera a él como «un maestro de piano muy competente» y poco más, para luego centrar su atención en ellas, «una pléyade de pianistas y maestras de piano, entre las que su propia hija María Luisa Meneses, muerta en temprana juventud fue la mejor dotada».³²⁴ De su lista de once mujeres, cinco coinciden con las mencionadas por Bermejo. Las otras seis, quizá de una generación posterior, son: María García Genda, Belén Pérez Gavilán, Dolores Pellicer, Artemisa Elizondo, Ana María Silva y Concepción Rodríguez del Campo. La otra diferencia con Bermejo es que ella dedica comentarios más detallados y musicales a cada una de ellas, y varias páginas a la vida de Alba Herrera.

Según refiere Bermejo, los alumnos de Meneses se cuentan en cientos. Difícil sería rastrearlos a todos, y quizá mucho más a todas, pero su número y relevancia en los destinos de la música en México es destacada. Aunque el masculino genérico incluye a todos los individuos de la clase sin importar el sexo, nuestra configuración mental tiende a excluirlas a ellas, de modo que el término «los menesistas» remite, casi inevitablemente, a ellos, los

³²³ Otro aporte importante del recuento ofrecido por Bermejo es la lista de pianistas y maestros, en general. Es justo decir que muchos de ellos tampoco están consignados en los relatos históricos pues su labor fue la interpretación o la docencia; de modo que la relación de los menesistas también es relevante para indagar sobre historia de la enseñanza del piano o de la interpretación.

³²⁴ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, (México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958), 92-93.

músicos varones que con su trabajo dieron vida al ambiente musical mexicano. Sin embargo, si hacemos explícito el femenino en el supuestamente implícito, y supuestamente neutro, masculino genérico, es fácil encontrar la historia de ellas, que también dieron vida al ambiente musical mexicano, aunque desde escenarios con menos reflectores por hacer labores tradicionalmente no consignadas en la historia, o por ser excepciones a las prácticas comunes de la época que pasaron por alto a los registros de nuestra memoria musical.

Como producto de esta investigación planteo la siguiente lista de menesistas que estudiaron en el Conservatorio (porque a esta se podrían agregar las alumnas privadas del maestro), y que tiene, hasta hoy, más de cien mujeres, cuyos nombres, a falta de otros datos, aparecen aquí en orden alfabético:³²⁵

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| 1. Aguirre Rosario | 23. Ciprés Eulalia |
| 2. Alonso Julia | 24. Colón [Colín] Laura |
| 3. Álvarez Ángeles | 25. Dahlhaus Emilia |
| 4. Álvarez María | 26. Dambourges Celestina |
| 5. Anaya María | 27. Dávila ¿ |
| 6. Andra María | 28. del Pozo Esther |
| 7. Armenta María | 29. Díaz Enriqueta |
| 8. Ayala Otilia | 30. Díaz Virginia |
| 9. Benier Emilia | 31. Diez de Paz Guadalupe |
| 10. Betancourt Concepción | 32. Diez de Paz Julia |
| 11. Betancourt Teresa | 33. Domínguez María de la Luz |
| 12. Bolgard Elena | 34. Elizondo Artemisa |
| 13. Briseño Hortensia | 35. Enciso María |
| 14. Briseño Inés | 36. Enriquez Dolores |
| 15. Calderón Luz | 37. Espinosa Amparo |
| 16. Camarillo y Roa María Enriqueta | 38. Estrada María |
| 17. Campillo María Cecilia | 39. Fernández Pilar |
| 18. Campuzano Cristina | 40. Fonseca María |
| 19. Carbajal María | 41. Gallardo Sofía |
| 20. Carrasco Estela | 42. García Genda María |
| 21. Carrasco María | 43. Garmendia María |
| 22. Celada María | 44. Gómez del Campo Lucía |

³²⁵ Las fuentes que alimentaron esta lista son notas periodísticas que refieren a conciertos, listas de alumnas del Conservatorio Nacional y programas de exámenes y de presentaciones públicas de alumnos de la institución. Exceptuando las notas periodísticas, las demás fuentes provienen del Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

45. Gómez Enriqueta
46. González Esther
47. González Magdalena
48. González Peña Elvira
49. Gutiérrez Guerrero M.
50. Gutiérrez Isabel
51. Gutiérrez María
52. Haglestein Dorotea
53. Herrera y Ogazón Alba
54. Inastrillas Guadalupe
55. Inastrillas Inés
56. Irvine Magdalena
57. Jimeno [o Gimeno] Amalia
58. Kleinhans Margarita
59. Lapham Delfina
60. Lapham María F.
61. Ledoyen Luisa
62. Lizarriturri Teresa
63. López Aguado Esther
64. López Carmen
65. Malanche Manuela
66. Manríquez Concepción
67. Melo Amparo
68. Meneses Luz
69. Meneses María Luisa
70. Michel Flavien M.
71. Millán María
72. Montero María
73. Montiel Emilia
74. Munguía Carmen
75. Munguía Felipa
76. Muñoz Refugio
77. Nazari Enriqueta
78. Obregón Isabel
79. Orozco María Julia
80. Otálora María
81. Pardo Amparo
82. Parra Rafaela
83. Parres Gracias
84. Pellicer Dolores
85. Peñasco Elisa
86. Peñasco María de la Luz
87. Peralta Isabel
88. Pérez Gavilán Belén
89. Portugal María del Refugio
90. Portugal Refugio
91. Quintanar María
92. Ramery María
93. Rivera Josefina
94. Rodríguez del Campo
Concepción
95. Rodríguez Enriqueta
96. Rodríguez Lucía
97. Rosales Esther
98. Ruiz Clotilde
99. Ruiz Concepción
100. Sánchez Carrión Isabel
101. Santibañez Sofía
102. Sayas Leonarda
103. Sierra Guadalupe
104. Silva Ana María
105. Solana Aurora
106. Soto Herlinda
107. Téllez Girón Loreto
108. Trejo Jovita
109. Urquidi Carlota
110. Vázquez Trigos Graciela
111. Velasco Ángela
112. Viderique Elena
113. Villaseñor A.
114. Villaseñor Sofía
115. Zaldivar Isabel
116. Zarate María
117. Zayas Isabel

Como es natural, de la mayor parte ellas lo único que sabemos es que fueron alumnas de piano del Conservatorio y que pasaron por la cátedra de Meneses. No hay datos suficientes para saber siquiera cuántas se titularon o terminaron todos los años de formación musical y cuántas pasaron por ahí transitoriamente, ni cuáles eran sus intenciones al estudiar música de manera profesional. Y en este punto hay que decir que tampoco sabemos esto de los alumnos varones. La razón es que normalmente no se estudia la historia del alumnado (o se hace para fines estadísticos y no mucho más). Sin embargo es relevante estudiarla porque la historia de las instituciones educativas depende tanto de sus maestros y prácticas pedagógicas como de los alumnos que le dan vida (aunque en los registros no sean los protagonistas), pero además, en el caso que nos ocupa, hablar de un grupo de alumnas del Conservatorio nos ayuda a entender la actividad musical (y educativa y social) de las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX y, como consecuencia, un panorama más completo de nuestro pasado musical.

La lista es relevante, además, porque a partir de ella han surgido los nombres e historias de algunas mujeres que sí fueron protagonistas importantes de su contexto musical y de las que no sabíamos casi nada. Entre ellas hubo pianistas, maestras, trabajadoras asalariadas, dueñas de academias, pero también escritoras y compositoras. Sus vidas musicales tienen interés en sí mismas, pero no sólo para reivindicar a mujeres olvidadas — que eso ya sería bastante—, ni para crear una especie de museo de las músicas no reconocidas en la historia, sino para darnos un pasado al que mirar y en el que podamos reflejarnos.

1898. Concierto de las alumnas y concierto de los alumnos

Las alumnas de Meneses eran más o menos conocidas en su contexto. Hemos visto, en apartados anteriores, que tocaban en las audiciones públicas del Conservatorio y algunas de ellas daban recitales privados que podían ser reseñados en la prensa. De muchas de ellas se pueden localizar referencias hemerográficas con notas sobre sus actividades musicales, pero hay un concierto en particular que resulta muy relevante: el realizado en la Cámara de Diputados en julio de 1898.

LOS ÚLTIMOS CONCIERTOS MENESES



ISABELLA PARRA.
PEDRO GOAZÓN.
GREGORIO ORIVE.
EDUARDO REQUER

MANUELA MALANGHE
FERNANDO PEÑA.
ENRIQUETA NOZARI.
INÉS BRISFRO.
FELIPA MUNGUIA.

Prof. Carlos J. Meneses.

ALBA HERRERA Y GOAZÓN.
LUIS SOUTEZUMA
CARMEN MUNGUIA.
OTILIA AYALA.
MARIA MILÁN

ESTHER MONTALÁN.
CARLOS DEL CASTILLO.
ALFONSO MARRON.
JOAQUÍN VILLALOBOS

Imagen 7. Los últimos conciertos Meneses. 1898
El Mundo Ilustrado. 21 de agosto de 1898. Hemeroteca Nacional Digital de México.

No está de más recordar que, según veíamos en el apartado biográfico, en 1898 Meneses renunció a su cátedra en el Conservatorio, «llevándose consigo a sus mejores discípulos». Según relata Alba Herrera, «causó su rebelión un verdadero alboroto, no sólo en el plantel mismo, sino en todos los círculos musicales de México».³²⁶

Por las reseñas periodísticas de la época, podemos ver que era más o menos frecuente que se anunciaran y reseñaran conciertos de alumnos del Conservatorio y también de los alumnos de maestros privados, sobre todo de aquellos que tenían academias. Sin embargo, a pesar de ser una práctica común, los conciertos de Meneses de ese verano de 1898 recibieron un especial atención de la prensa con amplias reseñas que por un lado apuntalaban la carrera de Meneses, pero, por el otro, también tomaban partido mostrando una clara postura pedagógica y estética. Un buen ejemplo es el comentario anónimo del periódico *La voz de México*:

Las dos últimas audiciones que en la semana pasada organizó el Sr. D.C. Meneses, han sido un positivo acontecimiento artístico. Las ovaciones que al maestro hicieron casi tuvieron la índole de una apoteosis, una corona que adornaba la frente olímpica de Beethoven pasa a ceñir las sienes del profesor mexicano.

Muy justa fue esa extraordinaria distinción, porque, sin *hipérbole*, puede decirse que el señor Meneses es hoy el representante más alto, entre nosotros, del arte clásico del pianista. Su fama ha pasado los límites de nuestra patria, supuesto que cuantos pianistas de reputación europea, han estado entre nosotros, han prodigado frases de admiración á nuestro egregio compatriota.

Estos triunfos artísticos tienen además otra trascendental significación. Ellos demuestran que la iniciativa individual, el talento sin la unción oficial, se coloca definitiva y valientemente en presencia de la enseñanza académica, de suyo anticuada y empolvada. El Conservatorio Nacional de Música, tan acerbamente censurado por sus métodos rutinarios, por su estancamiento en las formas antiguas, tiene que estar muy alerta para no ser suplantado por esa escuela novísima que se desarrolla al aire libre y fuera del impulso gubernamental.

¡Ojalá que en todos los ramos de la civilización —ciencias, artes é industria— se lograra esta viril emancipación! El ideal sería que el gobierno fuese únicamente el moderador y reglamentador de todos los movimientos de cultura, pero sin inmiscuirse en su natural desarrollo.³²⁷

³²⁶ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 63.

³²⁷ «Gavillas», *La Voz de México*, Domingo 7 de agosto de 1898.

Es de resaltar el espacio que el comentarista da a Meneses como maestro. Señala la calidad de los conciertos, pero más que mencionar a los intérpretes, y su desempeño como solistas, habla del maestro dándole el lugar central. Da la impresión de que el público lo ovacionó más que a cualquiera y el gesto de coronarlo con los laureles que adornaban el busto de Beethoven lo investía de una autoridad simbólica muy potente. Aunque podemos suponer que el artículo apoyaba abiertamente a Meneses en su desavenencia con el Conservatorio, no deja de llamar la atención la importancia que había cobrado la figura del maestro en el ámbito cultural mexicano.

Sin duda, estos conciertos representaban mucho más que mostrar al público las competencias de Meneses y los muchos avances que sus alumnos habían conseguido bajo su guía. Había un posicionamiento político frente a las políticas estatales al menos en dos frentes: el económico y el educativo. El autor de esta nota abogaba por un mayor espacio para la iniciativa privada en todos los ramos y criticaba el sistema educativo. Este posicionamiento, además, era claramente un apoyo a Meneses después de su despido del Conservatorio y, muy probablemente, una provocación a las autoridades. Las críticas positivas y el apoyo de buena parte del sector cultural deben haber jugado algún papel en el movimiento cultural y político que influyó para que Meneses volviera a ocupar su cátedra del Conservatorio con una autoridad fortalecida. Triunfo que representó una ganancia para él mismo, para sus alumnos y para los francesistas.³²⁸

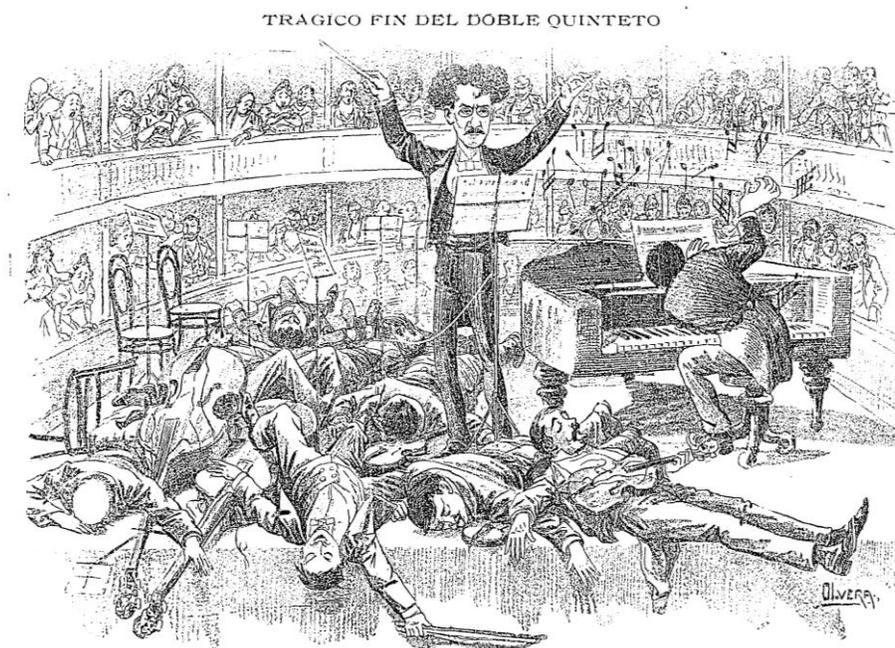
Para los fines de la presente investigación, estos conciertos representan no sólo un momento fundamental en la carrera de Meneses sino la primera aparición pública, como grupo, de las y los menesistas. Así, separado, porque resulta que ese fue el criterio de selección para las presentaciones: un concierto de alumnas un día, un concierto de alumnos al día siguiente. Las razones no eran el nivel de avance, el equilibrio de los programas o algún otro criterio musical. En ambos conciertos hubo alumnos de distintas edades y niveles, y en los dos hubo un doble quinteto de cuerdas, dirigido por el propio Meneses, acompañando los conciertos. La única diferencia, al parecer, era el sexo de los alumnos.

Si volvemos a la nota de periódico citada al principio de este capítulo, recordaremos que el «Remitido» dirigido al periódico iba firmado por «las alumnas y los alumnos». En una primera lectura, este elemento podría sorprender por su modernidad, pero en realidad

³²⁸ Véase capítulo 2 «¿Quién fue Carlos J. Meneses?»

respondía al mismo criterio pedagógico que la separación de alumnas y alumnos en los conciertos. Por entonces, la educación para niños y niñas, tanto como para varones y señoritas, en cualquier nivel y modalidad era diferenciada. Siguiendo esta lógica, todas las clases del Conservatorio, excepto la de orfeón mixto, estaban duplicadas: una para señoritas, la otra para varones (incluso en los instrumentos donde era rarísimo que alguna alumna se inscribiera: alientos, cello, etc.).

Sin embargo, si revisamos los programas de ambos conciertos, no hay razones para suponer que ellas y ellos recibieran una educación diferente. Se interpretaron obras semejantes e incluso algunas se repitieron. Lo que sí destaca es cómo cambia la apreciación de los críticos y comentaristas al evaluar lo que pasó esas dos tardes. Se repite en más de una reseña la descripción de ellas en términos poéticos con pocas referencias a su interpretación, mientras que de ellos se habla del resultado de su hacer musical y, esporádicamente, de alguna visible emoción en el escenario. Como comprobaremos a continuación, ellas merecen halagos por sus logros de juventud, ellos la crítica hacia un trabajo que los llevará a ser profesionales de la música.



En los conciertos dados por Meneses, 504 veces lució el doble quinteto sus primores; y tales y tan arduas las labores fueron de aquesto grupo ejecutante, que, después de la fiesta, sucedió: quedar el divino arte muy campante, pero el doble quinteto..... ¡¡preventó!

*Imagen 8. Trágico fin del doble quinteto
Cómico. 7 de agosto de 1898. Hemeroteca Nacional Digital de México.*

Una detallada narración de los conciertos apareció, en distintos domingos, en la columna «Causerie» del periódico *La Patria*, firmada por «Oro», seudónimo de Rubén M. Campos,³²⁹ quien no sólo sabía de música —tuvo formación pianística, aunque no institucional— sino que, además, conocía a Meneses. Me permito citar íntegramente la columna.

Causerie

¡Hermosa audición!... La sala resplandecía a plena luz, henchida de damas y caballeros, la flor de los diletantes de alta música, selección de artistas que acudieron a presenciar el triunfo del Maestro Meneses.

En la palestra de lucha, el Steinway abierto; en torno al Maestro el doble quinteto de arco, artistas distinguidos todos, correctamente vestidos de frac; y frente a las teclas de marfil nacarado, el desfile de las discípulas, desde las pequeñas adolescentes hasta las que campean en plena juventud.

La primera, Alba Herrera, es un botoncito de rosa, una nenita de pulsación débil aún, que tocó ágilmente el 1er. Concierto de Mendelsohn [sic]. Parecía una pequeña marquesita de Watteau,³³⁰ con su bata granate, su zapatito bajo de Cenicienta y su desceñida trenza rubia, tocando un minuetto en su clavecín. Pero era una obra maestra de Mendelsohn [sic] la que vencía con su infantil poder.

Rafaela Parra posee una delicadeza de sentimiento que nos hace verla como una risueña esperanza artística, tal vez por su nerviosidad algunas veces discrepa al herir una nota. Sin embargo, se oye con gusto su pulsación suave bien acentuada, y el 3er. Concierto de Beethoven fue oído con agrado.

Otilia Ayala es una pequeña *moussmé*³³¹ de vivaz cabecita á pájaros, con una facilidad admirable de ejecución, que se captó las simpatías por su naturalidad. Su música es dulce como un murmurio de agua, y el concierto de Hummel, del parnasiano

³²⁹ María del Carmen Ruiz Castañeda, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias* (México: UNAM, 2014).

³³⁰ El término “marquesita de Watteau” parece hacer referencia a la obra del pintor Jean-Antoine Watteau (1684-1721), considerado el iniciador de la pintura rococó. Se le ha nombrado también el pintor de las fiestas galantes. En su obra se ocupaba de asuntos galantes, el teatro, elementos decorativos, fiestas campestres y motivos cortesanos, «todo ello siempre en medio de exquisitas ambientaciones, tanto arquitectónicas como de la naturaleza, rodeadas por densas frondas o panoramas brumosos de delicada palpitación lírica».

Sobre las personas en su pintura, Juan J. Luna dice: «La elegancia de las figuras, de proporciones menudas, ricamente vestidas y finamente estilizadas, se realza con el perfecto estudio de los tejidos, realizados con un virtuosismo próximo al de los pintores holandeses del XVII». Al parecer, esta estética cortesana tuvo cierta popularidad a finales del siglo XIX y el término muñequita de Watteau se refiere a esa vestimenta elegante y estilizada.

(<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/watteau-jean-antoine/129fbf07-cd11-49cf-be27-26104f87d607>).

³³¹ Probablemente sea una referencia al personaje de ese nombre en *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti. La novela cuenta la historia de un militar francés que estuvo temporalmente casado con una joven japonesa en Nagasaki. André Messager compuso una ópera homónima basada en el libro, estrenada en 1893. La *Madama Butterfly* de Puccini también está inspirada, parcialmente, en esta novela. “La Mousmé” (1888) es también un cuadro que Van Gogh pintó después de leer la novela de Loti. (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46626.html>).

compositor que no tiene crispamientos apasionados, fue aplaudido con espontaneidad. Enriqueta Nazari estuvo poco feliz en el 5º Concierto de Beethoven, acaso por la timidez con que se presentó. Su ejecución careció de claridad, no obstante de tener algunos pasajes en los que dejó ver que vencerá con el estudio.

Felipa Munguía es una artista en la adolescencia. Puede considerarse este como su primer triunfo definitivo en el piano, después de habernos encantado con sus estudios de Chopin, admirablemente ejecutados, alcanzó una ovación por la claridad, corrección, agilidad y arte con que ejecutó el Concierto de Schut [sic].

María Milán ejecutó con soltura y presteza el primero Concierto de Chopin; pero para mí, la interpretación de Chopin exige un temperamento excepcionalmente apasionado, y á la Srita. Milán le falta pasión.

Manuela Malanche posee un temperamento apasionado que la precipita á veces, y el concierto de Grieg fue valientemente atacado, pero no vencido.

Esther Rosales reúne admirables facultades para el piano, entre las que descuella su delicadeza, el primoroso estudio de Henselt [sic] fue en sus manos lo que el compositor quiso: un cuchicheo de pájaros, y en el 1er. Concierto de Rubinstein probó su fuerza y su firmeza, aunadas á su elegancia exquisita.

Inés Briseño es una sensitiva. Siente y expresa hondamente, y sus dedos acarician el piano y lo hacen arrullar apasionado y triste. El precioso concierto de Saint-Saens fué interpretado delicadamente y la joven pianista triunfó.

Carmen Munguía, la discípula predilecta de Meneses, es digna de la predilección, no solamente del Maestro, sino de los que la escuchan. Poseedora de altas dotes artísticas, ha dominado siempre que se deja oír; y en sus estudios magistralmente ejecutados, en la delicada y difícilísima Campanella de Liszt, no hizo sino preludiar la ruidosa ovación que la aclamó vencedora con el 2º Concierto de Rubinstein. El Maestro Meneses, aclamado también, vio premiados sus esfuerzos por crear, como ha creado, una escuela mexicana de piano.³³²

Diez conciertos para piano y orquesta se escucharon en una sola noche en arreglos de cámara posiblemente preparados expresamente para la ocasión. Aunque es probable que se hubieran interpretado movimientos y nos las obras completas, el programa resulta titánico (tanto en extensión como en la logística que implicaba preparar programas de esta naturaleza). Meneses quería presentarse como artista (dirigiendo) y como maestro de gran éxito, y la estrategia resultó por demás exitosa. Según relata Campos, en general las alumnas también cosecharon triunfos de diferentes magnitudes, pero todos dentro del espectro de lo positivo. Era claro que al menos tenían recursos suficientes para enfrentarse a esas obras. Sin embargo, el cronista no da mayores detalles de la interpretación. Ni siquiera sobre Carmen

³³² Oro. «Causerie». *La Patria: Diario de México*. Domingo 31 de julio de 1898.

Munguía a quien señala como la alumna predilecta de Meneses y que podemos inferir era, en ese momento, su alumna más avanzada.

Al haber sendas reseñas del mismo cronista, se antojaría hacer una comparación sobre cómo se refiere a alumnos y alumnas y a sus interpretaciones. Para narrar lo sucedido en la noche del concierto de los alumnos, Campos decidió concentrar su atención sólo en dos de los intérpretes: Joaquín Villalobos y Pedro Ogazón,³³³ para trazar sus personalidades artísticas. Evidentemente los elegidos eran, a su juicio, los mejores pianistas y los destinados a tener una carrera profesional. Es inevitable establecer una comparación con la más aventajada de las alumnas. ¿No tendría el mismo nivel? ¿Era imposible pensar en ella como profesional?

Puestos a comparar, contrasta también la declaración con la que abre la columna del concierto de ellos: «El segundo Concierto Meneses ha sido el triunfo definitivo del Maestro, la confirmación de su valor como artista transmisor de sus facultades en sus discípulos».³³⁴ El de los alumnos era la consagración definitiva. Y el de ellas, ¿qué era? ¿Un ensayo? Para que no se me acuse de sospechar en exceso, aquí otro dato. En el primer concierto se habla de «el desfile de las discípulas, desde las pequeñas adolescentes hasta las que campean en plena juventud». En el de ellos se dice que «cada discípulo fue saludado artista, unos en el dintel del arte, otros en el ara sagrada en la que ofician con su personalidad adquirida en la primera juventud». Sin negar que el cronista se reserva el título de artista para un par de las alumnas, no se puede negar la apreciación general: ellas tocan, quizá muy bien, el piano; ellos son artistas.

No conocemos los detalles de la interpretación de ninguno, de modo que es preciso encontrar en algún sitio elementos de comparación. En la siguiente tabla se muestran las obras de ambos conciertos. Como salta a la vista, las obras eran muy similares y, además, enseñadas por el mismo maestro, presumiblemente con los mismos criterios interpretativos. ¿Dónde estaba entonces la diferencia entre ellas y ellos?

³³³ En el concierto de los alumnos participaron: Carlos del Castillo, Fernando Peña. Gregorio Orive, Eduardo Reguer, Luis Moctezuma, Joaquín Villalobos, Pedro Ogazón y Alfonso Marrón.

³³⁴ Oro. "Causerie" *La Patria: Diario de México*. Domingo 7 de agosto de 1898.

Tabla 3. Repertorio de alumnas y alumnos. Conciertos de 1898.

Concierto de las alumnas	Concierto de los alumnos
1er. Concierto de Mendelssohn	1er. Concierto de Mendelssohn
3er. Concierto de Beethoven	3er. concierto de Beethoven
Concierto de Hummel	
5º concierto de Beethoven	
Estudios de Chopin Concierto de Schutz	
1er concierto de Chopin	1er. Concierto de Chopin 2ª polonesa
Concierto de Grieg	Concierto de Grieg
Estudio de Henselt 1er concierto de Rubinstein	1er. Concierto de Rubinstein
Concierto de Saint- Sæens	
Estudios (♯) Campanella de Liszt 2º concierto de Rubinstein	2º concierto de Rubinstein
	1er. Concierto de Beethoven
	2º concierto de Chopin
	Concierto de Schumann

Es claro que el concierto de las alumnas tuvo más obras y de mayor dificultad. Tomemos por ejemplo el caso de Beethoven. El *Quinto concierto*, ya para entonces considerado el «gran» concierto beethoveniano, fue interpretado sólo en el de ellas y es mucho más difícil que el primero, que incluso ha sido considerado como un concierto para los niños por ser el más simple musicalmente. Un poco de lo mismo pasa con Saint-Sæens. Sus conciertos son muy virtuosos y, en algunos casos, bastante complicados. Comparativamente podría ser más difícil que cualquiera de la lista del concierto de los alumnos...

Se impone además una lectura de género relacionada con las caracterizaciones de la música. Conciertos como los de Rubinstein, *el Emperador* o el de Saint-Sæens no sólo son obras para las que es necesario mostrar una solvencia técnica lejana a lo que tradicionalmente era concebido como la práctica musical de las mujeres (asociada a lo privado y a lo diletante) sino que, además, pertenecen al tipo de música asociada con lo viril, con la fuerza y con lo público. El concierto era una muy buena muestra de lo que pasaba en la cátedra de Meneses: las menesistas sabían qué hacer con el piano y con la música.

Si algo podemos deducir de la tabla es que, aunque la educación recibida en el Conservatorio se daba en grupos separados por sexo, los contenidos eran semejantes. Una interesante característica de la enseñanza musical —al menos la de Meneses—, que desplazaba la línea de la discriminación educativa de las mujeres al igualar los contenidos educativos y el desarrollo de habilidades, pero que se mantenía firme en las posibilidades de desarrollo profesional como intérpretes. De modo que, respondiendo a la pregunta, la diferencia entre ellas y ellos era el futuro posible: para ellos se esperaba un futuro como artistas o creadores; una vida profesional como «filarmónicos». Para ellas, en su mayoría, un rico mundo musical dentro del hogar y, en caso de ser necesario, una vida profesional discreta, de preferencia en la enseñanza.

Y, sin embargo, en contra de lo esperado, muchas mujeres tuvieron vidas musicales que rebasaron el ámbito de lo privado y se manifestaron de las más diversas formas. Entre ellas, algunas de nuestras menesistas cuyas vidas y carreras veremos en los siguientes capítulos.

5. LAS MENESISTAS

Por lo que toca a la ocultación de modelos, es tarea común rescatar de la indignidad del olvido interesado a cuantas demostraron con creces que la palabra existencia no les venía grande: las científicas, pensadoras, humanistas, reformadoras, literatas, polemistas, músicas, pintoras, escultoras... y cuantas mostraron excelencia en aquello que eligieron; no para hacer con ellas un santoral paralelo, sino para incorporarlas a justo título a la memoria común, a ellas y a sus producciones. Esta es una tarea abierta.³³⁵

AMELIA VALCÁRCEL

Finales de 1913. Librería Gamoneda. Conferencia del Ateneo de la Juventud. «Sólo dos mujeres aparecen entre los sesenta y nueve ateneístas presentes en la “lista de asistencia” elaborada por Álvaro Matute: María Enriqueta, la prolífica escritora de origen veracruzano [...] y Alba Herrera y Ogazón, pianista y precursora de la musicología y de la crítica musical modernas».³³⁶ Dos mujeres entre un selecto grupo de intelectuales y políticos cuya influencia sería decisiva en los destinos del país.³³⁷

Ellas tenían en común una voz pública y un desarrollo profesional reconocido (aunque, como dice Cano: «pese a su profesionalismo, ninguna de las dos goza de una valoración favorable en la historia de la cultura mexicana»)³³⁸ Y es por esta trayectoria que se les ubica como una excepción en ese selecto grupo. Pero no era eso lo único que tenían en común estas dos mujeres: ambas habían estudiado profesionalmente música y tenían un título de pianistas del Conservatorio; y ambas habían estudiado con Carlos J. Meneses.

Un año antes, en enero de 1912, una joven estudiante del Conservatorio había llamado la atención de la prensa por tomar la batuta y dirigir sus propias obras en una presentación de los alumnos más avanzados de composición de la cátedra de Julián Carrillo. Semanas después volvía a ser nota por revelar que estaba componiendo una gran ópera mexicana y que se empeñaba en ello, aunque fuera constantemente desanimada. Julia Alonso cursaba entonces

³³⁵ Amelia Valcárcel, «La política de las mujeres» (Madrid: Cátedra-Universitat de València, 2004), 158.

³³⁶ Gabriela Cano, «El Ateneo de la Juventud: un gentío de mujeres», *Sólo Historia* nº8 (abril-junio 2020), 16.

³³⁷ Según muestra Gabriela Cano en su artículo, de la pertenencia de Alba Herrera al Ateneo no hay ninguna duda pues su nombre aparece en la escritura de la asociación civil (1912). María Enriqueta, en cambio, no aparece en los documentos de modo que no hay prueba de su filiación al grupo pero sí hay pruebas de su cercanía con el grupo. Además de la lista de asistencia antes referida, publicó poesía en la revista *Nosotros* y «tuvo trato social con los ateneístas hasta finales de 1914, cuando abandonó el país junto con su marido». Gabriela Cano, «El Ateneo de la Juventud: un gentío de mujeres», 16.

³³⁸ Gabriela Cano, «El Ateneo de la Juventud: un gentío de mujeres», 17.

tres carreras en el Conservatorio: composición, órgano y piano. Este último, con Meneses.

En esos mismos años, y como si la Revolución no pasara por sus vidas, muchas mujeres estudiaban el piano en el Conservatorio o habían terminado de estudiarlo y tenían discretas vidas profesionales o un desarrollo privado de sus habilidades musicales. Para entonces tan sólo las de la clase de Meneses sumaban decenas. Entre las que no salían en la prensa pero que ya dedicaban sus afanes a la música estaba Enriqueta Gómez.

En el mismo Conservatorio, Luz Meneses era ya asistente de su padre y se estaba labrando una carrera como maestra de piano y arpa. Este ascenso terminaría con un nombramiento en la codiciada cátedra de piano de la institución en 1919. Como es de suponerse, Luz Meneses no sólo había sido colaboradora de su padre, también había estudiado con él.

Estas cinco mujeres, cuyas vidas profesionales tomaron caminos muy distintos, incluso algunos lejanos al piano, tuvieron en común no sólo haber estudiado con Meneses sino, y quizá sea lo más importante, haber recibido una educación profesional en la música. Una educación que les abrió un mundo de posibilidades que ellas, y otras muchas mujeres, decidieron tomar y transitar a su manera.

¿Ser parte del grupo de las menesistas les dio esta posibilidad? Sin duda fue un elemento importante. La influencia de Meneses, como decía Manuel M. Bermejo, «abarcó horizontes vastísimos» y trascendió la labor pianística a tal punto que pertenecer a su grupo representó una plataforma para proyectar carreras en la interpretación profesional, en la enseñanza y en la crítica y probablemente también en la dirección orquestal.

Aunque las fuentes no aportan suficientes elementos para saber exactamente cómo tocaban el piano Meneses y las menesistas (en términos técnicos tanto como interpretativos), sí dan suficiente información para saber que ese modo de entender la música fue el imperante durante un buen tiempo (en el contexto de la Ciudad de México). El suficiente para que una generación de pianistas dominara la cátedra de piano del Conservatorio (y más tarde también tuviera una importante presencia en la universidad).

Para ser alumna(o) de Meneses, había que pasar por varias pruebas selectivas,³³⁹ lo que garantizaba cierto nivel de solvencia. Superadas las pruebas, se ingresaba a la cátedra de ese maestro que, como señalara María Enriqueta en tono ficcional, pero con la mirada puesta

³³⁹Manuel M. Bermejo, *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico* (México: DAPP, 1939), 59.

en la experiencia de la cátedra de su maestro; «no se concretaba sólo en enseñarnos a mover los dedos con más o menos precisión. Su razón y su profundo estudio habíanle revelado que las almas elevadas interpretan de mejor manera las grandes obras clásicas; y basado en ese lógico principio, educábanos también el alma, leyéndonos para ello también a Dante, a Homero, a Virgilio y al Tasso».³⁴⁰

Aunque el futuro de los intérpretes era incierto en el mundo musical mexicano, que por entonces seguía configurándose y creando su espacio propio fuera de la Iglesia y el teatro, Meneses parecía tener la convicción de estar preparando pianistas, intérpretes para la escena musical, solistas y, sobre todo, artistas. Si bien el Conservatorio por entonces otorgaba título de pianista de concierto y de maestra(o) de piano, la educación ofrecida por Meneses era la misma para todas las personas que buscaran sus enseñanzas. Como vimos páginas atrás, no hay indicios de que en la cátedra se marcara alguna diferencia en el repertorio o nivel de exigencia. Y, al parecer, los resultados de la clase de varones y de la de señoritas eran muy similares.

Según relata María Enriqueta en su cuento *El maestro Floriani*, ficción inspirada en Meneses y su cátedra, «allí no hubo jamás distinciones, todos éramos tratados con el mismo cariñoso afecto, pues Floriani era nuestro Maestro y nuestro amigo». «Entre los discípulos, habíalos de todas condiciones y de todas fortunas [...] pero al reunirnos allí en la clase, todos se olvidaban de su posición y pasaban a ser únicamente hermanos. Floriani lo decía: para el arte no hay más que corazones».³⁴¹

No deja de ser interesante que en el cuento donde María Enriqueta nos informa sobre la cátedra de Meneses —convertido en el ficticio Floriani— la voz narrativa es masculina. Ese alumno que lo observaba todo y rememora aquella clase que le impactó a tal punto que la partida del maestro le hizo abandonar el instrumento, quizá hubiera sido más interesante para nuestros fines si hubiera sido una mujer. Sin embargo, no hay que olvidar que refleja la mirada de la escritora que se oculta adoptando una voz masculina quizá para dar mayor credibilidad al relato, como hicieran tantas escritoras al adoptar seudónimos o voces narrativas masculinas para ser leídas.³⁴²

³⁴⁰ María Enriqueta, «El maestro Floriani», *Revista Azul*, tomo II, nº 2 (1895), 167.

³⁴¹ María Enriqueta, «El maestro Floriani», *Revista Azul*, tomo II, nº 2 (1895), 167.

³⁴² «Hasta la década de los setenta existió en la cultura de Occidente un prejuicio oculto acerca de la literatura escrita por mujeres. Aparte de las dificultades pasa publicar, hecho que forzó a algunas escritoras del siglo XIX

Más allá de la voz masculina y sus razones es importante señalar que la mirada detrás del cuento es la de la pianista, la de la alumna que en esa transición vocacional al mundo de las letras quiso rendir homenaje a su maestro y dejar un testimonio, de lo que pasaba en la famosa cátedra de piano del Conservatorio.

Aquello de que todos eran iguales bajo la mirada pedagógica de Meneses es probable que fuera cierto, pero cierto en el mundo de las ideas y en el plano educativo. De ello hablan los resultados de alumnas y alumnos y las reseñas de los conciertos. Meneses preparaba pianistas y artistas con los mejores resultados. El problema quizá era lo que sucedía cuando la educación terminaba y se obtenía el título. ¿Podían ser pianistas todos, ellas y ellos?

En principio, había una expectativa sobre los resultados de la formación de unos y otras y un espacio social en el que podían ejercer sus habilidades artísticas. Si bien las mujeres habían accedido a la educación profesional en música sin muchos enfrentamientos o conflictos (como sí sucedía en otras profesiones), eso no significaba que hubieran automáticamente ganado un espacio para ejercer la música profesionalmente. Se celebraba la maestría en los instrumentos, incluso en actividades y conciertos públicos, pero no dejaba de ser una actividad de juventud, plausible antes del matrimonio. Después, la actividad musical debía mantenerse en el ámbito privado, en la intimidad del hogar, la familia, el círculo cercano.

Este imaginario social de las mujeres haciendo música en espacios no profesionales estaba fuertemente arraigado. A pesar de esto (como ha sido señalado en el primer capítulo de este trabajo), un buen número de mujeres, por elección o necesidad, se insertaron al mercado laboral en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Para aquellas que habían recibido una educación formal en música, la opción laboral era la docencia, la enseñanza de un conocimiento especializado y con mucha demanda. De ahí que estas mujeres se dedicaran a la enseñanza privada, fundaran academias e incluso algunas obtuvieran

a utilizar un seudónimo masculino, la crítica generalmente no prestaba mayor atención. Y en caso de que lo hiciera, explicaba y daba un juicio valorativo del texto a partir de una noción estereotípica de lo femenino, destacando aspectos como un estilo sutil y poético, la presentación de conflictos del corazón y el esbozo de los trazos íntimos del alma femenina.» Lucía Guerra, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista* (México: UNAM-PUEG, 2007), 7. Entre las muchas escritoras que optaron por seudónimos masculinos podemos encontrar a Amantine Aurore Dupin (George Sand), tan cercana al mundo musical por su relación con Chopin; las hermanas Charlotte, Emily y Anne Brontë; Mary Anne Evans (George Eliot); Colette (sus primeras publicaciones las firmó Henry Gauthier-Villars, su esposo); Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero); Louisa May Alcott (A.M. Bernard) o la propia María Enriqueta quien firmó sus primeras publicaciones en prensa con el nombre de Iván Moszkowski.

puestos de enseñanza a nivel profesional. El ser maestra de música era una actividad bastante bien integrada a la vida social, particularmente en los sectores medios y altos. De esta práctica surgió esa suerte de comunidad de mujeres que enseñaban música a otras.³⁴³

Para muchas de las mujeres de la larga lista de menesistas, enseñar música fue una actividad común y bastante normalizada. En muchos casos fue uno de los principales caminos para ejercer la profesión musical (frecuentemente el único). Sin embargo, el ejercicio profesional como intérpretes fue un espacio que tuvo que ser negociado. Se entendía que los profesionales de la música, tanto en la interpretación como en la composición e incluso en la enseñanza superior, eran varones. No era lo mismo tocar uno o varios conciertos con orquesta, incluso con gran éxito, como un acto de presentación en sociedad, como hicieran tantas jóvenes que estudiaron en el Conservatorio o en academias privadas, que pretender hacerlo repetidamente, como una actividad profesional y con un intercambio monetario de por medio.

La constante presencia de las mujeres en la educación musical profesional generaba las condiciones para que ellas fueran intérpretes, pero, al mismo tiempo, el imaginario social sobre el músico frenaba esa posibilidad.³⁴⁴ A pesar de ello, esta ambigüedad permitió que algunas mujeres consiguieran ser intérpretes profesionales, al menos en algunos tramos de sus carreras, negociando su lugar con la sociedad, los colegas e incluso con ellas mismas.³⁴⁵

Las vidas de las cinco menesistas que veremos a detalle son un buen reflejo del desarrollo de la carrera como pianistas (intérpretes) y de cómo inició entonces ese proceso de negociación que en parte explica cómo décadas más tarde se normalizó la carrera de intérprete para las mujeres. En este grupo de menesistas, por ejemplo, hay un cambio notable entre Alba Herrera que trató de ser pianista, con poco éxito, en la primera década del siglo XX a Julia Alonso, que lo consiguió durante una época de su vida, o Enriqueta Gómez, que dos o tres lustros después de que lo intentara Herrera, tuvo una actividad concertística más o

³⁴³ No está de más decir que estas maestras con formación profesional sufrían lo que en términos contemporáneos llamamos una segregación laboral. Una segregación horizontal porque en el amplio ámbito de la profesión musical podían dedicarse casi exclusivamente a la enseñanza; y una segregación vertical porque dentro del ámbito de la enseñanza estaban confinadas, mayoritariamente, a la educación inicial o amateur.

³⁴⁴ Ya fuera como trabajador que ejerce un oficio o como artista, en el imaginario social, el músico era un varón.

³⁴⁵ Una constante en la actividad profesional de las mujeres es la necesidad de compaginar la vida laboral con los trabajos domésticos, de cuidados y la maternidad. Lo que frecuentemente genera carreras cortas o fragmentadas. Esto era una realidad a principios del siglo XX y en alguna medida, aunque con diferentes matices, es vigente hoy en día. Véase: Richard Anker, «La segregación profesional entre hombres y mujeres. Repaso de teorías», *Revista internacional del Trabajo*, vol. 16, n° 3 (1997).

menos constante.³⁴⁶ También es interesante que tanto Alonso como Gómez, hubieran encontrado un espacio de ejercicio profesional, como intérpretes, en la radio.

Aquí cabría preguntarse si el parcial anonimato conferido por la transmisión radial sería el equivalente de la voz narrativa masculina que confiere mayor autoridad, o si el sonido de la radio, sin cuerpo ni gestualidad, permitía a las mujeres un mayor margen de negociación sobre su hacer profesional o un espacio de expresión más libre. Si bien hay asociaciones inevitables del oyente con el intérprete como una persona sexuada, empezando por el nombre, aquello que Lucy Green llama «la exhibición propia de las prácticas musicales» se ve matizada al no haber un escenario y un cuerpo entre emisor y oyente.³⁴⁷

Pero más allá de las interpretaciones sobre tales procesos, lo cierto es que con esta generación de músicas se inició el largo camino de reconfiguración de la escena musical profesional en los ámbitos de la enseñanza y la interpretación. El de la creación tomaría un poco más de tiempo.

Una de las preguntas de esta investigación fue si entre las muchas mujeres agrupadas bajo la etiqueta de menestistas habría alguna compositora. En tiempos donde interpretar, improvisar y componer eran actividades que no tenían fronteras tan marcadas, era bastante común tener algunas composiciones. Menos frecuente era que fueran publicadas y más raro que alguna mujer se identificara como compositora. Sin embargo, había algunas que creaban música, la presentaban en actos públicos y en algunos casos incluso la publicaban. Aunque, hay que señalar que, con frecuencia era una actividad esporádica o concentrada en un breve periodo de tiempo. A pesar de estas condiciones, había mujeres componiendo. Por tanto, no resulta sorprendente encontrar compositoras en una lista de más de cien mujeres.

De entre las cinco menestistas cuyas vidas musicales revisaremos en esta sección, tres compusieron y dos vieron algunas de sus obras publicadas. En conjunto, son un ejemplo de lo que sucedía con la actividad compositiva de las mujeres mexicanas en los primeros años

³⁴⁶ La lista de pianistas profesionales en México sin duda está encabezada por Ana María Charles (1889-1946) quien desde su debut en 1906 fuera considerada como una de las grandes pianistas mexicanas y tuviera una importante actividad como pianista de concierto y de cámara a lo largo de su vida. Por ser alumna de Luis Moctezuma y no de Meneses no es considerada en este relato. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que, como han señalado algunos autores, Ana María Charles fue probablemente la primera gran pianista mexicana. Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*; Samuel Maynez, “Un Fox-Trot para don Vito”, <https://www.seducoahuila.gob.mx/vitoalessio/fox-trot/>.

³⁴⁷ Véase Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001). Particularmente el segundo capítulo: «La afirmación de la feminidad: Mujeres que cantan mujeres que capacitan a otros».

del siglo XX.

María Enriqueta Camarillo vio su obra publicada en los primeros años de la última década del siglo XIX. Aunque no hay mucha claridad sobre cuántas obras compuso, al menos en un par de ocasiones vendió su música a las casas editoriales más importantes del momento y tuvieron buenas reseñas de la prensa. María Enriqueta componía y vendía danzas, pero según ella misma relató, dejó de hacerlo porque «por ese camino [...] no llegaría a la altura de los clásicos admirados».³⁴⁸ A la joven música que, según su biógrafo, deseaba «ser gran compositora y maestra»,³⁴⁹ le habría gustado crear otro tipo de obras, pero se sentía imposibilitada para hacerlo. En cambio, Julia Alonso, que con toda seguridad se mostró dispuesta a probar «de qué son capaces las mujeres cuando son puestas a prueba»,³⁵⁰ y compuso una ópera y otras obras más ambiciosas, tanto en el formato como en el ensamble, nunca vio el estreno de sus obras y mucho menos su publicación.³⁵¹

Más de medio siglo después de que las danzas de María Enriqueta Camarillo circularan, Enriqueta Gómez vio la publicación de tres de sus obras. En este caso no eran danzas, pero tenían en común con aquellas que eran de pequeño formato: obras para voz y piano y coros infantiles. Paradójicamente, en ambos casos, el que la música fuera considerada de géneros pequeños, o menores, facilitó su publicación pero, al mismo tiempo, su falta de apreciación social.

Como explica Marcia Citron, la crítica ligada al género musical estaba sustentada en el supuesto de que las grandes formas tienen intrínsecamente más valor que las pequeñas.³⁵² La jerarquización de los géneros, propia del canon en cualquier manifestación artística, establecía que los géneros musicales públicos, los de gran formato, eran superiores, y el imaginario social sobre el valor de una pieza respondía a esa lógica. En palabras de la autora:

Por analogía, las formas más pequeñas estaban destinadas a las interpretaciones privadas. El género surgió como un factor distintivo significativo, ya que las mujeres habitaban literal y metafóricamente la esfera privada: el lugar prescrito de su

³⁴⁸ «María Enriqueta prefería la música a la literatura», *El Universal* (México. 28 de enero de 1950). En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 204.

³⁴⁹ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 36.

³⁵⁰ «Julia Alonso. Mexican Girl Who is Composing an Opera», *The Mexican Herald* (10 de enero de 1912), 2.

³⁵¹ Es probable que sus obras para piano las estrenara ella misma pero no hay programas o testimonios que lo confirmen.

³⁵² Marcia Citron, «Gender, Professionalism and the Musical Canon», *The Journal of Musicology*, vol. 8, n° 1(1990), 109.

educación, socialización y realización. Por lo tanto, era natural que las mujeres socializaran entorno a géneros musicales más pequeños.

A finales del siglo XIX, la composición en pequeñas formas se consideraba decididamente una actividad menor. Los críticos hacían regularmente una asociación género de la autora (autor)/ género musical y, como resultado, invariablemente arrojaban calumnias negativas sobre piezas en formas más pequeñas. El término «música de salón» se convirtió prácticamente en el término «música de mujer». Como tal, implicaba amateurismo y, por tanto, un valor creativo menor. Pronto, independientemente de la calidad, el género musical predijo la relegación a un estatus menor: la trivialización automática.³⁵³

La propia María Enriqueta, que tenía en muy buena estima a las danzas y consideraba ese género como la auténtica música mexicana, consideró su propia creación como menor, y nulas sus posibilidades de acceder a la «música superior». Quizá Enriqueta Gómez no tuviera la misma postura, no obstante medio siglo después la relación de la creación musical femenina con ciertos géneros y, por tanto, con una casi automática calificación menor, seguía vigente.

En el caso de Julia Alonso, lo que operaba era un sistema de exclusión de las mujeres como profesionales de la composición. Sobre el fenómeno, Citron explica que, hacia 1900, cuando las mujeres estaban decididas a integrarse con más presencia al círculo de la composición profesional, la crítica musical ligada al género de la autora se intensificó y estableció «un estándar no-ganador que se redujo a “mal si lo haces, mal si no lo haces”». Las mujeres compositoras eran criticadas si su música mostraba rasgos supuestamente femeninos, como supuestamente les habría correspondido, pero eran fuertemente criticadas por tratar de ser masculinas si su música mostraba rasgos supuestamente viriles.³⁵⁴

Puede objetarse aquí que la obra de Julia Alonso no fue criticada porque no llegó a estrenarse, pero este mecanismo operó con los músicos alrededor de ella cuestionando su osadía de tratar de componer una ópera: desde un punto de vista masculino (entendiendo lo masculino como una norma de género), lo estaba haciendo mal. El desconocimiento de su obra responde a esa lógica. No sólo no se estrenó, sino que su voz creadora permaneció en

³⁵³ Marcia Citron, «Gender, Professionalism and the Musical Canon», *The Journal of Musicology*, vol. 8, nº 1(1990), 110.

³⁵⁴ Marcia Citron, «Gender, Professionalism and the Musical Canon», 109.

estricto silencio a tal punto que ni siquiera su familia supo que era compositora.³⁵⁵

Con casi ochenta años y después de una exitosísima carrera en el mundo de las letras, María Enriqueta declaró: «Yo no soñaba en ser escritora, sino en ser pianista».³⁵⁶ No sólo eso: también quería ser compositora. Según su biógrafo, «trató de componer música, pero únicamente escribió bailes populares que no le podían satisfacer, y encontrándose imposibilitada de crear algo serio se desorientó, no sabía en qué forma expresarse hasta que descubrió la poesía, a la que se dedicó por completo».³⁵⁷

Lo mismo pasó con Alba Herrera: quería ser pianista y los tropiezos en el camino de serlo hicieron que usara la voz escrita para manifestar su descontento, y fue así como se convirtió en crítica musical y musicógrafa fundamental en nuestra historia. Algo parecido sucedió con Enriqueta Gómez que, sin abandonar la música, encontró en la escritura otro espacio de expresión experimentando tanto en la narrativa como en el guion cinematográfico y la investigación musical. Luz Meneses y Julia Alonso escribieron también, aunque en su caso fue algo más esporádico y con fines musicales.

El camino para convertirse en músico(a) profesional es largo y complejo, y puedo serlo para cualquiera. Muchas personas, en el pasado y en el presente, han intentado seguir carreras musicales sin éxito. Evidentemente, no basta con desearlo y algunas veces ni siquiera basta con tener un nivel técnico adecuado. Hay muchos factores que determinan la posibilidad de un camino profesional en la música. Uno de esos factores, que además ha tenido un gran peso en la historia, está relacionado con los mandatos de género. Es ese punto de vista el que aquí se privilegia para mirar la vida de las menesistas.

De ahí que no resulte casual que todas estas mujeres escribieran, que dos de ellas lo hiciera una forma de vida y otra lo hiciera un importante complemento de su actividad artística, como tampoco es casual que sepamos más de ellas por sus obras literarias que por su música. Estas mujeres encontraron en la escritura un cauce para su impulso creativo en parte porque podían hacerlo. En el México de entonces era muy difícil posicionarse como una mujer creadora en el campo de la música, pero no lo era tanto en el de las letras. Hacia

³⁵⁵ Más datos sobre este y otros detalles de la vida de Julia Alonso se pueden ver en el apartado dedicado a ella en este mismo capítulo.

³⁵⁶ «María Enriqueta prefería la música a la literatura», *El Universal* (México. 28 de enero de 1950). En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 204.

³⁵⁷ Yakovlev Baldin, María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, 46.

finales del siglo XIX y principios del XX había ya muchas mujeres que escribían profesionalmente y que habían encontrado algún reconocimiento, tenían una voz pública y habían creado la identidad de la escritora.³⁵⁸ Como actividad creativa, para las mujeres, la escritura era mucho más aceptada que la música.

Como ha señalado Leticia Romero, investigadoras de diversas partes del mundo «han coincidido al observar que hacia el siglo XVIII en Europa y hacia el XIX en América, se gestó en las clases medias y altas de la sociedad occidental una nueva faceta en la identidad de las mujeres: la de autoras de textos literarios». A lo que agrega que «definidas culturalmente como madres y esposas, cuyo espacio natural era el hogar, varias mujeres emprendieron labores comunicativas, artísticas y editoriales, que las colocaron irremediabilmente en la esfera pública y, por ende, las facultaron para impugnar —con o sin intención— el *statu quo*». ³⁵⁹ Además, había un elemento central en la carrera de escritora: era posible imaginarla, deseirla, verse reflejada en ella: muchas mujeres lo habían hecho antes.³⁶⁰ Si bien la genealogía no era amplísima y no había algo que pudiera llamarse una sólida tradición literaria, había muchos más referentes a los que mirar que en la composición e incluso en la interpretación.

Estas menesistas, mujeres profesionales, con una amplia preparación y con un notorio deseo de creación y de ser activas artísticamente, quizá no lograron del todo las carreras musicales que hubieran deseado, pero encontraron alternativas para sí mismas y empezaron a construir la escena musical para las siguientes generaciones. Mientras esto sucedía, ellas habían establecido una red de comunicación en la que se reflejaban unas a otras. Aunque no fueran un grupo establecido, de muchas maneras reconocían las carreras de las demás. Alba

³⁵⁸ «Siguiendo la indagación hemerográfica de la historiadora Lucrecia Infante (2009), es dable distinguir a lo largo del siglo XIX un paulatino y ostensible incremento de nombres femeninos dentro de publicaciones periódicas: cuatro para la década de 1830 (incluyendo dos mexicanas), 29 en la de 1840 (16 escritoras del país), 76 en la de 1850 (66 de México), 12 en la de 1860 (9 mexicanas), 93 en la de 1870 (75 nacionales), 193 en la de 1880 (151 de México), 35 en la de 1890 (31 del país), y 85 entre 190 y 1907 (75 mexicanas)». Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* (México: UACM-Gedisa, 2016), 58.

³⁵⁹ Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* (México: UACM-Gedisa, 2016), 16.

³⁶⁰ Entre las muchas autoras a las que se refiere Leticia Romero en su investigación destacan: Isabel Prieto, Josefina Pérez, Esther Tapia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Josefa Murillo, Rosa Carreto, Refugio Barragán, Laura Méndez de Cuenca, Laureana Wright, Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* (México: UACM-Gedisa, 2016).

Herrera y María Enriqueta compartieron espacio en el Ateneo, Julia Alonso, Alba Herrera y Luz Meneses como maestras en el Conservatorio... Quizá el acto más simbólico de este grupo de mujeres sea literario: María Enriqueta, la mayor de ellas, prologó el libro de Enriqueta, la menor, y ella en sus páginas menciona a varias de las menesistas incluyendo a Julia Alonso, como una notable intérprete, y a Alba Herrera, su ejemplo de escritura musical.

Uno de los principales valores de haber establecido, de haberle dado vida, a la categoría de «las menesistas» ha sido su capacidad para crear un grupo preciso de mujeres músicas con una actividad común que teje una red de relación entre ellas, pero también ha dado la posibilidad de identificar mujeres con nombre y apellido, y entonces poder indagar en sus vidas y sus historias.

Esta investigación ha tomado como caso a un grupo de pianistas que comparten dos circunstancias: ser mujeres y haber estudiado con Carlos J. Meneses. La lista rebasa los cien registros, pero, como es natural en un listado de este tipo, de muchas de ellas no podremos saber mucho más que su nombre, su paso por el Conservatorio y su pertenencia a un grupo artístico muy relevante en nuestra historia musical. Pensarlas como grupo nos ayuda a delinear prácticas pedagógicas y musicales más o menos generalizables para esa generación de mujeres haciendo música en México e, incluso, un panorama profesional para rastrear los caminos de inserción laboral.

Por la naturaleza de este trabajo, no sería posible indagar sobre cada una de estas mujeres y sus particulares circunstancias, pero sí tomar casos representativos e indagar sobre sus particularidades. Las cinco mujeres de las que aquí hablaremos muestran la diversidad y riqueza del mundo musical al que podían tener acceso y la variedad de estrategias que encontraron para desarrollar sus carreras. De ellas tenemos noticias, y documentos, gracias a que de algún modo lograron un lugar en el medio cultural de su tiempo.

Conocer la vida de una mujer en la música nos abre una ventana para mirar la vida de las demás. He aquí sus historias.

María Enriqueta Camarillo y Roa

... Yo me conformo con el nombre oscuro
Del que entona, sin miras, su querella.
Bajo naves acordes con la acústica,
No pretende mi canto dejar huella:
Quiero, alumbrada por una estrella,
Tocar, como el pastor, mi flauta rústica,
¡sólo para alegrarme yo con ella!...³⁶¹
MARÍA ENRIQUETA

En marzo de 1948, después de casi cuarenta años de ausencia, María Enriqueta volvía a México precedida por su fama y trayendo a cuestras el cadáver de su marido (muerto seis años antes). A sus 74 años viajaba sola, «únicamente acompañada de su piano y su máquina de escribir, amén de sus objetos personales y algunos cuadros»,³⁶² además de una tortuga llamada Dorita.

Aunque anunció que viajaría en soledad, al final fue acompañada por una comisión del gobierno mexicano que se había hecho cargo de la repatriación de la escritora y del cuerpo de su marido, historiador también famoso. En medio de las tensiones diplomáticas entre los gobiernos de México y España, el regreso de los mexicanos había recibido publicidad, ceremonias y honores en ambos países. Para el regreso de María Enriqueta habían intervenido el gobierno de Veracruz, de donde era originaria; el de Coahuila, a cuya tierra volvería el cuerpo del historiador Carlos Pereyra; el Gobierno Federal y su representación diplomática en Portugal.

A su llegada al puerto de Veracruz fue recibida por políticos, medios de comunicación y un buen número de personas que le daban la bienvenida, incluidos el alcalde y algunos habitantes de Coatepec, ciudad que la había nombrado «Hija predilecta» en 1923. Terminadas ceremonias y entierro, se instaló en la Ciudad de México, donde vivió hasta su muerte veinte años después. Para entonces tenía publicados varios libros de poesía, novelas, cuentos, novelas cortas, cuentos infantiles, traducciones del francés y decenas de

³⁶¹ Fragmento de: “Aspiración sencilla”, publicado en *Álbum sentimental*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1926).

³⁶² Ester Hernández Palacios. “María Enriqueta Camarillo y Rosa de Pereyra. Entre el ángel del hogar y la escritura profesional”, en María Enriqueta Camarillo y Roa, *Rincones románticos: Una antología general* (México: FCE-FLM-UNAM, 2017), 60.

publicaciones periodísticas;³⁶³ y había sido leída en casi todos los países de habla hispana además de Portugal, Italia y Francia, a cuyos idiomas habían sido traducidas algunas de sus obras.

Según refieren los especialistas en literatura, María Enriqueta Camarillo y Roa (1872-1968), cuyo nombre de pluma era simplemente María Enriqueta, fue una de las primeras escritoras profesionales del país y su obra *El secreto* fue la primera novela mexicana traducida al francés. Sin duda, su principal actividad profesional fue la escritura. Por su prolífica creación fue muy famosa en su tiempo —aunque hoy es prácticamente una desconocida y no forma parte del canon literario mexicano de la primera mitad del siglo XX—.³⁶⁴ Según relata su biógrafo Valentín Yakovlev, ella misma decía que su carrera literaria inició con su primer poema, escrito a los seis años³⁶⁵ y, al parecer, de ahí en adelante nunca dejó de escribir. Sin embargo, también tuvo la música como profesión. Estudió y se graduó del Conservatorio, y en distintas etapas de su vida sus conocimientos musicales fueron una fuente de ingresos para su familia, pero este dato, muchas veces reducido al hecho de que «tocaba el piano», es mencionado por sus biógrafos y cronistas de la época sin darle mayor importancia, aunque en muchas de sus entrevistas ella refiriera su formación musical (sobre todo después de su regreso a México en 1948).

Llama la atención, por ejemplo, que Yakovlev titulara el segundo capítulo de su biografía de María Enriqueta como «Afición a la música. Primeros pasos en la literatura». Haré un adelanto de los hechos que se referirán a continuación para decir que María Enriqueta no era una aficionada a la música: cursó la carrera completa de piano y figura en las presentaciones públicas del Conservatorio como una de las alumnas más avanzadas del

³⁶³ Para consultar los detalles de su vida y obra, ver: Valentín Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra: Su vida y su obra* (México: Josefina, 1956) y María Enriqueta Camarillo y Roa, *Rincones románticos: Una antología general* (México: FCE-FLM-UNAM, 2017).

³⁶⁴ Dice María del Rocío Contreras: «Fue la escritora mexicana más reconocida internacionalmente de su época, sin embargo esto no evitó que su obra resintiera el paso del tiempo y perdiera irremediamente su frescura y notoriedad, convirtiéndose así en una de las escritoras desconocidas para el lector actual, en contraste al prestigio mundial que obtuvo en su vida creativa: “Seguramente es la escritora mexicana con mayor número de juicios críticos y elogios de escritores extranjeros, la de más notas periodísticas y la que ha gozado del más alto reconocimiento en vida. Todo ocurrió en unos años; sus viajes, la difusión de sus obras, la exaltación de su estilo y, también, el olvido.” (Robles, 1986)». En: María del Rocío Contreras Romo, «Ni romántica ni modernista, mujer solamente: la poesía de María Enriqueta Camarillo», *Bulletin Hispanique*, tomo 102, nº 1, (2000), 262.

³⁶⁵ Valentín Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra: Su vida y su obra* (México: Josefina, 1956), 27.

maestro Carlos J. Meneses. Participó en varios conciertos y algunas de sus composiciones fueron publicadas. Incluso ella misma declaraba: «Música es lo único que estudié, lo demás es espontáneo».³⁶⁶ Sirvan esos datos iniciales para establecer que era algo más que una amante de la música.



Imagen 9. María Enriqueta Camarillo y Roa. Sin fecha.

Volvamos a la historia de la poeta. María Enriqueta nació en Coatepec, Veracruz, el 19 de enero de 1872. Ahí pasó los primeros años de su infancia en casas amplias y en contacto permanente con la naturaleza. Ese recuerdo se convirtió en una especie de paraíso perdido (que refería constantemente en sus escritos) al mudarse a la Ciudad de México. En 1879, su padre, Alejo Camarillo, fue electo diputado de su localidad y la familia tuvo que trasladarse al centro político del país.³⁶⁷ Dice María Enriqueta en *Del tapiz de mi vida*:

³⁶⁶ «Algo que todos debemos saber de María Enriqueta», *El Dictamen* (Veracruz, 11 de marzo de 1948). En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 76.

³⁶⁷ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 28.

Abandonábamos Coatepec, mi valle natal, para ir a vivir a la ciudad de Méjico. Mi madre había llorado mucho, y mi padre, que es un tesoro de bondad, trataba de consolarla.

[...]

Mi hermano y yo, que nos dábamos cuenta exacta de lo que era abandonar nuestro jardín perfumado, rebosante de camelias y gardenias; nuestras tierras sembradas de cafetos y de plátanos; nuestra casa, inmensa y bien soleada, cuyos corredores, bordeados de macetas, eran para nosotros pistas hermosas donde corríamos con loco ardor; nuestro patio, donde cada árbol nos ofrecía distinto fruto; nuestros ríos, nuestros montes, nuestro valle, todo aquel paraíso insustituible que de pronto se nos iba de las manos, llorábamos también, despidiéndonos silenciosamente de las cosas con todo el amor con que lo habíamos hecho antes de los amigos.

Llevábamos los bolsillos repletos de flores, de hojas, de piedrecillas...³⁶⁸

Al llegar a la ciudad, no los esperaban ni una casa ni una vida parecida a la que ahí relatan y hubo que adaptarse a un nuevo modo de vivir. Como dijera años después la propia autora, «mis siete años, que antes se mecían airosamente sobre las copas de los árboles, tuvieron que sentarse en una silla».³⁶⁹ Entre esos cambios estaba ir a la escuela. Al parecer, hasta entonces María Enriqueta había recibido la mayor parte de su educación dentro del hogar. «En la casa, desde muy temprana edad, aprendía francés, solfeo, piano, dibujo y bordado, lo que se consideraba muy necesario para una señorita bien educada de aquella época»³⁷⁰ pero, al mudarse a la Ciudad de México el Sr. Camarillo inscribió a su hija a la escuela. La niña no quería asistir, lo que quería era estudiar música. La anécdota de cómo ingresó al Conservatorio es narrada en los siguientes términos:

María Enriqueta no quería estudiar en la escuela, buscaba desahogo de sus tristezas y angustias en la música; deseaba conocerla a fondo, ser gran compositora y maestra. Nada le agradaba, ni interesaba; ansiaba aprender a tocar perfectamente el piano.

Un día, al principio del año 1887, la futura poetisa, estaba sola en casa, llamaron a la puerta —era un amigo de su padre el maestro Melesio Morales profesor del Conservatorio Nacional de Música y famoso compositor. María Enriqueta le atendió cortésmente y aprovechando la ausencia de sus padres, explicó al maestro su gran amor por la música y anhelo de aprender el piano, indicó que su padre quería que ella primero estudiara en la escuela y recibiera la instrucción general para luego poder entrar en el Conservatorio. Además, decía, que no tenía suficiente edad para poder ingresar. María Enriqueta, con lágrimas en los ojos suplicó al maestro Morales que

³⁶⁸ María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida* (Madrid: Espasa-Calpe, 1931), 57.

³⁶⁹ María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida* (Madrid: Espasa-Calpe, 1931), 60.

³⁷⁰ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 35.

hiciera todo lo posible para convencer a su padre que le permitiera estudiar el piano en el Conservatorio de Música. Viendo el gran entusiasmo de la niña, el maestro prometió esperar a don Alejo y dijo que no saldría de la casa sin obtener su consentimiento. Cuando los padres regresaron, se entabló la polémica, y por fin, después de muchas discusiones y objeciones, don Alejo dio su autorización.

[...]

El 15 de mayo de 1887, ingresó al Conservatorio en observación y con dispensa de edad. Quince días después, el director del plantel Alfredo Bablot decidió que María Enriqueta podría cursar el tercer año de piano en la clase del ilustre maestro Dn. Carlos J. Meneses.³⁷¹

Como muestran las listas de alumnos conservadas en el Conservatorio (consultadas para esta investigación), nuestra autora, entonces conocida como María Camarillo, figura en la lista de alumnos de Carlos J. Meneses a partir de mayo de ese año, con asistencia regular y un «bien» en aprovechamiento. Es curioso notar que, en las listas conservadas, que no son todas las de ese ciclo escolar, María Camarillo aparece ya en marzo y abril, pero sin asistencias ni calificación. Quizás el proceso de admisión y observación fue más largo que el referido. El hecho de que la hubieran inscrito al tercer año significaba, evidentemente, que la joven estudiante, sabía más que rudimentos de piano y es probable que la sometieran a algunas pruebas para ubicarla en el nivel adecuado.

En otro relato de los hechos, la propia María Enriqueta refiere: «Yo no soñaba en ser escritora, sino en ser pianista [...]; mi padre, con buen juicio, me obligó a aprender en la escuela lo que entonces se enseñaba, hasta que un día mis lágrimas y ruegos lograron que me pusiera un maestro de piano: el compositor Melesio Morales».³⁷²

Es interesante notar que, a pesar de haber tenido como maestro privado a Melesio Morales, y que el propio compositor intercediera por ella para ingresar al Conservatorio, el director del plantel la asignara a la clase del joven maestro Carlos Meneses. Lo cierto es que a partir de entonces fue alumna de Meneses y con él terminó su formación en el Conservatorio. Por la lista de exámenes de ese año sabemos también que en las evaluaciones fue calificada con «perfectamente bien». Como resultado de esos primeros meses de estudiante del Conservatorio, figura también en la lista de «premio particular del Sr.

³⁷¹ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 36-37.

³⁷² «María Enriqueta prefería la música a la literatura», *El Universal* (México. 28 de enero de 1950). En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 204.

Director» (Alfredo Bابلot).

Piano Profesor Sr. Carlos Meneses.

1. ^{er} año	Caldon Luz.	U	U	U	B	B	MB
1. ^{er} "	Laparade la Marina.	U	U	U	B	B	MB
2. ^o "	Cludia Maria.	U	U	U	MB	MB	MB
2. ^o "	Jimeno Amalia.	U	U	U	PB	PB	PB
2. ^o "	Espinosa Luisa discipula particular del Sr. Carlos Meneses.	U	U	U	MB	MB	MB
2. ^o año	Espinosa Refugio discipula particular del Sr. Carlos Meneses.	U	U	U	MB	MB	MB
3. ^{er} año	Camarillo Maria.	U	U	U	PB	PB	PB
3. ^{er} año	Garmendia Comasa	U	U	U	B	B	B
3. ^{er} "	Manriquez Concepcion	U	U	U	PB	PB	PB
4. ^o "	Portugal Refugio	U	U	U	B	B	MB
3. ^{er} "	Zarate Maria	U	U	U	PB	PB	PB
4. ^o "	Espinosa Amparo discipula particular del Sr. Carlos Meneses	U	U	U	MB	MB	PB
4. ^o año	Luphan Delfina.	U	U	U	PB	PB	PB
4. ^o "	Jayas Pabel	U	U	U	PB	PB	PB
Perf. 3. ^{er} año	Diaz Virginia	U	U	U	PB	PB	PB
id. 3. ^{er} año	Ruiz Concepcion.	U	U	U	PB	PB	PB

Adicion. Obtuvieron mencion Honorifica las alumnas Sritas. Jimeno Amalia. Jayas Pabel. Diaz Virginia. Ruiz Concepcion. Obtuvieron premio particular del Sr. Director las alumnas Sritas. Camarillo Maria. Manriquez Concepcion. Zarate Maria.

Imagen 10. Calificaciones y premios. Exámenes generales 1887. Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

Continuó sus estudios con una dedicación total. Así, en 1890 pasó al primer año de perfeccionamiento y terminó el ciclo completo, presentando su examen final el «sábado 18 de noviembre de 1893 en la sala del teatro del Conservatorio». El 5 de marzo de 1895 recibió el diploma de «Maestra de Piano».³⁷³

Valentín Yakovlev, estudioso de la vida y obra de María Enriqueta, tuvo la oportunidad de entrevistarla y es muy probable que tuviera acceso a documentos y anécdotas. Así que bien podríamos pensar que, en un sentido, sus afirmaciones tienen el aval del recuerdo de la propia autora —aunque nunca está de más recordar que, como dijera Borges, la mente es porosa para el olvido, y que la memoria del pasado siempre está teñida por el

³⁷³ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 37-38.

filtro del presente.

Afirma el biógrafo que, terminada la formación musical, la joven pianista compuso algunas obras y se dedicó a dar conciertos³⁷⁴ «que siempre fueron muy gustados por el público y elogiados por la crítica», pero su «ambición» era ser profesora.³⁷⁵ A pesar de sus deseos, y muy en consonancia con las costumbres de la época y de su círculo social más próximo, el padre no quería que trabajara. Cuenta Yakovlev que María Enriqueta «estaba inconsolable [pues] su aspiración, su sueño de enseñar, de difundir sus conocimientos se había desvanecido». Ante la desolación de María Enriqueta, su madre le propuso acompañarla a casa de sus alumnos para que pudiera trabajar sin que el padre lo notara. Así lo hicieron y finalmente él se enteró. La narración de lo que sucedió, que bien podría parecer salida de uno de los cuentos de la escritora, sorprende por el detalle, pero además es muy reveladora de la situación de algunas mujeres en esa última parte del siglo XIX. Dice el biógrafo:

Todo el dinero que María Enriqueta ganaba con su trabajo lo guardaba, porque tenía el deseo de comprar un ropero grande con una hermosa luna francesa, para su recámara, que costaba ochenta pesos. Por fin, ella ya tenía el dinero y pronto el precioso ropero negro con un fino espejo fue colocado en la alcoba donde dormía. Cuando su padre regresó aquella tarde, se extrañó al ver el costoso mueble, pero su madre le contó toda la historia de una manera tan convincente, que don Alejo se emocionó mucho y olvidó su prohibición; llorando abrazó a su hija, mientras tanto, doña Lolita hacía señas a María Enriqueta para que pidiera permiso a su padre de seguir dando clases de música, lo que él no tuvo más remedio que conceder. Desde entonces María Enriqueta comenzó a ganar bastante dinero.³⁷⁶

Resulta muy interesante ver la convivencia entre la prohibición del padre, emanada del orden social que dictaba que las mujeres no debían trabajar, sobre todo si eran de clase media o alta, y la aceptación de que lo hiciera siempre y cuando fuera en un trabajo que se mantuviera en el ámbito de lo privado, máxime si cumplía con una de las labores consideradas propias de la mujer: la de la enseñanza (a lo que hay que sumar el acto de rebeldía de madre e hija). Pero, además, la narración presenta, veladamente, una realidad que rebasa la anécdota del ropero negro, que bien podría resultar bastante superficial. Si la familia

³⁷⁴ Fiesta de inauguración del Liceo Quintana Roo en diciembre de 1893, y un concierto para la Prensa Asociada de México.

³⁷⁵ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 39.

³⁷⁶ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 39.

no podía permitirse comprar un mueble así, es muy probable que la situación financiera no fuera la mejor, o no a la que estaban acostumbrados, de modo que el hecho de que la hija de la familia trabajara representaba, por un lado, una suerte de afrenta social, pero por el otro un ingreso económico nada despreciable. Aquello de que «empezó a ganar bastante dinero» dando clases probablemente representaba, para la familia, más que la posibilidad de comprar un mueble.

De ser cierta esa hipótesis, la joven maestra estaba encarnando el cambio social que dirigía a las mujeres de clases medias y altas al mundo laboral, dando valor a su fuerza laboral y a su capital cultural, pero no necesariamente confiriéndoles un nuevo lugar en la sociedad y en la familia. Sabemos también que María Enriqueta se hacía cargo de la casa y de las finanzas familiares como lo haría más adelante con su propia casa y marido, además de atender a la madre y velar por su hermano, que era «de carácter débil», hasta el día de su muerte.

La vida profesional de María Enriqueta como maestra de piano fue más o menos corta y su camino tomó la senda de las letras. Sin embargo, en más de una ocasión a lo largo de su vida, sus conocimientos musicales, tanto interpretativos como de docencia, representaron un ingreso fundamental para la familia. En 1914, Carlos Pereyra, marido de María Enriqueta, era Ministro Plenipotenciario en Bélgica y Holanda. El triunfo constitucionalista en México, sumado a la invasión alemana en Bélgica, provocaron que el matrimonio tuviera que trasladarse a Suiza (1914-1917). Rememorando esos días, dice María Enriqueta: «Vivimos con grandes estrecheces, [...] gracias, casi exclusivamente, a los ingresos provenientes de los conciertos y clases de piano que daba».³⁷⁷ Con más detalle, Susana Villanueva señala que mientras María Enriqueta conseguía dinero, gracias a la música, su marido se dedicó a terminar algunos libros que publicaría en los años siguientes.³⁷⁸ Más tarde, ya instalados en Madrid, pasaba un poco de lo mismo: nuestra autora no sólo atendía casa, familia y sus tareas literarias —por las que también ganaba dinero—, además «daba clases de piano y tocaba conciertos».³⁷⁹

³⁷⁷ Vito Alessio Robles, «La extraordinaria María Enriqueta» (*Todo*, México, 31 de marzo de 1948) En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 134.

³⁷⁸ Susana Villanueva Aguía Lis, *Prefeminismo azul: la poética modernista de María Enriqueta Camarillo y Roa. Primera mujer modernista de Hispanoamérica, Siglo XIX* (Madrid: Pliegos, 2018), 206.

³⁷⁹ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 84.

Con estos pocos datos, se pone en evidencia que, aunque con intermitencias, María Enriqueta llevaba unos veinte años ejerciendo la música como profesión. Daba clases y tocaba en presentaciones públicas (no está claro si en este punto ya había dejado de componer), y eso representaba un medio de vida, a veces el más importante para su familia. Además, no está de más recordar, por obvio que parezca, que, para dar presentaciones públicas, tendría que estar en forma y tocar un mínimo de horas por semana. Permítaseme insistir: eso es mucho más que «tocar el piano». Que también tuviera una carrera literaria, que al final pesó más en la balanza del gusto, la vocación, las oportunidades o, incluso, la conveniencia, no hace de su vida musical un ornamento.

En el plano individual, la vida profesional de María Enriqueta revela otra contradicción. Desde que ingresó al mundo laboral, la joven música adquirió cierta independencia económica y creativa. En la música o en las letras, siempre recibió una paga por su trabajo y tomó decisiones profesionales en apariencia muy personales. En más de un sentido era una mujer independiente. Sin embargo, no sólo aceptó el papel de una respetable señora del hogar, sino que promovió ese modelo como el correcto modo de vivir y, en parte, su éxito literario se debía a que, como dijera Ester Hernández, «encarna[ba] como la que más el modelo de escritura femenina y, además, lo hac[ía] con calidad literaria».³⁸⁰

La autora se dirigía a otras mujeres y reproducía el modelo de vida aceptado. Su lugar en el mundo de las letras en buena medida estaba avalado por escritores (varones) que le daban su lugar, pero marcaban con claridad los límites de los que no se podían salir con declaraciones como:

Dos cosas distinguen a María Enriqueta del resto de las mujeres: la femineidad llena de brío, pero sin fingimiento y sin malicia, y la profunda fe en el arte como medio de llenar la vida y satisfacer el afán de perfección espiritual y material... Poseedora de prendas de entendimiento y de carácter que la ha hecho enfrentarse con valor a la vida, nunca pretendiendo, sin embargo, ser hombre, ni ha renegado de su sexo...³⁸¹

Es cierto que ese lugar se lo asignaban los varones con voces públicas autorizadas, y

³⁸⁰ Ester Hernández Palacios. “María Enriqueta Camarillo y Rosa de Pereyra. Entre el ángel del hogar y la escritura profesional”, en María Enriqueta Camarillo y Roa, *Rincones románticos: Una antología general* (México: FCE-FLM-UNAM, 2017), 26.

³⁸¹ Palabras del escritor mexicano V. Salado Álvarez en: Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 100.

sería interesante saber cómo ella gestionaba el hecho de ser famosa y escritora profesional con una voz pública, pero al mismo tiempo viviendo un modo de vida que no cuestionaba el orden de género establecido. En apariencia ella era una respetable señora de casa que apoyaba la vida profesional del marido —incluyendo la revisión de sus publicaciones—, cumplía con sus deberes religiosos, pintaba, tocaba el piano y además escribía narrativa que, casi como un hecho incidental, era publicada y tenía buena recepción. Por el otro lado, trabajaba sin parar en sus creaciones, aportaba un ingreso igual o quizás más significativo que el del marido, era famosa, le rendían homenajes, le encargaban obras, la traducían a otros idiomas...

Se antoja difícil pensar que no se diera cuenta de que su vida pública chocaba con ese modelo de vida que asignaba a las mujeres un lugar en el hogar. Y, sin embargo, algunas de sus declaraciones nos hacen creer que no le incomodaba tener ese lugar de escritora «muy femenina» que hablaba sólo a las mujeres. Más allá de su propia escritura, un ejemplo ilustra su punto de vista. Cuando en entrevista le preguntaron qué escritoras españolas le gustaban más, su respuesta fue: «Concha Espina, por ser muy sencilla, buena y sobre todo muy mujer, y la condesa de Pardo Bazán».³⁸² Y qué decir de la declaración que, ya en la vejez hizo a Yakovlev cuando hablando de su obra afirma «¡No he hecho nada! Todo lo atribuyo a mi buena estrella».³⁸³ En el mismo sentido, habría que preguntarse cómo gestionaba ser profesora de piano y ganar dinero para ayudar a mantener a la familia. Para responder a esa pregunta, una declaración hecha a Yakovlev nos da luz sobre el pensamiento de la escritora:

La mujer debe intervenir en la vida social, educando a los niños —los hombres del mañana—, inculcando en su espíritu la necesaria fortaleza para las luchas, haciendo germinar en sus corazones los más puros sentimientos. Mejor aún, la misión de la mujer habrá de ser única y exclusivamente pedagógica: enseñanza de las virtudes, educación de la voluntad. El reino de la mujer es el templado ambiente del hogar —y luego añade— En la mujer buena prefiero el tino unido a la gracia: Admiro a la mujer hacendosa y ordenada y me gusta el hombre que no sea sensual pero sí espiritual, caballero y juicioso.³⁸⁴

Hay un tema sobre la poco conocida vida musical de María Enriqueta que nos falta

³⁸² Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 99.

³⁸³ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 144.

³⁸⁴ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 138.

tratar: la composición. Volvamos a ese punto biográfico donde nos detuvimos: el fin del Conservatorio y el inicio de la vida profesional. A pesar del éxito como maestra, de las obras publicadas y las presentaciones, según relata Yakovlev, «María Enriqueta estaba contenta pero no satisfecha, se daba cuenta de que la música no era su vocación, ella buscaba otro campo donde expresarse, más amplio y mejor». Considerando que tal afirmación pudo haber sido revelada por la propia María Enriqueta pensemos que ese era su sentir. Quizá valdría la pena indagar, hasta donde es posible, las razones por las que su vida musical pasó a segundo plano.

En 1894, la curiosidad literaria de la joven Camarillo la había llevado a publicar algunos poemas bajo el seudónimo de Iván Moszkowski. Para su sorpresa, tuvieron una muy buena recepción y eso la incentivó a seguir probando suerte por ese camino. Quizás el punto de inflexión fue su primera publicación sin seudónimo que, además, unía sus dos mundos artísticos. En 1895 apareció *El maestro Floriani*, un cuento inspirado en su admirado maestro Carlos J. Meneses que, a través de la fantasía, nos revela cómo era el ambiente educativo del Conservatorio, algunos valores estéticos de Meneses y la fascinación que el maestro ejercía en sus alumnos. Tan significativo fue el cuento que no sólo fue publicado años después en uno de sus libros (aunque recortado y con algunos cambios), sino que la autora lo ofreció como tributo al maestro en el homenaje que sus alumnos le hicieron en abril de 1928. En la carta que hizo llegar a México para ser leída en la ceremonia decía:

Frescos están todos esos recuerdos, porque la gratitud los riega de continuo. ¿Fue poco, acaso, que usted me pusiera al habla con Beethoven y Chopin; que usted hiciera de mí una alumna estudiosa primeramente, y después una profesora? Esas cosas no se olvidan. Y menos aún, el ejemplo que usted nos dio a todos sus discípulos, de trabajo, de paciencia, de empeño, de carácter, de honradez.

Silenciosamente —porque yo era un espíritu reconcentrado— lo observaba todo y lo anotaba en mi memoria. Y era tal y tan viva la impresión que aquellos días y aquel medio hacían en mi alma; fue tal el interés que en mi mente despertaron aquella clase de piano, mis compañeros de estudios, el prestigio del maestro, en una palabra, el ambiente general de ese vetusto edificio que se llama el Conservatorio, que me vi impelida —aunque era yo casi una niña, lo repito— a tomar la pluma, a idear un argumento, sirviéndome para ello de todo ese conjunto que he indicado, y escribir un cuento, ese cuento que marcó el principio de mis modestos trabajos literarios, y que yo bauticé con el título de *El maestro Floriani*.³⁸⁵

³⁸⁵ María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida* (Madrid: Espasa-Calpe, 1931), 205-206.

A partir de la publicación de *El maestro Floriani*, la vida de la joven Camarillo y Roa y su figura literaria, María Enriqueta, se tornarían cada vez más importantes. Es natural que, teniendo mayores logros y satisfacciones, la vida creativa de nuestra autora se perfilara hacia la literatura y puede haber un sinnúmero de razones para considerar por qué la joven música dejó, parcialmente, de dar clases y de componer. Sobre ese tema en particular, Yakovlev dice que «María Enriqueta trató de componer música, pero únicamente escribió bailes populares que no le podían satisfacer, y encontrándose imposibilitada de crear algo serio se desorientó, no sabía en qué forma expresarse hasta que descubrió la poesía, a la que se dedicó por completo».³⁸⁶

En ese mismo orden de ideas, hablando sobre María Enriqueta, Juan José Escorza propone que:

Su enorme creatividad despertó en ella el propósito de componer, según su propia expresión, «en el tipo clásico serio» al que ella rendía culto. Al no satisfacer sus primeros ensayos la severa autocrítica de la autora, abandonó el oficio; no obstante, produjo unas cuantas obras, danzas primordialmente, que gozaron un tiempo de aceptación y consecuente demanda. Hacia el final de sus días refería: «Aún recuerdo que la casa Odeón me pagaba ochenta pesos por cada pieza».³⁸⁷

Con estas ideas en mente, detengámonos a ver un poco de contexto. La composición, como es sabido, era una actividad habitual entre los músicos (aficionados y profesionales) y, en cierta medida, relacionada con la práctica de la improvisación, también común en la educación musical hasta bien entrado el siglo XX. Entre las mujeres, componer era una actividad de entretenimiento o de creación, según se mire, y algunas veían sus obras publicadas. Un patrón más o menos común era que una mujer que tuviera trabajos de buena calidad viera alguna de sus obras impresas y después, casi siempre al casarse, dejara de lado su carrera artística. Así, el hecho de que María Enriqueta compusiera y tuviera algunas obras publicadas no era tan excepcional. Valdría preguntarse cuántas componían y cuántas intentaron llevar sus obras a imprenta, pero eso quedaría en el terreno de la especulación. Con los datos que tenemos, y tomando como universo a las más de cien menesistas de la lista,

³⁸⁶ Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra*, 46.

³⁸⁷ Juan José Escorza, «Del epistolario de Carlos J. Meneses (1863-1929)» *Heterofonía* 111-112 (1994-1995), 77.

se puede decir que no era tan común llegar a la imprenta y que tiene cierta relevancia el hecho de que nuestra autora hubiera publicado algunas de sus creaciones.

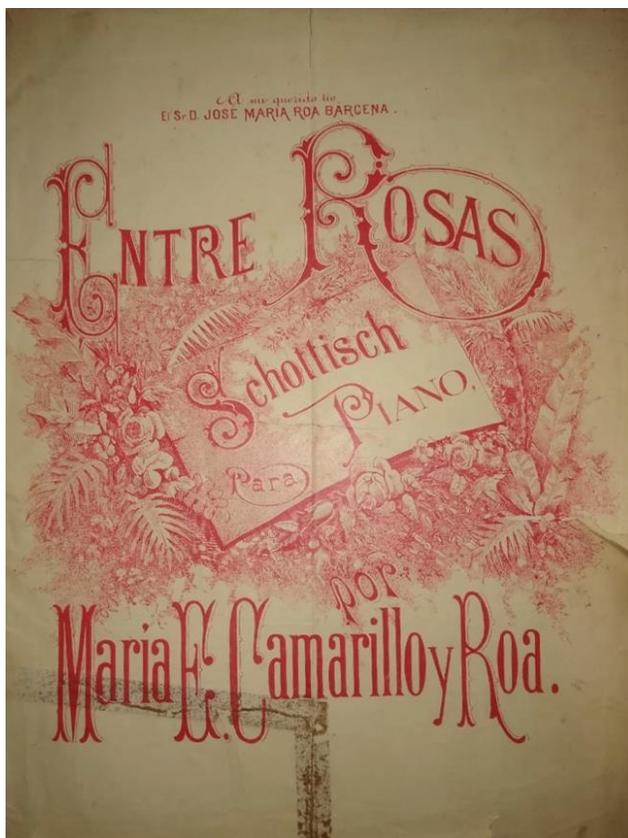


Imagen 11. *Entre Rosas*. Schottisch para piano. 1890. María E. Camarillo y Roa. Archivo personal Emmanuel Pool.

La primera obra de la que tenemos noticia es el schottisch *Entre rosas*, publicado, al parecer, en 1890. En una nota periodística, sin autor, se lee:

La Srita. María Camarillo y Roa

Luego que vimos en varios periódicos los elogios hechos a una pieza de música compuesta por una joven de quince años, cuyo nombre encabeza estas líneas, tuvimos afán de oír tocar el Schottisch «Entre Rosas», que es el nombre de la pieza de que se trata, y podemos decir que con mucha justicia ha merecido elogios tan calurosos. En efecto, el Schottisch es original y elegante, cautiva desde la primera vez que se le oye y acusa grandes disposiciones para la música en su autora.

Nos complacemos por lo mismo en alentar en el camino del arte a la Srita. María Camarillo, seguros de que le esperan grandes éxitos. De paso le mandamos por su

primera composición musical nuestras más entusiastas felicitaciones.³⁸⁸

En 1890, María Enriqueta no tenía «quince años». El dato puede deberse a un error simple, a ignorancia sobre la edad de la joven compositora, o al año de composición y no necesariamente al de publicación. En la Casa Museo María Enriqueta,³⁸⁹ que resguarda obras literarias, algunos documentos y pertenencias de la escritora, se conserva un cuaderno pautado que contiene copias de piezas, algunos ejercicios y composiciones de la joven Camarillo y Roa. El *schottisch*, al que aquí se hace referencia, no está fechado, pero los demás fragmentos de obras tienen firma y fecha de 1887, de modo que es probable que esta composición también fuera de ese año en el que, en efecto, María Enriqueta tenía 15 años y se disponía a ingresar al Conservatorio.

La nota periodística que comenta la obra debe tomarse con reservas. Sin embargo, los calificativos de «original» y «elegante» no son elogios publicitarios. En efecto, la partitura tiene mucho de eso y queda claro nada más mirar los primeros compases (imagen 12). La compositora propone una introducción que de deja ver un muy buen dominio del piano y conocimiento del repertorio. Destaca un detalle pianístico muy interesante: emplea una escritura que asemeja el de las *tros mains* de Thalberg (compases 1 y 2; y después en los compases 45 a 52).³⁹⁰ Este elemento virtuosístico adaptado al lenguaje del salón porfiriano revela un modo creativo de abordar este tipo de danza (que por otra parte no permite mucha variedad armónica o estructural).

Esta aproximación a un género tan interpretado en la época pone en evidencia la originalidad de la que hablaba la nota, pero, además, era una interesante carta de presentación como compositora novel. Si bien estaba componiendo música para un consumo doméstico, la obra estaba dirigida a un público que tuviera un nivel de ejecución muy solvente, como el

³⁸⁸ «Noticias», *La Patria*, 19 de junio de 1890.

³⁸⁹ La Casa Museo María Enriqueta está en el centro de Coatepec, Veracruz. Según el propio museo informa, «atendiendo a los deseos de María Enriqueta de pasar sus últimos años en su ciudad natal, el Arquitecto Armando Bravo, dispuso la casa de su propiedad hoy marcada con el número 3 de la calle de Zaragoza, para que la escritora viviera en Coatepec pero circunstancias especiales impidieron tal propósito. El Círculo Cultural Amigos de María Enriqueta A.C. se encargó de instalar en esa casa un museo con las obras literarias y algunas pertenencias de la poetisa coatepecana». En: http://casamuseomariaenriqueta.com/Resources/Others/folleto_ME.pdf

³⁹⁰ El recurso de las «tres manos» consiste en una distribución del acompañamiento que crea la sensación de que la melodía es producida por una tercera mano. Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística pianística* (Madrid: Alianza, 2004), 287.

de ella misma, lo que establecía un lugar de enunciación interesante: creaba música para el espacio privado, pero desde un lugar pianístico serio, cercano a lo profesional.



Imagen 12. Primeros compases de Entre Rosas de María Enriqueta Camarillo y Roa. Schottisch dedicado al Sr. D. José María Roa Bárcena

En el cuaderno de María Enriqueta hay también otras composiciones. Primero aparece una portada con el ingenioso título de «¿Para qué lo quiere v. saber? Mazurka por María E. Camarillo y Roa. Marzo 17 de 1887». Lamentablemente, a esa portada sigue una página con cuatro compases sueltos y nada más. Enseguida aparece otra «Mazurka para piano. Compuesta por María E. Camarillo y Roa. 13 de abril de 1887» que en el lugar del título consigna «No tiene nombre». Esta segunda obra está incompleta y es un borrador de la mazurka *Isabel*, publicada también por Wagner y Levien.

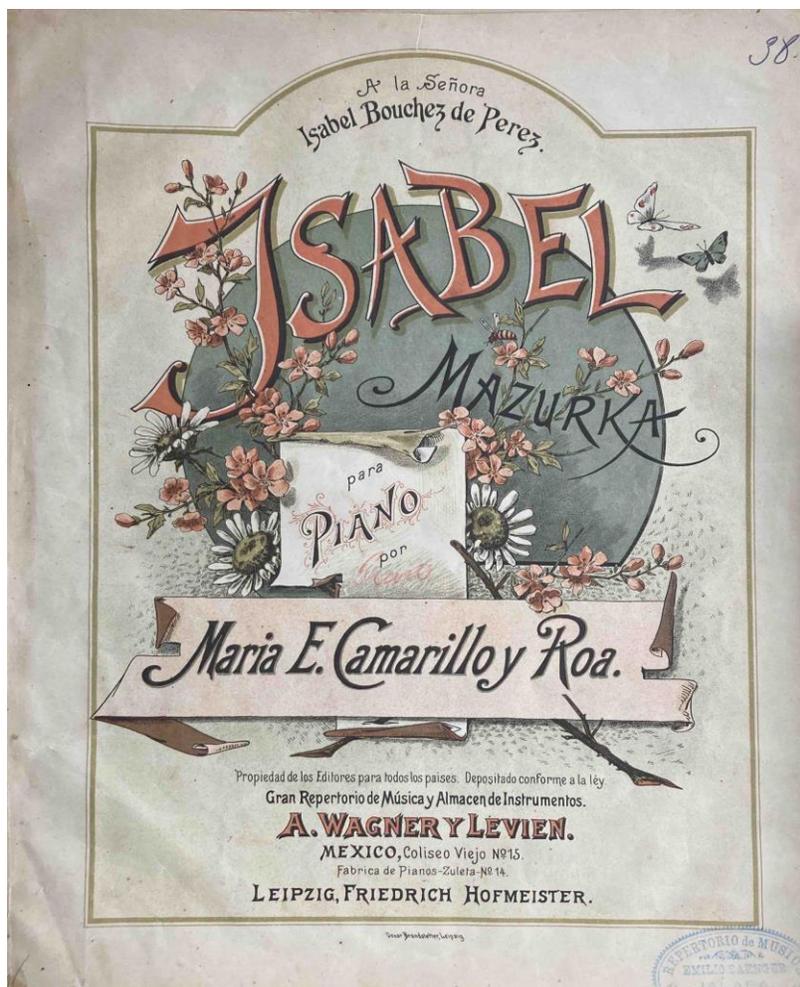


Imagen 13. Isabel. Mazurka para piano. María E. Camarillo y Roa.
Archivo personal Jorge Martín Valencia.

La siguiente referencia que tenemos acerca de la labor compositiva de María Enriqueta se encuentra en una pequeña nota de periódico, en junio de 1894 en donde se lee:

Tan importante publicación musical editada por los Sres. H. Nagel Sucs. Palma 5, no decae y antes al contrario, las piezas más delicadas y de mejor gusto, salen a luz en ellas, recompensando así el favor de sus numerosos abonados.

Las entregas 21 y 22 del tomo 22 que acabamos de recibir y que en mucho agradecemos, traen una preciosa habanera que se intitula *A un ave* música de V. d'Arneiro y poesía de Carlos Roumagnac, y otra también muy inspirada de la Srita. María E. Camarillo y Roa, que se llama con el poético nombre de Hortensia.³⁹¹

³⁹¹ «Noticias», *La Patria*, 15 de junio de 1894.

Quizá el nombre no era tan poético como el autor de la nota de prensa quiso suponer. El título hacía referencia al nombre de una colega pianista. La pieza fue publicada, junto con otra, bajo el nombre de *Dos danzas para piano: Inés y Hortensia*, y estaba dedicada «a mis amigas las señoritas Inés y Hortensia Briseño», ambas pianistas y ambas menesistas.



Imagen 14. *Danzas Inés y Hortensia* (ca. 1894). María E. Camarillo y Roa. Archivo personal Emmanuel Pool.

En estas piezas, publicadas en 1894, se vuelve a evidenciar la personalidad pianística de María Enriqueta y quizá también la de las hermanas Briseño, cuyo pianismo seguramente era igual de solvente. La dedicatoria podría hacer referencia a esa sensación de grupo de las menesistas pero también a un modo de tocar el piano y de presentarse ante el mundo. Casi un reto y una negociación frente al orden de género, como si dijeran: —si el espacio privado

es en el que podemos ser músicas, lo tomamos, pero componiendo y tocando con un pianismo de primera.

2

INÉS.
Danza.

María E. Camarillo y Roa.

Imagen 15. Primeros compases de *Inés. Danza* de María Enriqueta Camarillo.
Archivo personal Emmanuel Pool.

Inés (imagen 15), pone en evidencia el dominio del piano y esa postura vigorosa: arranca con unas dobles octavas decididas, fuertes y pesantes y sigue con un desarrollo más o menos virtuoso sobre una línea melódica simple y un acompañamiento sobre un patrón rítmico típico de una danza pero enriquecido con una distribución en dos registros del teclado. En cambio *Hotensia*, la segunda danza, inicia con una escritura más convencional, una introducción no muy elaborada, pero con el transcurrir de los compases, la escritura se va complejizando, esta vez priorizando el elemento rítmico. En resumen, dos breves piezas de muy buena factura que nos ayudan a ubicar las habilidades compositivas de María Enriqueta tanto como a caracterizar, con ejemplos musicales concretos, aquello que hacían las menesistas.

En un artículo titulado «María Enriqueta prefería la música a la literatura», aparecido

en *El Universal* en enero de 1950, hay un pequeño apartado titulado «María Enriqueta compositora». Llama la atención que en una nota que tiene el objetivo de narrarnos cómo vive la escritora, a quien el gobierno de México acaba de otorgar una pensión vitalicia, justamente por su carrera literaria, dedique la mayor parte de su espacio, incluido el título, a hablar de la vida musical de la autora. Quizá fuera porque en la conversación sobre su vida literaria y su pasado ella declarara: «Yo no soñaba en ser escritora sino en ser pianista», para luego confiar a los visitantes que «a los dieciséis años se atrevió a componer chotis y danzas» —verbo quizá poco afortunado porque hace parecer el acto de componer como una osadía—. Siguiendo el hilo de la conversación, la escritora recuerda que:

Por la primera composición que le aceptó la Casa Wagner y Levien le pagó cincuenta pesos —entonces, suma importante para un compositor novel—, y así compuso otras piezas de música María Enriqueta.

Aun conserva y nos las muestra, sus danzas «Inés» y «Hortensia» —dedicadas a las señoritas Briseño—, impresas por H. Nagel Sucrs, y el chotis «Entre rosas», dedicado a su tío José María Bárcena.³⁹²

Es probable que por ser las más mencionadas, estas piezas fueran también las más significativas, pero es presumible que no fueran las únicas publicadas. Para ampliar este panorama, la misma autora refiere que en 1898 «pese a que, como buena esposa, debía ocuparse de atender a su marido y su casa, no abandona las labores creativas: escribe, dibuja y compone algunas obras de música popular». Los datos anteriores nos hacen suponer que María Enriqueta compuso y publicó obras durante varios años y que, como señala Escorza, tenían aceptación y demanda. De modo que este era uno más de sus trabajos musicales.

Esto pone en cuestión la afirmación de que «escribió bailes populares que no le podían satisfacer, y encontrándose imposibilitada de crear algo serio se desorientó». Probablemente no era el único tipo de música que hubiera querido componer, pero desorientada no estaba. El juicio de valor implícitamente asignado a los «bailes populares» como géneros menores, no necesariamente era compartido por ella. En un artículo de 1951 se lee:

Cuando regresó, dos cosas la sorprendieron y apenaron... que en su querido México existía el divorcio, algo insospechado por ella, y que las populares y esenciales danzas mexicanas no se tocan ya, se han convertido en un recuerdo... Ningún compositor se

³⁹² «María Enriqueta prefería la música a la literatura», *El Universal* (México. 28 de enero de 1950). En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 204.

acuerda de ellas, nadie las escucha ni conoce...

Yo, que tengo mala memoria —dice— no olvidé nunca cinco danzas mexicanas de sabor muy nuestro, que ejecutaba; como si representaran en el extranjero y en mi corazón a México... ¡qué pena más profunda me causó el que hubieran quedado relegadas, por otros ritmos modernos y estridentes! Precisamente existen tres características musicales inconfundibles... valeses hay muchos, melodías muchas; pero la jota en España, la danza en México y el tango en Argentina, tienen su característica especial, son únicos... Y nosotros hemos dejado que ese genuino exponente de la música nuestra desaparezca.³⁹³

Finalmente, en cuanto a María Enriqueta como compositora, merece un comentario la cita referida párrafos arriba que afirma que la escritora quiso componer en «el tipo clásico serio» y «al no satisfacer sus primeros ensayos la severa autocrítica de la autora, abandonó el oficio». Lamentablemente no tenemos la fuente de donde fueron extraídos estos comentarios y, por lo tanto, no es posible saber si la autora da más información o el contexto en el que fueron hechas estas declaraciones. Sin embargo, en la ya referida nota periodística «María Enriqueta prefería la música a la literatura» se afirma, en el mismo sentido de la cita referida líneas arriba, que «María Enriqueta [...] decidió un día dejar de componer piezas de música, porque compendió que por ese camino, el preferido, no llegaría a la altura de los clásicos admirados —Beethoven, entre ellos».³⁹⁴ En este caso sabemos que, en efecto, ella hizo esa declaración a los periodistas.

Más allá de la idealización de Beethoven como el modelo de compositor genial e inalcanzable, que no sólo permeaba el ambiente, sino que su maestro Meneses reforzaba constantemente, cabría preguntarse si el abandono después de los primeros intentos se debió sólo a la autocrítica y a la desequilibrada comparación o si la presión del contexto la hizo desistir de ese camino. Por entonces, una mujer que escribiera formalmente, una profesional, era posible. Una compositora profesional era casi impensable.

³⁹³ “Aquel instante decidió mi vida”. *Paquita de Jueves*. México, 9 de agosto de 1951. En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 221-222.

³⁹⁴ «María Enriqueta prefería la música a la literatura», *El Universal* (México. 28 de enero de 1950). En: Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1961), 204.

Alba Herrera y Ogazón

¿Quién puede negar cultura, sentimiento artístico y técnica musical a Ana María Charles, Alba Herrera y Ogazón y María Guerrero?...

Y si fuéramos comparando la obra de la mujer con la del hombre en los campos abiertos al saber y al trabajo humanos, veríamos que los frutos que han ofrecido ambos trabajadores son muy parecidos, que es tanta su analogía que no alcanzamos a separar la obra de una y otro sin incurrir en equivocaciones.

¿Dónde está pues la superioridad intelectual del hombre con respecto a la mujer?³⁹⁵

MARÍA RÍOS CÁRDENAS

Meneses's prize pupil was Alba Herrera y Ogazón. It seems unjust to me that no Mexican dictionary or encyclopedia of music includes an entry of her. In her youth she was considered a very brilliant pianist.³⁹⁶

ESPERANZA PULIDO

Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) fue, como dijera Yael Bitrán, «una mujer en un mundo de hombres».³⁹⁷ Pianista por vocación y escritora por convicción, ejerció la crítica musical y la escritura especializada en temas de música con tal autoridad que despertaba la incomodidad y, a veces, la ira de sus colegas a tal punto que incluso llegaron a publicarse notas periodísticas en defensa de ella y contra sus agresores.

Un buen ejemplo de esto fue publicado al poco tiempo de que la joven Alba iniciara su carrera como crítica musical. Una nota de autor desconocido titulada «Ni crítico ni galante» arremetía contra Carlos del Castillo, señalando como intolerable el hecho de que hubiera publicado, «bajo su firma, una nota en la cual trata con una descortesía incalificable a la señorita Alba Herrera y Ogazón». El anónimo autor (o autora) se indignó a tal punto que exigía que la nota fuera retirada y agregaba que si el señor del Castillo consideraba injusta la crítica de Herrera debía exponer sus razones, pero sin incurrir en «los términos, absolutamente fuera de tono e impropios de un hombre que se respeta, que ha dirigido a la señorita Herrera».³⁹⁸

Podría pensarse que esta defensa de Alba Herrera era motivada por las buenas

³⁹⁵ María Ríos Cárdenas, «El movimiento feminista en México», *El Nacional*, 28 de enero de 1933.

³⁹⁶ Esperanza Pulido, «Mexican Women in Music», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 4, n° 1(1983), 123.

³⁹⁷ Yael Bitrán, «Presentación», en Alba Herrera y Ogazón, *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, (México: Secretaría de Gobernación, 1921. Facsímil. México: Instituto Nacional de Bellas, 2012), X.

³⁹⁸ «Ni crítico ni galante», *El Entreacto*, 10 de octubre de 1909.

maneras que, en el fondo, revelaban la idea, bastante común entonces, de que las mujeres eran seres frágiles que tenían que ser defendidos por mediación de terceros. Sin embargo, en este caso, la crítica iba más allá de defender la honra de la señorita Herrera pues no sólo emitía un juicio sobre las maneras poco galantes de Del Castillo, sino que también ponía énfasis en la calidad del trabajo de ambos. Por un lado, decía que las reseñas de él eran «notables por malas, aun aquí donde la crítica musical se encuentra en pañales», mientras que de ella afirmaba que se había «distinguido muchísimo por sus recientes artículos de verdadera crítica musical» con características como: «corrección de la forma, notable lucidez de criterio y conocimiento de la materia».³⁹⁹

Los hostiles intercambios periodísticos, que no eran infrecuentes en la prensa de entonces, no sólo eran producto de una diferencia de posturas. Había más fondo en la polémica y los ataques a Herrera. Sus escritos provocaban incomodidad no sólo por la autoridad con la que una mujer daba voz pública a sus opiniones artísticas sino porque la novel crítica había optado por la escritura como una forma de denuncia. Según reveló la propia Alba Herrera al autor de una nota sobre su trayectoria, en 1921,

su debut en el campo literario [...] obedeció a un disgusto habido con las autoridades [del Conservatorio] en sus años estudiantiles, o mejor dicho, a raíz de terminada su carrera. Por algo que consideró, y considera aún, como una injusticia, se lanzó al periodismo sin otro fin que atacar los abusos y las deficiencias entonces imperantes en el Conservatorio Nacional.⁴⁰⁰

En el prólogo a la *Historia de la música* de Alba Herrera, publicado el mismo año de su muerte (1931), Hugo Aranda, sobrino de la autora, hace un pequeño relato biográfico en el que da más detalles del incidente. En 1908, cuando la joven Alba terminó sus estudios y después de algunos recitales se hizo acreedora «honrada y legalmente» dice Aranda, «a la suprema recompensa, anhelada por todos los seres que desean dedicar su existencia al arte [...]: el viaje de perfeccionamiento a Europa con motivo de la terminación de su carrera». El autor agrega que fue ese mismo año cuando «se hizo la injusticia más baja a la que más tarde había de ofrendar su vida en holocausto de la juventud estudiosa anhelante de saber, habiendo

³⁹⁹ «Ni crítico ni galante», *El Entreacto*, 10 de octubre de 1909.

⁴⁰⁰ «Escritores mexicanos contemporáneos: Alba Herrea y Ogazón», *Biblos*, 9 de julio de 1921.

gozado del viaje el entonces director del Conservatorio Nacional». ⁴⁰¹

Las notas periodísticas confirman que, en efecto, el 20 de julio de 1908 tuvo lugar un concurso extraordinario de piano en el que participaría la aventajada alumna Alba Herrera y Ogazón. Las obras elegidas para la prueba eran el *Concierto* de Massenet y el *Segundo Concierto* de Chopin y para interpretarlas se contaba con el acompañamiento de la orquesta del Conservatorio bajo la dirección de Meneses. El jurado de la prueba estaba conformado por Gustavo E. Campa (director del Conservatorio), Carlos Meneses, Luis Moctezuma, Manuel Ponce, Carlos del Castillo y Rafael Tello (suplente). ⁴⁰² Finalmente, diversas fuentes confirman que el premio era la posibilidad de continuar los estudios en Europa con una pensión de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. ⁴⁰³

Era bien sabido que la pensión era otorgada por el gobierno y que muchos alumnos habían gozado de ella. También es público y conocido que Gustavo E. Campa, director del Conservatorio desde la muerte de Castro (ocurrida en noviembre de 1907), dejó su cargo en manos de Carlos J. Meneses para viajar un año por Europa comisionado por la Secretaría de Instrucción Pública con el objetivo «de hacer estudios de observación en los establecimientos similares de los diversos países de aquel continente e implantar a su regreso [...] aquellas reformas factibles dentro de los recursos de nuestro medio». ⁴⁰⁴

Importan estos detalles del acontecimiento porque marcaron la vida de una pianista que había dado muestras suficientes de dedicación y sólidos avances. Para dar prueba de ello bastan los resultados obtenidos en las audiciones de los últimos años de sus estudios. En 1904 ganó el concurso del grado medio y obtuvo una beca de estudios (costumbre común en el Conservatorio). ⁴⁰⁵ En 1906 ganó el concurso de fin de cursos tocando un concierto para piano

⁴⁰¹ Hugo Aranda, «Prólogo», en Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: Universidad Nacional de México, 1931), 10.

⁴⁰² «Concurso extraordinario de piano en el Conservatorio», *El Imparcial*, 19 de julio de 1908.

⁴⁰³ «Gacetilla», *El Tiempo*, 9 de abril de 1908

⁴⁰⁴ «Don Gustavo Campa marchará a Europa comisionado por Instrucción Pública», *El Diario*, 8 de agosto de 1908.

⁴⁰⁵ «A la señorita Alba Herrera y Ogazón, única alumna que se presentó al concurso de grado medio, se le asignaron las siguientes piezas para prueba: *Balada en sol menor*.—Chopin. *Estudio en forma de vals*.—Saint-Saëns. En las dos piezas del programa, pero principalmente en el difícil estudio-vals de Saint-Saëns, dio pruebas de un mecanismo excelente, de una limpieza y claridad extraordinarias y más que todo eso, de un gran temperamento artístico. Para la prueba de lectura a primera vista, la señorita Alba no empleó ni cinco minutos en el silencioso repaso a la inédita melodía del señor Barradas, pasando en seguida al piano, y ejecutándolo con verdadera maestría». Ganó el primer premio por unanimidad. En: «Concurso de piano en el Conservatorio», *El Tiempo*, 21 de diciembre de 1904.

de Sauer (muy probablemente el primero). El premio consistió en un piano de concierto.⁴⁰⁶ Este dato resulta interesantísimo. Dicho concierto había sido escrito alrededor de 1900 y para el año del concurso es probable que no se hubiera estrenado en el continente. La joven Alba Herrera estaba tocando música muy contemporánea, desconocida y, además, muy virtuosa. Como complemento, en enero de 1908 interpretó en audición pública el *Primer Concierto para piano* de Tchaikovsky.⁴⁰⁷ Este resulta otro dato por demás relevante. Para entonces tal concierto era casi desconocido y prácticamente no se tocaba fuera de Rusia. Otra vez cabría preguntarse si alguien antes que ella lo había tocado en México. Además, es un concierto de gran potencia. Un duelo sonoro entre orquesta y solista que hay que sostener con firmeza y que, como afirma Piero Rattalino, «exige dotes de valor y de atletismo hasta entonces inusitadas».⁴⁰⁸ No está de más decir que, por estas características, en el imaginario social, era considerada como una obra muy masculina. La elección de estos conciertos nos hace pensar no sólo en un pianismo sólido, y muy solvente, sino también en una personalidad interpretativa de la joven Herrera: obras exigentes, atrevimiento y un repertorio poco convencional.

Debe tomarse en cuenta que en algunas de las audiciones la alumna Alba Herrera fue la única concursante. El hecho es notable considerando la cantidad de alumnos de piano inscritos en el Conservatorio. Sin poder especular mucho al respecto, por falta de información, lo innegable es que la continua presencia de la alumna en los concursos permite afirmar que la joven Herrera tenía una meta bien trazada: ser pianista profesional.

Esto nos lleva de vuelta al incidente de la pensión a Europa y a preguntarnos si había otras mujeres entre sus colegas que hubieran planeado con consciencia ese camino porque, como hemos visto a lo largo de esta investigación, las mujeres podían aspirar a la educación musical superior, a obtener un título y a ejercer la profesión, mayoritariamente desde la enseñanza, pero aspirar a una vida profesional en los escenarios no era tan viable. Primero, por la expectativa del matrimonio, que terminaba con casi cualquier carrera de intérprete o compositora y, segundo, porque los espacios públicos del ejercicio musical seguían siendo, en su abrumadora mayoría, masculinos. El hecho de que las mujeres pudieran acceder a una

⁴⁰⁶ «El concurso en el Conservatorio», *El Imparcial*, 17 de febrero de 1907. «Un año en el Conservatorio», *El Imparcial*, 21 de febrero de 1907.

⁴⁰⁷ «En el Conservatorio», *El Correo Español*, 25 de enero de 1908.

⁴⁰⁸ Piero Rattalino, *Historia del piano* (Huelva: Idea Books, 2005), 214.

educación musical profesional no significaba que tuvieran carta libre para ejercerla más allá de la docencia. El campo de la interpretación seguía siendo un territorio de disputa y negociación para las mujeres.

Las fronteras entre lo privado y lo público siempre han sido porosas y la música no es la excepción. Algunas prácticas, usos y símbolos han podido transitar entre ambas esferas ya sea por excepción, mediante negociaciones o por resignificación. El piano es una muestra de ello. Como afirma Lucy Green, los instrumentos musicales son tecnologías que interrumpen las construcciones patriarcales de feminidad. El piano desde luego cumple con esa condición, pero, por otro lado, también ha sido tradicionalmente asociado a las prácticas musicales femeninas por su funcionalidad en el ámbito privado: entretenimiento, acompañamiento del canto y enseñanza infantil. Actividades asociadas a lo que se consideraba propio de las mujeres y, por lo tanto, afirmativas de la feminidad.⁴⁰⁹

Desde esa lógica, que las mujeres tocaran el piano, e incluso que tuvieran un dominio del instrumento podía ser deseable, pero trasladar ese dominio al espacio público implicaba necesariamente una confrontación y una oposición a las restricciones impuestas a las prácticas musicales de las mujeres.

Es muy probable que las aspiraciones musicales de la joven Alba Herrera hubieran tenido que pasar por ese proceso de confrontación y oposición. Al parecer, antes que ella, ninguna mujer había obtenido la codiciada pensión a Europa, al menos en el área de piano.⁴¹⁰ Si bien es cierto que algunas mujeres hicieron estudios en el extranjero antes y después de ella, fue con recursos propios y no con los del Estado que buscaba seguir formando a sus mejores representantes artísticos. Desde la lógica patriarcal del Estado, sus mejores representantes eran los mejores ciudadanos, concepto en cuya definición sólo cabían algunos varones.

En este contexto, la situación invita a preguntarse por qué habrán quitado la beca a la pianista para otorgarla al director y si tendría alguna relación con el hecho de que fuera mujer.

⁴⁰⁹ Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001), 62-64.

⁴¹⁰ Según informa Esperanza Pulido, Fanny Anitúa, cantante, recibió una beca del presidente Díaz que le permitió ir a Europa y Artemisa Elizondo «fue la primera mujer mexicana del campo de la música, que se aventura sola y sin suficientes recursos económicos, para luchar a brazo partido en Europa. Estudió en París con Isador Philipp y Roberto Schmidts y más tarde se trasladó a los EE. UU., con objeto de seguir su carrera bajo la dirección de Tilo Becker». Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, (México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958), 90 y 93.

¿Habrían actuado igual con un alumno? El jurado y los involucrados en la decisión ¿habrían juzgado que no era necesario que uno de sus alumnos más destacados no continuara su carrera si hubiera tenido exactamente los mismos resultados que ella, pero siendo varón? ¿A alguien le habría parecido más conveniente enviar de gira al recién nombrado director del Conservatorio para hacer observaciones de las instituciones europeas?...

Según relata Hugo Aranda, desde el momento en que fue «blanco de las bajas pasiones de algunos maestros que, [...] le arrebataron el sueño de su vida, Alba empuñó la pluma para protestar enérgicamente por la injusticia de que había sido víctima»,⁴¹¹ y vaya que lo hizo. Reproduzco a continuación fragmentos de la larga pero reveladora nota «Los concursos del Conservatorio de París. (Tema y variaciones)» publicada en septiembre de 1909, en la que Alba Herrera comentaba un artículo de Campa sobre su experiencia como espectador de los concursos en la institución parisina. Resulta conveniente dar la palabra a la propia Alba Herrera para entender no sólo el contenido de la nota sino el tono y lo que seguramente representaba un atrevimiento mayor: el de una joven crítica evidenciando, sin ningún temor, al director del Conservatorio y a las cuestionables prácticas de la institución. Dice Alba Herrera:

Entre otras cosas nos asegura este señor que «palpó» los adelantos de los alumnos parisienses —adelantos que atribuye a la excelente dirección de sus profesores, por supuesto— sintiéndose [...] al palparlos, «ligeramente presa de un sentimiento de natural envidia»... Nada, ¡que recordó a los colegas del Conservatorio de México, con nostalgia profunda!... Se infiere el dulce agradecimiento de éstos, aunque se comprende a la vez, que el augusto acceso de tristeza... del bien ajeno, tuvo razón de ser. A renglón seguido trata el cronista de neutralizar todo lo que hay de ofensivo para los profesores mexicanos en esta su ingenua confesión, protestando que pronto se consoló al pensar «con cierto orgullo, que nuestros concursos, modestos y no afamados... han probado la rectitud y consciencia de los jurados» y «la sumisión disciplinaria de los educandos», floreos que no se pueden aplicar a «lo que presencié en la capital de mundo».

Los maestros del Conservatorio de México, al leer esto, deben haber lanzado un «¡olé!» retumbante en honor de su delicioso galanteador. Ya en otras veces ese mismo delicadísimo admirador de sus facultades les habrá hecho lanzar interjecciones más o menos entusiastas: por ejemplo, cuando se supo que pensaba mudar temperamento viajando algunos meses por Europa con el fin de enmendar su maltrecha salud; y que distraería sus ocios visitando academias musicales y cazando profesores (en lugares

⁴¹¹ Hugo Aranda, «Prólogo», en Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: Universidad Nacional de México, 1931), 10.

propicios), para obsequiarlos al plantel mexicano que, en su opinión, ya pedía reemplazos...

[...]

Pero volviendo al caso: el referido señor habla de los concursos en París e insiste en la falta de escrupulosidad de los sinodales, en la pésima elección de piezas para las pruebas, y en la completa ausencia de equidad que caracterizó toda aquella farsa. Hasta protestó (para sus adentros, eso sí), y «no pudo reprimir su asombro» en varias ocasiones.

Tanta sensibilidad despierta las más serias reflexiones. El que tan indignado se muestra contra los facedores de agravios en lejanas tierras, el que siente inflamarse su sangre con fervores quijotescos a causa de injusticias que, bien mirado no son de su incumbencia: ¿a qué trágicos extremos se entregará cuando sospeche lo que acontece en «nuestro» Conservatorio, del que no puede hablar sin estremecerse de satisfacción?...

El crítico no debe creer, en primer lugar, que «nuestros» concursos no son afamados; lo son, y demasiado. Luego, no es justo que continúe abrigando esa sublime fe en la sumisión de «nuestros» educandos; estos, en rigor, no merecen la injuria.

Y, después, sería prudente que alguno le participara (con infinitas precauciones), que las irregularidades que en el Conservatorio de París asustaron al modesto espectador hasta erizarle el cabello, han «dado chispa» (¡vaya que la han dado!) en el ídem de México. El señor cronista no sabe de los comentarios divertidísimos que se gastan los alumnos cuando se pronuncia algún fallo sensacional o se dispone alguna ejecución sumaria en las altas regiones conservatorias: si lo supiera, no hablaría así, ¡ay!...no, no, no... Al contrario de lo que supone hay grandes y fundadas esperanzas de que tales protestas se ajusten, dentro de poco, a la moda parisiense; por ahora, a pesar de que estamos, aún, demasiado civilizados —cosa que no sucede en el salvaje París— se cuenta que cierta acusación que emprendió camino hacia el Ministerio de Instrucción Pública, donde preciso es decirlo, halló pronta y eficaz sepultura. Las tales protestas, aún formuladas con lujo de oficiales apelativos, timbre, pruebas, datos, etc., son espléndidamente desoídas por las autoridades correspondientes, pero, en cambio, si llegan al dominio público, sirven para aclarar ciertos misterios que con frecuencia han intrigado a los profanos: como si dijéramos, aparece la «maquinaria» interna a la vista del público que se declara encantado y hasta agradecido. Esto es bastante.

[...]

El cronista protesta, disgustado, contra la mala elección de piezas para los concursos en el Conservatorio de París, revelando esa hermosa, esa soberbia satisfacción que da la superioridad. Ignora, evidentemente lo que sucede en la gloriosa escuela musical de México, a pesar de ser, en ciertas cosas... ¡oh, incomparablemente mejor que la de París!...

Ignora que aquí se estila poner piezas como el «Rondó o capriccio» (y a capricho salió), op. 129 de Beethoven, y el *Nocturno número 1* de Tschaikowsky (sic) [...], en un concurso de piano ¡de grado inicial!... la *Balada en sol menor* de Chopin y el *Vals-estudio* de Saint-Saëns, en grado medio, en el plazo estupendo de tres semanas para «dominar» dichas piezas!... y un histórico *Concierto* de Massenet como «prueba»

extraordinaria de carrera! La escala es ascendente, ¿no es cierto?... Beethoven y Tchaikowsky en grado inicial, Chopin y Saint-Saëns en grado medio y Massenet dominando la situación!...

Esta última elección fue tan «hors ligne» que, hasta el más adicto amigote del elector hubo de opinar, afectuoso, pero risueño: —«Hombre, qué mamarracho!... El final quedaría bien con piruetas de la Conesa» (textual)... Y, ¿quién escogió este concierto?... ¿Fulano? Entonces así me lo explico todo: ¿qué sabe Fulano de piano?»...

[...]

Por lo anterior se comprende la necesidad de adoptar las moda parisiense en los concursos del Conservatorio; aquí siempre hemos sido amantes de seguir las costumbre de París con una adaptabilidad de... chimpancés (pésima comparación, pero no encuentro otra). Sería realmente un paso en el camino del progreso, o lo que sea, el que se levantase en masa nuestro público, el día menos pensado, y en pleno concurso (siempre que «se ajuste el jurado a la regla indicada»), que armara un «tumulto escandaloso: protestas, interjecciones, silbidos y gritos de ¡muera el jurado!» Eso sí que sería, no sólo delicioso, sino sintomático de cosas mejores, entre otras, de un poco de valor civil y discernimiento para repeler abusos... cometidos, eso sí, con el candor más seráfico del mundo.⁴¹²

En el artículo, Alba Herrera nunca menciona por su nombre a Gustavo Campa, pero no era necesario. Es muy probable que, por entonces, quienes estaban interesados en leer notas sobre música supieran que la crítica iba dirigida a él, así como los demás detalles de los concursos y las denuncias de ella.

En el artículo, la autora no sólo ponía en duda la rectitud y conciencia de los jurados (algo que, al parecer ya había hecho en algunas otras notas) si no que se revelaba ante la autoritaria afirmación de que los educandos (¡y las educandas!) se sometían con disciplina a los designios de los jurados, maestros y directivos. Al negarlo estaba reivindicando su derecho a la protesta desde una doble insumisión: ser alumna y ser mujer. Si bien, en el momento de la publicación Alba ya no era alumna del Conservatorio, el acto de rebelión no perdía vigencia y había sido originado por el reciente enfrentamiento con la institución.

La confrontación de Alba Herrera con su medio era múltiple: no sólo había querido ser una pianista profesional y había trazado una ruta para conseguirlo, sino que ahora hacía uso de su capital cultural para hacer una denuncia que tendría repercusiones públicas. Aquí

⁴¹² Alba Herrera y Ogazón, «Los concursos del Conservatorio de París. (Tema y variaciones)», *El Tiempo*, 21 de septiembre de 1909.

es importante señalar que el padre de Alba Herrera, Eduardo Santos Herrera fue un distinguido periodista y «colaborador de muchos periódicos de la Capital»,⁴¹³ circunstancia que seguramente le allanó el camino para que su voz pudiera ser leída.

Por la nota podemos inferir que la joven Herrera se quejó de la injusticia cometida hacia su persona en la más alta instancia: el Ministerio de Instrucción Pública, y que el asunto fue sepultado. De ese modo, también estaba denunciando cierta complicidad del ministerio que, al final, otorgó los recursos asignados al premio no a un(a) estudiante, como estaba previsto, sino al director del Conservatorio para un viaje cuyas motivaciones y seriedad eran dudosas. Quizá un año completo era demasiado tiempo para viajar por Europa y conocer algunas instituciones educativas y planes de estudios.

Nos habla también del repertorio con una actitud crítica hacia los concursos y los «caprichosos» criterios de selección de las obras. Es interesante resaltar el hecho de que las obras con las que ejemplifica su nota corresponden a la música que ella misma interpretó en los concursos en los que participó (y que además ganó). Si bien hay algo de sorprendente en datos como las tres semanas para preparar obras de un importante grado de dificultad, quizá la crítica al concierto de Massenet tenía una inspiración más estética que técnica: la obra tenía un nivel técnico suficiente para demostrar pericia y enfrentarse al reto de una obra nueva (publicada apenas en 1902) y poco conocida. Sin embargo, el nombre de Massenet no podía compararse ni remotamente al de Beethoven que para entonces ya estaba posicionado en la cúspide de los valores estéticos que abanderaba Meneses y que más tarde la misma Alba Herrera defendería, no sólo desde sus escritos y su labor educativa sino también en su práctica pianística.⁴¹⁴

Poco más de un lustro después, ya reconocida ampliamente como crítica musical y escritora, Alba Herrera matizó sus juicios sobre Campa, modificó su opinión sobre los concursos y sobre la relación del país con la adopción de prácticas europeas. En *El arte musical en México* aborda los temas desde un punto de vista crítico y con una reflexión más centrada en lo colectivo y alejada, aunque nunca del todo, de su experiencia con la pensión a Europa.⁴¹⁵

⁴¹³ «A última hora», *El Entreacto*, 25 de mayo de 1907.

⁴¹⁴ No está de más recordar que Alba Herrera estrenó, junto con Julián Carrillo, la integral para violín y piano de Beethoven.

⁴¹⁵ Aunque Herrera escribe desde una postura más reflexiva y menos combativa no deja pasar la oportunidad

Criticaba al gobierno mexicano de los primeros años del siglo XX por la tendencia a imitar todo lo que tuviera un origen europeo. Una postura que había llegado «a los límites de lo humillante» y que no otorgaba valor a nada que no tuviera su origen en los países elegidos como paradigma. Adoptar prácticas europeas, afirmaba ella, era lógico, pues de ahí provenían los modelos artísticos. Sin embargo, la ilusión no había permitido poner límites claros a las influencias ni adaptar las prácticas musicales a las características locales o dar crédito a las iniciativas nacionales. Un ejemplo de ese «extranjerismo agudo» era justamente el de las pensiones a Europa que había dado pobres resultados para el país pues los logros de los pensionados eran individuales y sus experiencias y aprendizajes no redundaban en un beneficio colectivo.⁴¹⁶

El incidente de la pensión a Europa motivó a Alba Herrera a tomar la pluma y alzar la voz. Sus escritos gustaron, obtuvo reconocimiento público y eso fue lo que inició su carrera en las letras. Desde una mirada histórica podemos agradecer el camino que su vida musical tomó. Sin embargo, no podemos perder de vista que, en un sentido, su carrera como intérprete, que finalmente es lo que ella deseaba, fue obstaculizada. En 1921, en una entrevista sobre su trayectoria declaró:

De lo que llevo vivido, [...] lo más interesante para mí es aquello que no he hecho y que se reduce a lo que vemos diariamente en la historia de todos los luchadores que tratan de abrirse camino en un medio exiguo, donde abundan dificultades muchas veces artificiales y gratuitas. Pero esto se relaciona con hechos que afectan de manera muy concreta la esfera en que hube de luchar y su mención detallada sólo tendrá alguna importancia en una reseña especial de los sucesos desarrollados en esa esfera.⁴¹⁷

Esta declaración, tanto como los acontecimientos de los últimos años de su formación profesional y la decisión de denunciar la injusticia invitan a preguntarse si Alba Herrera tenía consciencia de que esa lucha diaria estaba marcada por el hecho de ser mujer, si tenía consciencia del lugar que ocupaban las mujeres en la vida pública y si se identificaba o no con las luchas feministas de su tiempo.

para señalar que las pensiones bien podían considerarse como «una simple demostración de amistad o favoritismo ministerial, —en cuyas circunstancias ni siquiera existe la causa artística—».

⁴¹⁶ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México* (México: Dirección General de Bellas Artes, 1917: facsímil: México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 70-71.

⁴¹⁷ «Escritores mexicanos contemporáneos: Alba Herrea y Ogazón», *Biblos*, 9 de julio de 1921.

Si nos acercamos a los escritos de madurez, a sus imprescindibles libros y comentarios musicales en la prensa, no hay muchas señales que pudieran indicar que se identificaba de algún modo con las luchas de las mujeres, al menos no públicamente. De hecho, por poner un ejemplo, sus escritos posteriores están alineados con un canon musical bastante conservador. Sin embargo, si miramos a esa primera época de escritura y de beligerante denuncia, podemos encontrar textos como el siguiente:

Tanto Mendelssohn como Rubinstein fueron decididos adversarios del feminismo en la música. El primero se opuso tenazmente a que su hermana Fanny publicase sus composiciones, alegando que una dama de cierto rango no debe escribir música para el público... ¿por qué, señor?...

Tan absurdo prejuicio dio como resultado la pérdida de un talento musical que, a juzgar por el corto número de composiciones que sabemos provienen de Fanny Mendelssohn, hubiera superado quizá, al del puntilloso autor de las *Variaciones serias*.

[...]

A despecho de Mendelssohn, Rubinstein y otros muchos detractores infinitamente menos dignos de atención, las compositoras excelentes han abundado en el mundo desde los tiempos de Péndaro y Co. (sic). Corresponde a Cecilia Chaminade el honor de ser la autora más popular y aplaudida de nuestra época. Ambroise Thomas habló de ella en los siguientes términos: —«La Chaminade no es una compositora: es un compositor a quien cupo en suerte ser mujer».

La condescendencia y generosidad del autor de *Mignon* produjeron en la artista un efecto mediocre, según se rumora; y es fácil explicarse por qué. Si el maestro hubiese tenido la precaución de indicar que la Chaminade le parecía «un compositor bueno», la galantería hubiese sido... galante. Pero, compararla vagamente a «un compositor» —a cualquiera— no parece, en verdad el más irreprochable de los cumplidos.⁴¹⁸

Que Alba Herrera dedicara un artículo a Cécile Chaminade no es tan sorprendente. Por esos años su música circulaba considerablemente en México y solía tocarse en recitales públicos. Quizá la relación de Chaminade con nuestro país también estaba mediada por Ricardo Castro, que había estado con ella en su estancia en París. Además, unos meses antes, la compositora había estado de gira en Estados Unidos y probablemente las noticias de su éxito habían llegado a estas tierras. Hasta cierto punto podríamos decir que su música estaba de moda. En cambio, lo que sí resulta sorprendente y novedoso es la referencia a Fanny Mendelssohn, que para entonces prácticamente había desaparecido de la historia (al menos

⁴¹⁸ Alba Herrera y Ogazón, «Cecilia Chaminade», *El Mundo Ilustrado*, 22 de agosto de 1909.

como compositora).

Lo más revelador, sin embargo, es que era 1909 y Alba Herrera estaba hablando de feminismo en música y de la injusticia histórica cometida con las compositoras. Y no es casual que lo hiciera. El feminismo llevaba algunos años presente en la sociedad, pero justo en los últimos años del periodo porfirista había tomado cierta fuerza. Además de que el incipiente movimiento de mujeres en México llevaba un tiempo abogando por el derecho a la educación, la prensa se nutría con los acontecimientos de otras partes del mundo. Ese mismo 1909 llegaban noticias de las sufragistas en Inglaterra y del movimiento de mujeres en China y había una discusión pública sobre el feminismo y el lugar de las mujeres en la sociedad, que se reflejaba en manifestaciones artísticas como la satírica zarzuela *Si las mujeres mandasen*, estrenada ese año, que era «una crítica hecha con ingenio del feminismo imperante y [que abundaba] en situaciones cómicas de seguro efecto».⁴¹⁹

Quizá uno de los ejemplos más relevantes de aquel año sea el «Estudio sobre el feminismo» publicado en varios números de la *Revista Positiva* por Horacio Barreda. Con su artículo daba voz a buen parte de la intelectualidad porfiriana (y eco a la postura imperante en la sociedad), que creía que el lugar de las mujeres era el ámbito doméstico y sus roles la maternidad y la educación moral.⁴²⁰ La postura no era nueva, pero los intelectuales porfiristas estaban convencidos de reforzar ese ideal de mujer.

La joven Herrera, a quien unánimemente se le reconoció una vasta cultura, incluso en medio de las polémicas, parecía estar al tanto del problema. Sus afirmaciones revelaban que estaba consciente del trato diferenciado a la labor musical de las mujeres y, probablemente, de la disparidad histórica en las oportunidades para desarrollarse en el ámbito musical. En el artículo denunciaba claramente la injusticia y el uso del término feminista no parece ser casual.

Con los años, el discurso de Herrera sobre las mujeres cambió, o se matizó. En su *Historia de la música*, terminada en 1930, incluyó compositoras (dato bastante sorprendente para una historia de la música escrita bajo los criterios de grandes hombres y obras), pero lo

⁴¹⁹ Libreto de Fernández Lapuente y Luis Pascal Frutos, con música de Lleó y Foglietti. En: *El Correo Español*, 22 de febrero de 1909.

⁴²⁰ Neri Aidee Escorcía, «Los inicios del feminismo mexicano. La cuestión de la mujer en Horacio Barreda y Hermila Galindo», *GénEros: Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, nº 13 (2013), 8.

hizo desde un punto de vista más patriarcal. De entrada, las compositoras del pasado dejaron de aparecer.⁴²¹ Fanny Mendelssohn no es mencionada en su obra más que como un «cultísima dama» y Clara Schumann como «célebre pianista».⁴²² En cambio, algunas compositoras más o menos contemporáneas, encontraron espacio en su texto, lo que sugiere un reconocimiento a su labor. Sin embargo, se refería a ellas en términos semejantes a los que usaban los críticos de la época cuanto tenían que calificar obras de compositoras.

Un ejemplo es Amy Beach, a quien Herrera se refería como «pianista y compositora ameritada, cuyo estilo, enraizado en el periodo Wagner-Brahms y, a veces, demasiado trabajado, revela, con frecuencia, osadía, y virilidad poco usual».⁴²³ Si bien, doña Alba reconocía su existencia, usaba calificativos para la música que refuerzan relaciones de poder como viril-música pública, femenino-música de salón. Las cualidades de las compositoras a las que más dedicó espacio, Augusta Holmes y Amy Beach, se reducían a virilidad y fuerza.

El cambio en el pensamiento de Herrera se hizo más evidente en el tratamiento de Chaminade. Veinte años después de ese primer escrito dedicado a ella, los términos que usaba eran los siguientes: «menos bien dotada [que Augusta Holmes] en punto a potencia musical, es, sin embargo, popular por sus canciones y piezas pianísticas; desgraciadamente, estas obras no sobrepasan el nivel de la buena música de salón».⁴²⁴ Claramente, Alba Herrera había cambiado sus prioridades estéticas y en ese esquema cabían pocas mujeres. Si resaltaba el trabajo de Beach y Holmes por la virilidad y la fuerza, evidentemente estaba valorando una idea de música más monumental, menos de salón, y eso dejaba fuera buena parte de la producción musical de las mujeres de su época.

Para entonces había desechado el término «feminismo en la música», y se mostraba mucho menos dispuesta a defender a las compositoras y sus obras. Había entrado al juego del sistema (patriarcal) desde un marco estético, pero no necesariamente desde un punto de vista ideológico, y parece que con mucha conciencia. En un revelador texto de 1928, nada

⁴²¹ Con excepción de María de Francia entre la lista de troveros. Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: UNAM, 1931), 171.

⁴²² Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: UNAM, 1931), 371 y 373. En la *Historia de la música* de Herrera, hay algunas listas de intérpretes. En lo referente al piano, la lista de mujeres es encabezada por Clara Schumann, «la más eminente pianista de mediados del siglo XIX». También hace mención a «grandes figuras del virtuosismo violinístico». Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: UNAM, 1931), 490-491 y 494.

⁴²³ Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: UNAM, 1931), 485.

⁴²⁴ Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: UNAM, 1931), 471.

menos que sobre feminismo, ella misma aseguraba que,

considerando las actividades útiles o productoras, se observa que las mujeres no hacen sino asumir las tareas encomendadas a los hombres, y competir con ellos, realizando los mismos servicios con idénticas finalidades.

[...]

Tal cosa significa un «déclassment» para las mujeres puesto que, en este terreno, es inevitable que los alcances varoniles constituyan el ideal de la mujer; el resultado es que ésta se convierte en una simple imitadora del hombre. De hecho ¿cuál es el más alto elogio que puede concederse a una obra de factura femenina? El aserto de que esa obra se podría tomar por la producción de un hombre. Francamente, este estado de cosas representa todavía una etapa muy cruda y superficial en la evolución del feminismo.⁴²⁵

Podría parecer una contradicción que ella misma califique de viriles a las obras de las compositoras que elogia y que, en un texto de otra naturaleza, afirme que esa clase de elogios consiguen poner a las mujeres en un lugar de desventaja. Y sin embargo, no necesariamente lo es. Mientras en el marco musical se adhiere a un marco estético, y operando bajo esa lógica encuentra la forma de valorar la obra de algunas mujeres, en el marco político su lugar de enunciación es otro que muy probablemente atraviesa su experiencia marcada por el género y desde ahí se permite la denuncia.

Es cierto que Alba Herrera tenía un juicio crítico y estético muy apegado al canon musical imperante y desde ahí construyó su carrera. Sin embargo, el incipiente feminismo que anunciaba en aquel texto de 1909 no estaba del todo desterrado de su pensamiento. En el texto de 1928, reflexionando sobre el tema desde el punto de vista de quien observa y estudia un fenómeno, pero sin tomar una postura explícita, Herrera hacía una valoración de la situación de las mujeres y la moderna división del trabajo, ponía en evidencia las demandas de igualdad de derechos y contraponía esa postura con la de aquel feminismo que abogaba por la diferencia y por «la evolución de una cultura especialmente femenina».⁴²⁶

Da la impresión de que esta última postura le convencía más, aunque dando crédito a las que consideraba las demandas básicas del movimiento: independencia económica de las mujeres, igualdad de salarios y oportunidades para «averiguar los recursos de capacidad

⁴²⁵ Alba Herrera y Ogazón, «La cuestión feminista de Méjico», *Nueva Democracia* (21 de junio de 1928), 27.

⁴²⁶ Alba Herrera y Ogazón, «La cuestión feminista de Méjico», 27.

productora de las mujeres».⁴²⁷ Aunque en el artículo se muestra prudente y algo distante, en algo es contundente:

Existe ya la necesidad verdadera de llevar a cabo la liberación social de la mujer, abriendo ante ella esas perspectivas que hasta hoy le han sido vedadas por la ley, la costumbre, las industrias de cierta índole, las carreras puramente científicas, determinados cargos oficiales, etc.

Después de todo, Alba Herrera era una mujer de su tiempo, había experimentado el sentimiento de injusticia y desarrollaba su vida profesional en un mundo pautado por varones. Se antoja del todo probable que se identificara con las demandas del movimiento de mujeres...

Volvamos a esos años de juventud y denuncia. En 1910, Alba Herrera se fue del país con el objetivo de continuar su educación pianística. El destino fue Nueva York. Según una nota periodística publicada con motivo de su partida, la señorita Herrera y Ogazón se embarcó en Veracruz rumbo a aquella ciudad para asistir al Congreso Internacional de Maestros de Piano y Ejecutantes, que tendría lugar en la Academia Virgil. Según la misma nota, además tenía el propósito de «sustentar examen profesional ante el director del mencionado Conservatorio de Música».⁴²⁸

Después del frustrado viaje a Europa, Alba siguió los pasos de su primo Pedro Luis Ogazón que, según Velazco, «fue el primer virtuoso mexicano que dirigió sus metas de estudiante a los Estados Unidos en vez de a Europa».⁴²⁹ Luis Ogazón, siendo ya uno de los pianistas más reconocidos de su generación, había viajado dos veces a esa ciudad: la primera para realizar una exitosa gira de conciertos y la segunda para tocar en la Exposición Universal de Saint Louis. En ese viaje, afirma Velazco, se inscribió en la Academia A. K. Virgil y, después de obtener un certificado, pasó tiempo con ese maestro, enseñando el método a otros y, sobre todo, «recibió la representación exclusiva del comerciante musical para toda la República Mexicana».⁴³⁰ Este dato no es menor, Ogazón volvió a México con un certificado y una metodología de enseñanza y, sobre todo, con una oportunidad de negocio: la venta del

⁴²⁷ Alba Herrera y Ogazón, «La cuestión feminista de Méjico», 28.

⁴²⁸ *El Tiempo*, 27 de junio de 1910.

⁴²⁹ Jorge Velazco, «El pianismo mexicano del siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.13, n°50 (1982), 223.

⁴³⁰ Velazco, «El pianismo mexicano del siglo XIX», 223.

«piano de estudio Virgil», el famoso piano mudo.⁴³¹ Ya en México tuvo una muy exitosa aunque breve carrera en los escenarios.⁴³²

Pues bien, Alba Herrera partió a Nueva York y, como su primo, volvió a México con un certificado de la Academia Virgil pero, además, con la profunda convicción de que había encontrado una forma moderna y científicamente sustentada de enseñar el piano, que defendería con contundencia por muchos años.

Incluso antes de partir a Estados Unidos, Alba Herrera se había manifestado en favor del «Método Virgil», que por entonces parecía estar ganando terreno en la enseñanza del piano en México.⁴³³ Uno de sus primeros artículos, publicado en *El Tiempo* en febrero de 1909, defendía el método en la enseñanza pianística como «una obra de reforma radical en la instrucción pianística». Herrera argumentaba que, así como la educación general buscaba una base científica, también la educación musical debía buscarla, dejar atrás la instrucción musical que habíamos heredado del pasado e «implantar un sistema rigurosamente educativo en la enseñanza musical». En voz de la autora:

La instrucción pianística que se funda en correctas bases educativas, sabe determinar sin vacilaciones ni experimentos aventurados, la manera de progresar, paso a paso, en la enseñanza; convierte los esfuerzos del estudiante en magnífica realización y saca partido hasta de las más vagas posibilidades. El Sistema Virgil empieza por excluir

⁴³¹ Poéticamente llamado «aparato de teclas muertas» por Luis Moctezuman, el «Virgil practice clavier» era un piano sin sonido ideado por el estadounidense Almon Kincaid Virgil (1839/1842-1921) como complemento de su sistema de enseñanza de piano de base fisiológica, publicado como *The Virgil Clavier Method* (1889-96). Insatisfecho con la tendencia de sus alumnos a adquirir malos hábitos en el teclado, Virgil, junto con su esposa Antha Minerva Patchen (1852-1939), desarrolló un instrumento de teclado de peso ajustable en el que el único sonido que se producía era un clic al oprimir la tecla o al soltarla (o ambas). En teoría, todo se aprendería y se practicaría con el instrumento sin sonido de modo que, en la transferencia a un piano, los resultados a prueba de fallas estuvieran prácticamente garantizados. Robert E. Sheldon, «Virgil practice clavier», *Grove Music Online*, 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040948>. (Consulta: 9 de julio de 2021)

⁴³² Ogazón recibió diversas críticas de músicos y prensa por dar el crédito de sus progresos al Virgil. Sirve como ejemplo el comentario publicado por Óscar Baz: «Lo que me sorprendió en alto grado fue, que al regreso de Ogazón, aprovechando el olvido que él atribuía a nuestro público, olvido que no existió a causa de los indiscutibles méritos del artista, asegurara que todo su saber lo debía al sistema del piano mudo que aprendió en la Academia Virgil [...] ¿Es decir que no eran nada los muchos años de estudio bajo la dirección de Meneses? ¿es decir que fue falsa su victoria sobre pianistas de gran fama ejecutando el concierto de Grieg? ¿fue mentira el triunfo de la fantasía de Beethoven en el gran concierto dedicado a los congresistas panamericanos? En: Oscar Baz Finuceti, *¿Qué es el Virgilismo?* (México: s.i., 1928), 9-10.

⁴³³ En 1908, en el periódico *El Tiempo*, se publicaron al menos tres artículos explicando, y elogiando, el método de enseñanza de Virgil: «La escuela pianística del porvenir», firmado por E.M., el 26 de septiembre; «El sistema Virgil en la educación pianística» el 13 de octubre; «El método Virgil para la enseñanza del piano» el 8 de noviembre.

esos «efectos» y ocuparse primeramente de las «causas» que han de producir esos efectos. Los antiguos métodos de enseñanza excluyen la preparación mental y física, que es la base misma de la ejecución artística, y buscan únicamente «efectos». El Método Virgil se dirige a la inteligencia primero y a través de la inteligencia, al elemento auditivo, al físico y al técnico-mecánico. Los métodos antiguos tratan de halagar las emociones desde la primera acción, descuidando por completo el cultivo necesarísimo de las otras facultades.

Todo efecto musical tiene su causa determinante, y por consiguiente se basa en un hecho positivo. Ahora bien, enseñar efectos musicales científicamente, enseñar buena técnica, movimientos adecuados que determinen efectos. He ahí el objeto único del Método Virgil.⁴³⁴

Destacan en esas líneas elementos pedagógicos valiosos. El primero, la enseñanza progresiva y ordenada, como sugiriera varios años antes su maestro Meneses. El segundo, el énfasis en la educación auditiva (algunas veces descuidada en la formación pianística) y; finalmente, el partir de la preparación mental y física y no de la reacción emocional.

En el resto del artículo señalaba otras características del planteamiento pedagógico de Virgil: disciplina y trabajo bien orientado, instrucción a los padres sobre la enseñanza que debían recibir sus hijos para evitarles «ser engañados por maestros ineptos». Y los señalamientos, incluso vigentes hoy, del problema que representa que los maestros sean músicos pero no educadores y de que los padres no tengan elementos suficientes para juzgar si la educación que reciben sus hijos es buena o mala.

En más de un sentido, el planteamiento de Virgil, o más bien, la interpretación de Alba Herrera sobre su escuela, respondía al paradigma educativo de la época e incluso hoy parecería un plan integral de enseñanza. El problema es el detalle, nada menor, de que tan progresiva enseñanza partía de practicar en un instrumento mudo. Al ejercitar los diferentes tipos de ataque sin tener una referencia auditiva de las consecuencias se estaba desligando del todo la acción mecánica de la producción de un sonido con determinadas cualidades. Un problema adicional es que la mecánica se reducía a la acción del dedo, propuesta probada en el pasado y ampliamente rebasada.

Resulta difícil creer que pianistas bien formados y reconocidos como buenos intérpretes creyeran en las bondades de ese sistema de enseñanza. Como dijera el menos beligerante de los críticos, si un pianista de la talla de Ogazón y una pianista de la cultura de

⁴³⁴ A.H.O., «El método Virgil y la enseñanza pianística», *El Tiempo*, 16 de febrero de 1909.

Alba Herrera «estuvieran en posesión de un sistema tan bueno como se pregona, ya se habrían visto los excelentes resultados... y hasta ahora no [hay un] buen pianista que pueda demostrar que debe sus adelantos al sistema Virgil». ⁴³⁵ Para concluir con la discusión, Felipe Gamboa señalaba: «el Virgilismo es una admirable organización mercantil, que aprovecha el talento de nuestros músicos para explotar la vanidad y la imbecilidad de nuestros ricos». ⁴³⁶

La poca eficacia de ese sistema quedó demostrada y hoy en día sería difícil que alguien lo defendiera (aunque desde un punto de vista pedagógico tendría interés estudiar los textos a detalle). De hecho, en la misma época en que Alba Herrera estudiaba y promovía el sistema, Luis Moctezuma había escrito brevemente, pero con argumentos sólidos en contra del mentado sistema. En el prólogo a la edición local de *El ritmo de los dedos* de Stamaty, Moctezuma afirmaba que la creencia de que la práctica en el piano mudo daba fuerza a los dedos era falsa, máxime cuando la enseñanza moderna estaba basada en «la inactividad de los dedos» que son impulsados por la acción de cadenas musculares del brazo y la espalda. Y que además tal ejercicio perjudicaba no sólo la parte técnica sino también la musical... Para sustentar sus argumentos hacía referencia a grandes pianistas y pedagogos como Mugellini, Deppe, Breithaupt o Steinhausen. ⁴³⁷

Los argumentos de Moctezuma, que tenían un explícito ataque al método Virgil, fueron refutados por Alba Herrera en una nota periodística de julio de 1911, lo que provocó un nuevo enfrentamiento entre ella y otro reconocido maestro del medio musical mexicano. Un par de años antes, como vimos algunas páginas atrás, se enfrentó con Carlos del Castillo y ahora se enfrentaba públicamente con Luis Moctezuma. Ambos pianistas tenían en común haber estudiado con Meneses, ser de los más reconocidos maestros de piano y haber sido parte del jurado de aquel concurso en el que Alba competía por la ansiada pensión a Europa. El enfrentamiento era pianístico, pedagógico, pero también muy personal.

El artículo de Alba Herrera no ha podido ser localizado por lo que no sabemos los argumentos (ni el tono) con el que rebatía el prólogo de Moctezuma, pero sí tenemos la respuesta del famoso maestro de piano en el que rebatía las afirmaciones de su «contrincante»

⁴³⁵ Felipe Gamboa, «El lado cómico del sistema Virgil». En Oscar Baz Finuceti, *¿Qué es el Virgilismo?* (México: s.i., 1928), 34.

⁴³⁶ Felipe Gamboa, «El lado cómico del sistema Virgil». 38.

⁴³⁷ Fragmentos del prólogo a *El ritmo de los dedos* por Luis Moctezuma. En Oscar Baz Finuceti, *¿Qué es el Virgilismo?* (México: s.i., 1928), 15-21.

con argumentos que no es necesario repetir aquí. Más allá de las abundantes referencias a pedagogos y el evidente conocimiento de la enseñanza de lo que él llamaba la escuela moderna del piano, Moctezuma no se quedaba corto en descalificaciones, llamando ignorante a Alba Herrera y calificándola de valiente por tratar de destruir ideas y teorías ampliamente probadas con literatura carente de conocimientos técnicos y de lógica. El argumento se volvió francamente personal al llamarla exalumna despechada del Conservatorio y al tomar un tono pontifical y ácido para decirle,

[...] me permitiría dar un consejo a la señorita Herrera: Que se deje de críticas a los profesores del Conservatorio a quienes debe lo que aprendió y cuya labor no es ignorada como la suya. Que se deje de críticas, el ejemplo es más convincente: el fruto de su propio trabajo, el resultado de sus estudios, eso, eso es lo que persuade, lo que comprueba ante el público, más que todas las teorías del universo. Y ya que para ella, llena de modestia, nada valen ni los grandes críticos, ni los profesores avezados, ni los artistas eminentes, ni la opinión y práctica de los maestros y de los Conservatorios europeos, que salga a la palestra, no con pluma y palabrerías, sino con hechos que comprueben su superioridad. Que demuestre en público los adelantos que haya realizado después de su fallido concurso en el Conservatorio, merced al maravilloso aparato, que debe ser su talismán salvador...

Si tal hace y logra persuadirme de que ha sufrido una verdadera metamorfosis en su educación musical, me declararé vencido y le rendiré un culto que hasta ahora no he podido profesarle.

Solamente una duda me asalta... ¿llegará a tal grado la virtud del maravilloso «Sistema Virgil» que proporcione talento a quien lo ha menester...?⁴³⁸

El artículo de Moctezuma no parece haber tenido respuesta directa de Alba Herrera, pero sí un remitido titulado «La ignominia científica invadiendo las esferas del arte», firmado por la pianista Concepción González Salas quien se sintió en la necesidad de defender las «agresiones personales (rudas e indignas de un caballero)» dirigidas a la señorita Herrera.⁴³⁹ Las acusaciones de ignorancia y de usar argumentos pseudocientíficos no se hicieron esperar. Es de llamar la atención que tanto González Salas como la propia Alba Herrera justificaran la pertinencia del método Virgil por su base científica y que, además, condenaran otros tipos de enseñanza por no estar fundamentadas en algún tipo de conocimiento científico. Al menos

⁴³⁸ Luis Moctezuma, «Remitido a la Srita. Alba Herrera y Ogazón», *El Diario*, 20 de julio de 1911.

⁴³⁹ Concepción González Salas, «La ignominia científica invadiendo las esferas del arte», *La Patria*, 25 de julio de 1911.

la segunda afirmación es falsa, y queda abierto el interrogante de qué era lo que planteaba el método y qué entendían por conocimiento científico las autoras.⁴⁴⁰

Hay algo más que llama la atención sobre el método Virgil en México. Después de Luis Ogazón, dueño de la franquicia mexicana, ningún otro pianista varón buscó una educación semejante. En cambio, varias mujeres como Leonor Boesch (Huget) de Díaz Barroso, Carmen Munguía o Enriqueta Gómez, viajaron para formarse en la Academia Virgil. Pero eso no es todo. También algunas mujeres que estudiaron en la academia de Luis Ogazón o que recibieron la enseñanza musical de otras mujeres formadas en esa metodología, defendían el método Virgil con gran entusiasmo y extendieron el uso del método incluso en varios estados del país.

Luis Ogazón fue criticado y algunas veces acusado de falta de lealtad a su maestro Meneses, a quién según los críticos debía sus conocimientos y éxito. Sin embargo, su reputación como pianista no se vio afectada. Mientras mantuvo actividad concertística fue alabado por el público y la crítica. Su reputación como maestro tampoco fue mayormente dañada pues mantuvo su academia en funcionamiento por muchos años y no tuvo necesidad de defender públicamente ni el método ni su negocio. En cambio, su prima y algunas otras maestras de piano tuvieron que defender constantemente sus elecciones y su práctica pedagógica. ¿Se debía esto a que habían elegido el lado incorrecto de la enseñanza del piano?

Por equivocado que fuera el sistema Virgil, para ese grupo de mujeres tenía un valor. Les ofrecía un reconocimiento y validación que no necesariamente obtenían del Conservatorio o de las academias donde habían estudiado y les daba una herramienta laboral. Muchas de ellas, las que por decisión o por necesidad trabajaban, se dedicaban a la enseñanza. La distribución laboral del campo de la música, o más bien la segregación laboral (concepto actual pero que nos permite entender el fenómeno), hacía que la mayoría se ocuparan de la enseñanza inicial o amateur. El método, ordenado, sistematizado, escrito, con diplomas y acreditaciones, validaba su conocimiento y su oferta educativa.

A diferencia de Meneses, lo que Virgil ofrecía era una validación en torno a un sistema y no a una persona. El prestigio de ser menesista quizá no había sido suficiente para algunas de ellas. Eso, independientemente de los asuntos de técnica y del innegable sello

⁴⁴⁰ Hasta el momento no me ha sido posible consultar el método Virgil en su versión original ni en la traducción que al parecer circuló en México por algunos años.

estético que la «escuela de Meneses» hubiera dejado en ellas.

El caso de Alba Herrera es particular. Por un lado, siguen siendo misteriosas las razones por las que no terminó de estudiar con Meneses (aquellas que Bermejo no quiso citar por parecerle impertinente).⁴⁴¹ Por el otro, desde que era estudiante, obtuvo un empleo dentro del Conservatorio y se mantuvo en el cuerpo docente de la institución hasta que liderara la fundación de la Facultad de Música de la Universidad, donde también enseñó hasta su muerte. Es probable que la explicación de su filiación al método fuera la falta de reconocimiento a su labor pianística y el deseo de sistematización y orden en la enseñanza. El anhelo quizá era compartido con Meneses y el resto de sus alumnos, el camino no.

En julio de 1912, ya de regreso en la Ciudad de México, Alba Herrera convocó a un concierto. El cronista de *El Mundo Ilustrado* narró con sorpresa que la sala estaba casi vacía. «No bastó el nombre de la pianista más prestigiada de México y quien más títulos tiene, para reclamar la atención del público capitalino. No bastó el selecto programa para sacudir la apatía de los indolentes; no bastó que se solicitara ayuda para un fin patriótico. La sala en todos sus departamentos estaba vacía».

Resulta difícil, y un tanto absurdo, señalar quién fue la mejor pianista de una época. Quizá Alba Herrera no lo fuera (por entonces ya circulaba en los escenarios Ana María Charles, a quienes muchos han considerado la primera gran pianista mexicana). Lo que sí es seguro es que su éxito, o más bien la falta de él, estaba ligado al enfrentamiento público con sus colegas. La balanza de las relaciones de poder se había inclinado en favor del grupo opuesto a ella y su carrera pianística había recibido una fuerte estocada.

La actividad pianística de Alba Herrera fue disminuyendo y, en cambio, ganando terreno su labor como escritora y maestra, hasta que la interpretación pianística se quedó como una actividad esporádica. Al final, no importaba cómo tocaba. No importaba que fuera compañera de cámara de Julián Carrillo o quién la defendiera.⁴⁴² En el piano había perdido la batalla. En cambio, la fuerza de sus letras le dio una voz que nadie pudo silenciar.

Desde sus primeras colaboraciones periodísticas las opiniones musicales de la joven

⁴⁴¹ Bermejo, *Carlos J. Meneses*, 72.

⁴⁴² Según relata Hugo Aranda, después de la publicación de su primer libro todavía tenía actividad concertística. Tocó junto con el Cuarteto Clásico Nacional e interpretó, junto con Julián Carrillo, y por primera vez en México, la integral de las sonatas de Beethoven (se entiende que para piano y violín). También emprendió una gira por el país junto con Carrillo como director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Hugo Aranda, «Prólogo», en Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: Universidad Nacional de México, 1931), 11.

Herrera y Ogazón fueron reconocidas por su contundencia, buen juicio y amplia cultura. En poco tiempo se convirtió no sólo en una autoridad musical sino en una autora muy solicitada. A lo largo de su vida colaboró con *El Tiempo*, *El Mundo Ilustrado*, *La Tribuna*, *Revista de Revistas*, *Pegaso*, *El Globo*, *El Universal*, *Excélsior*, *The Mexican Herald* y varios otros periódicos en colaboraciones regulares o especiales.⁴⁴³

Como dijera Salomón Kahan, «en el mundo musical mexicano la personalidad de Alba Herrera y Ogazón se destacaba notablemente. La solidez de su preparación científico-artística y la seriedad con que solía tratar los problemas de la música, hacían que aun los que no compartían sus ideas y opiniones, la respetaran y reconocieran en ella una autoridad».⁴⁴⁴ Si en la crítica musical tenía una voz contundente, quizá su principal aportación, aquella por la que Esperanza Pulido la llamara la «primer musicóloga mexicana», fue *El Arte Musical en México*, publicado en 1917, bajo el sello de la Dirección General de Bellas Artes, libro fundamental en nuestra historia, que representa el primer intento de hacer una narración panorámica del pasado y el presente musical del país. A esta publicación siguieron *Puntos de vista e Historia de la música*, aparecido poco después de su muerte. Este último es un libro que simbólicamente engloba su legado: fue editado por la Universidad Nacional, institución en la que fundó la Facultad de Música. Es un libro didáctico de historia musical calificado como el primero en su tipo «escrito por un[a] autor[a] mexican[a]» y es en sí mismo una defensa de la historia de la música como una rama del conocimiento necesaria para cualquier estudiante, músico o amante de la música.

Alba Herrera ejerció una influencia fundamental en el ambiente musical de la capital mexicana. Si bien esta narración se ha centrado en algunos años de su vida, particularmente aquellos posteriores a su salida del Conservatorio, su labor musical trasciende las luchas de esos primeros años. Alba Herrera fue maestra de piano y de Historia de la música en el Conservatorio Nacional y después, en la Facultad de Música de la Universidad. Aquí su acción política fue fundamental ya que figuró en el grupo de maestros que hicieron posible la fundación de dicha facultad. Su vida pública estuvo complementada por la oratoria ya que fue conferencista para la Secretaría de Educación Pública. Finalmente, hay que señalar que su compromiso artístico y político la llevo a pertenecer a diversas asociaciones, entre las que

⁴⁴³ Hugo Aranda, «Prólogo», en Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: Universidad Nacional de México, 1931), 11.

⁴⁴⁴ Salomón Kahan, «Historia de la música», *El libro y el pueblo*, 1 de julio de 1932.

destacan: El Ateneo de México, Ateneo Hispánico, Grupo Nosotros y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas.⁴⁴⁵

Como puede verse, la vida musical de Alba Herrera fue intensa y diversa. Las luchas de poder y cadenas de decisiones de muchas personas propiciaron que no fuera la pianista que quiso ser. Si embargo, su reacción ante este destino hizo que fuera la gran musicógrafa que nos legó un mundo de posibilidad para las mujeres en la música.

⁴⁴⁵ Hugo Aranda, «Prólogo», en Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música* (México: Universidad Nacional de México, 1931).

Luz Meneses

Pienso seguir enseñando siempre. Sosteniendo la escuela de mi padre. Fue la primera escuela de piano que se fundó en México.⁴⁴⁶

LUZ MENESES

Luz de la Peza y Carlos J. Meneses tuvieron cinco hijas y dos hijos: Carlos Manuel (1888), María de la Luz Paula (1890), María Elena Luisa (1892), María Elena Ignacia (1894), Miguel Filomeno Antonio (1896), Clementina María del Carmen (1898) y María Teresa Enriqueta (1903).⁴⁴⁷

Se antoja suponer que todos los hijos hubieran recibido educación musical en el hogar, como era costumbre en la época y como quizá podría esperarse en una familia de músicos. Hay indicios de que así fue pues, en una entrevista de 1950, Luz Meneses, refiere que su hermano mayor era médico y «gran pianista» y que Clementina también lo era. Esto debe significar que estudiaron el instrumento, pero no necesariamente de manera profesional. En cambio, sabemos con certeza que las tres hijas mayores estudiaron arpa formalmente y al menos dos de ellas piano, Luz y María Luisa, bajo la dirección de su padre.⁴⁴⁸

En octubre de 1911, algunos alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación organizaron una velada en honor del entonces director Gustavo E. Campa. En uno de los números musicales, un arreglo de la *Marcha Solemne* de Gounod, aparecen, entre las doce intérpretes del ensamble, las señoritas Meneses: Luz, María Luisa y Elena.⁴⁴⁹ Durante los siguientes años fue constante su presencia en recitales y presentaciones dentro y fuera del Conservatorio. Quizá la más reseñada haya sido aquella del concierto organizado por la

⁴⁴⁶ Maruxa, «Piano y arpa», *Mujeres que trabajan*. [Nota periodística sin título de la publicación ni fecha, ubicada en el Archivo Baqueiro Fóster, CENIDIM].

⁴⁴⁷ Datos tomados de la base de datos FamilySearch. Los enlaces aparecen en orden cronológico:

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG46-G41Z>
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG4D-GB4D>
<https://www.familysearch.org/search/ark:/61903/1:1:QG4D-T7Q9>
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGCQ-FG3M>
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGCQ-WBW9>
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG4T-2MYQ>
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGH3-6GC5>

⁴⁴⁸ En una de las audiciones del Conservatorio, aparece Elena Meneses en la lista de alumnos de violín de José Rocabrana. Quizá en algún momento haya probado con ese instrumento, pero todas las demás notas periodísticas la ubican como arpista en apariciones de conjunto y también como solista. La mención en la clase de violín puede verse en: «Una brillante serie de audiciones musicales en el Conservatorio», *El independiente*, 4 de octubre de 1913.

⁴⁴⁹ «En honor del profesor Campa», *El Tiempo*, 9 de octubre de 1911.

famosa arpista española Esmeralda Cervantes de Grossman, quien fuera también su maestra en el Conservatorio.⁴⁵⁰

Hay algunos datos importantes que revelan estas fuentes periodísticas. El primero es que las tres hermanas estudiaron música profesionalmente y que el instrumento elegido, al menos en primera instancia, fue el arpa. Es importante señalar que, según refieren Márquez y Tamayo, en aquel entonces para estudiar arpa dentro del Conservatorio era necesario cursar paralelamente piano, de modo que no resulta tan sorprendente que hubieran hecho estudios profesionales en ambos instrumentos y que en algún punto se hubieran inclinado más por alguno de ellos.⁴⁵¹

Sin embargo, no está de más preguntarse por qué Meneses, pianista y organista, había dirigido a las hijas a elegir el arpa. Se trataba de un instrumento propio de las mujeres, dentro y fuera del hogar. La relación arpa-mujeres tiene un largo pasado histórico y ha sido una de las acompañantes para el canto, principalmente en el ámbito privado.⁴⁵² Como señala Tick (en el contexto de Estados Unidos de finales del siglo XIX, por entonces no muy lejano del nuestro), la tradición había decretado que piano, arpa y guitarra eran instrumentos apropiados para el entretenimiento doméstico. Una de las principales razones de tal asociación era que estos instrumentos no requerían esfuerzos faciales o movimientos del cuerpo que interfirieran con la imagen grácil y elegante que debía proyectar una dama haciendo música.⁴⁵³

Establecida esta asociación, sigue sin quedar claro por qué el arpa y no otro instrumento. Quizá habría que tomar en consideración que una de las grandes diferencias entre al arpa y el piano es que la primera forma parte del ensamble orquestal. Desde esa lógica se explica que las primera mujeres en incorporarse a las orquestas fueran justamente las arpistas.⁴⁵⁴ ¿Estaría entonces la familia Meneses considerando la opción de que alguna de

⁴⁵⁰ «El recital de arpas fue una revelación de alta cultura», *El Arte Musical*, 1 de abril de 1914.

⁴⁵¹ Beatriz Márquez y Sergio Tamayo, «Eustolia Guzmán, premio a la constancia arpística: 1888-1954», en Lidia Tamayo y Sergio Tamayo, coords., *El arpa de la modernidad en México: sus historias* (México: UAM Iztapalapa, 2000), 61.

⁴⁵² Hay referencias a mujeres tocando el arpa desde la Francia medieval o Italia del siglo XV. Véase: Maria V. Coldwell, «*Jouglers and Trobairitz: Secular Musicians and Medieval France*» y Howard Mayer Brown, «*Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy*» en: Jane Bowers y Judith Tick, eds., *Women Making Music* (Chicago: University of Illinois Press, 1987).

⁴⁵³ Judith Tick, «*Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900*», en Jane Bowers y Judith Tick, eds., *Women Making Music* (Chicago: University of Illinois Press, 1987), 327.

⁴⁵⁴ Las arpistas fueron las primeras mujeres en poder incorporarse a las orquestas mixtas, que hasta hace unas pocas décadas se resistían a contratar mujeres en sus filas. El caso de México no fue la excepción. En la Orquesta del Conservatorio, que dirigió Carlos J. Meneses, la arpista fue Eustolia Guzmán. En: Beatriz Márquez y Sergio

las hijas tuviera una vida profesional como intérprete? Algún indicio de respuesta podría ayudar a entender qué pensaban las Meneses de las mujeres que trabajaban. Si era una posibilidad para ellas o, en todo caso, cómo podía incorporarse a sus vidas el hecho de haber estudiado profesionalmente música.

Según las fuentes periodísticas, Elena Meneses, la menor de las tres hermanas, parece haber iniciado una carrera como solista en el arpa. Desde la primera aparición de 1911, y hasta finalizar esa década, aparece con frecuencia en las reseñas, pero después desaparece. Eso lleva a suponer que cuando se casó se retiró de la música, al menos de la música en los escenarios.⁴⁵⁵

María Luisa Meneses, en cambio, dejó el arpa en favor del piano y desde sus primeras apariciones públicas fue señalada como una de las más notables pianistas de su generación. En un concierto a beneficio de Carlos J. Meneses, en 1910, se dice de la mancuerna padre-hija:

El domingo por la tarde, tendrá lugar la audición de gracia del verdadero impulsador de la bella música, el incansable Meneses, el que no desmayó en su propósito hasta darnos a conocer la monumental y emocionante obra, la grandiosa sinfonía de Beethoven.

[...]

El gran atractivo de la velada será la presentación de la pianista señorita María Luisa Meneses, hija del infatigable sostenedor del verdadero arte musical.

La novel y ya eminente artista tocará el segundo concierto para piano y orquesta de Saint Saëns.⁴⁵⁶

Tamayo, «Eustolia Guzmán, premio a la constancia arpística: 1888-1954», en Lidia Tamayo y Sergio Tamayo, coords., *El arpa de la modernidad en México: sus historias* (México: UAM Iztapalapa, 2000), 73.

⁴⁵⁵ No está claro si podemos considerar esos conciertos un trabajo propiamente dicho (no sabemos si había paga, por ejemplo). Ni tenemos datos de si Elena Meneses daba clases de arpa. Es probable que lo hiciera pero sólo temporalmente. Como afirma Silvia Arrom, tanto en el siglo XIX como hoy, pasando por el siglo XX, «la mayoría de las mujeres que trabajaban [eran] jóvenes solteras que dejaban sus empleos al casarse y de ahí en adelante sólo esporádicamente reingresaban a la fuerza de trabajo por necesidad». En: Silvia Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México* (México: Silgo XXI), 251.

⁴⁵⁶ «En el Abreu», *La Patria*, 12 de noviembre de 1910.



Imagen 16. María Luisa Meneses y Carlos J. Meneses. 1910.
Mediateca INAH. http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A222031

Es cierto que el concierto fue organizado por y para Meneses padre y que éste aprovechó la ocasión para dar un papel protagónico a su hija, pero el juicio que él hacía de su calidad como pianista era compartido por los críticos. En una reseña de ese mismo concierto puede leerse que la señorita María Luisa Meneses «se demostró una virtuosa, que posee una mecánica y una técnica excepcionales. El “scherzo” de esta pieza le fue muy aplaudido y merecidamente, viéndose obligada a tocar otra pieza para piano solo, que le valió

una nueva ovación».⁴⁵⁷

En adelante, en las reseñas de las apariciones públicas de María Luisa se refieren a ella como: «artista», «con una técnica admirable», «pureza de estilo», «el suceso de la audición», «ejecución brillante»...⁴⁵⁸ La carrera de solista de la joven Meneses había comenzado y parecía tener un brillante futuro que terminó por ser solamente un prometedor presente. María Luisa murió en marzo de 1916, a los 23 años, de insuficiencia mitral.



Imagen 17. Carlos Meneses con su hija
Mediateca INAH. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A222030

Mientras todo esto sucedía, la mayor de las hermanas se graduaba de ambas carreras y se preparaba para un futuro dedicado a la enseñanza. Un futuro que empezó cuando Carlos J. Meneses la nombró su colaboradora. Aun antes de terminar los estudios profesionales, Luz empezó a preparar a algunos de los alumnos de su padre. Así, el destino quiso que fuera ella la heredera musical de Carlos J. Meneses y quien, igual que él, tuviera una brillante carrera

⁴⁵⁷ «Beneficio del Maestro Meneses», *El Heraldo Mexicano*, 14 de noviembre de 1910.

⁴⁵⁸ «El concurso de piano en el Conservatorio», *El País*, 2 de enero de 1913. «El concierto en el Conservatorio Nacional de Música», *El Diario*, 5 de octubre de 1913. «Una fiesta de arte en honor del maestro D. Carlos J. Meneses», *El Pueblo*, 15 de noviembre de 1914.

en el Conservatorio Nacional de Música.

Ya se ha dicho que Gerónimo Baqueiro Fóster planeaba hacer una biografía de Carlos J. Meneses.⁴⁵⁹ Por ello, para esta investigación, se consultó su archivo, resguardado en el CENIDIM. La sorpresa de aquella consulta fue doble. La información sobre Meneses es más o menos escasa; no hay mucho más que los datos ya publicados por Baqueiro en sus diferentes artículos sobre Meneses. En cambio, disponemos de un expediente completo con sobre Luz Meneses,⁴⁶⁰ que contiene un breve documento mecanográfico, seguramente redactado por el propio Baqueiro o por Eloísa Ruíz Carvalho (su esposa y colaboradora), que resume los principales datos biográficos de la maestra Meneses y una detallada lista de sus alumnos.⁴⁶¹

Con el material del expediente de Luz Meneses hay suficientes elementos para suponer que Baqueiro tenía proyectado escribir sobre ella y para inferir que aquello suponía que la maestra Meneses tuvo un papel relevante en el ambiente musical mexicano de las décadas de 1920 a 1960.

Se ha señalado ya que Luz terminó los estudios en arpa y piano y, aunque participaba al igual que sus hermanas en las audiciones públicas de ambos instrumentos, según algunas notas periodísticas parece haber tenido un menor protagonismo como intérprete. Sus afanes parecen haber estado más dedicados a otros estudios: algunas materias en la escuela normal (que era virtualmente la única posibilidad de una educación secundaria para las mujeres), además de pintura e idiomas. Es muy probable que, por su dedicación y empeño por el conocimiento, Carlos J. Meneses la nombrara su colaboradora desde los quince años (casi siendo una niña). Según cuenta ella misma, preparaba a algunos alumnos de su padre en materias como solfeo y teoría.⁴⁶² Al parecer, Meneses la veía como una colega. Cuenta Carlos Díaz Du-Pont que el maestro no quería que «fuese una sombra de él mismo» y la dejó en total libertad en sus clases, observando a distancia y dando indicaciones sólo en ocasiones marcadas.⁴⁶³

⁴⁵⁹ Véase el segundo capítulo de esta tesis: “¿Quién fue Carlos J. Meneses?”.

⁴⁶⁰ Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, expediente 3408 Meneses, Luz. Biografía. Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM).

⁴⁶¹ Ver apéndices de este trabajo.

⁴⁶² Dato tomado de una nota periodística de 1946 (sin autor y sin nombre de la publicación), ubicada en el expediente de Luz Meneses del Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, expediente 3408.

⁴⁶³ Carlos Díaz Du-Pond, «Maestros de la música. Luz Meneses», [s.i.] 1 de octubre de 1950.



Imagen 18. Luz Meneses. Nota periodística, 1 de octubre de 1950. Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, expediente 3408, CENIDIM.

La dedicada labor docente de Luz rindió frutos y en 1919 fue nombrada profesora de piano en el Conservatorio (que por esos años llevaba el nombre de Escuela Nacional de Música), en sustitución del profesor Carlos del Castillo, «con el sueldo anual que asigna a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos vigente».⁴⁶⁴ Desde esa fecha hasta pocos días antes de su muerte, en 1960, Lucha Meneses, como era llamada por aquellos que gozaban de su confianza, fue titular de la cátedra de piano del Conservatorio y testigo de

⁴⁶⁴ Con datos del oficio de nombramiento, conservado en el expediente de Luz Meneses del Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster.

las muchas transformaciones que en los siguientes años viviría la institución y la educación musical en México.

La prolongada y fructífera labor educativa de Luz Meneses necesariamente se relaciona con su vida privada y familiar. Resulta interesante leer cómo se refiere a ella Carlos Díaz Du-Pond, quien escribiera dos artículos periodísticos, al parecer producto de entrevistas. Uno en 1950 y otro en 1952. Aquí un fragmento:

Hay ocasiones [...] en que esos hilos invisibles que mueven nuestras vidas se empeñan en obstaculizar nuestros deseos y nos llevan por otro camino. Es entonces cuando hay que tomar la tarea impuesta con abnegación y cariño, pues es la única forma en que podrá producir frutos. Ejemplo de este caso lo tenemos en la vida de la señorita Luz Meneses, heredera del talante de su padre, el inolvidable maestro Carlos J. Meneses, a quien la muerte ha ido arrancándole a los seres más queridos, obligándola a entregarse por completo a la ingrata labor de educadora, pero que ella por vocación, por abnegación y por amor ha venido efectuando desde hace mucho tiempo siempre con el mismo entusiasmo, pues como ella dice; la enseñanza es la obra creadora espiritual por excelencia.⁴⁶⁵

Llaman la atención algunos elementos. El primero es aquel que se refiere a la muerte de los seres más queridos. Y este es un dato que en definitiva marcó la vida de Luz. En 1918 murió Carlos Lozano, pianista mexicano de prometedor futuro, con quien tuvo una relación amorosa. Gracias a una entrevista, publicada muchos años después, sabemos que Luz «no volvió a querer a nadie más. Se consagró a su padre, su piano y su arpa».⁴⁶⁶ A esta muerte hay que sumar la de sus hermanos y la de su padre.⁴⁶⁷ Cuando murió el maestro Meneses, Luz se convirtió en la guía del hogar y, junto con su hermana Teresita (que era maestra), en la proveedora.⁴⁶⁸

Evidentemente, en esas condiciones, la opción de no trabajar era muy inviable. Había que mantener una casa que era suficientemente grande para que cupieran dos pianos de estudio, uno de concierto, un órgano y un arpa. Y además había que mantener a su madre y

⁴⁶⁵ Carlos Díaz Du-Pond, «Maestros de la música. Luz Meneses», 1 de octubre de 1950.

⁴⁶⁶ Carlos Díaz Du-Pond, «Maestra ejemplar. Radiografía de Luz Meneses», *Mañana*, 8 de marzo de 1952.

⁴⁶⁷ De los siete hijos, tres murieron jóvenes: María Luisa, Carlos (dos años después de recibirse de médico) y Clementina «en la plenitud de la vida». Quedó un hijo, también médico, que murió hacia la segunda mitad de la década del cuarenta y las tres hermanas. Elena, casada con el General Gómez Peña, Teresa y Luz.

⁴⁶⁸ Luz de la Peza (la madre), murió en 1956 a los 86 años. En: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGHJ-MTW2>

a ella misma. Luz se había convertido en una especie de jefa de familia, pero no debemos entenderlo como una desgracia o un sufrimiento. Para cuando Luz recibió el nombramiento en el Conservatorio las mujeres habían conquistado la opción de trabajar sin que aquello representara un riesgo moral. Como argumenta Porter, el poder trabajar había dado a las mujeres la posibilidad de poder elegir o no el matrimonio, o al menos de no tener que perseguirlo.⁴⁶⁹ En una conversación con Guadalupe Orozco, quien estudió con Luz Meneses tanto de manera privada como en el Conservatorio, a la pregunta de si la maestra Meneses era soltera, Orozco respondió: —Sí, gracias a Dios, porque si se casa no hubiera hecho todo lo que hizo...⁴⁷⁰

Así, habría que considerar que probablemente Luz eligió la música y el trabajo. Un trabajo que, hay que decir, le otorgaba prestigio e incluso superioridad moral y cultural. Si bien el no trabajar todavía era considerado un signo de estatus para las mujeres mexicanas, el trabajo y la vasta cultura de Luz, le daban un estatus no de clase, pero sí intelectual.

El segundo elemento a resaltar de la nota periodística es lo relacionado con la labor docente. Según el autor, Luz fue «obligada» a consagrarse a una labor «ingrata», primero por abnegación y después por vocación. Si bien no le niega la vocación y el gusto por su trabajo, el autor ve al trabajo mismo como una carga para Luz, como un triste destino en el que, además, señala en el mismo artículo, trabajaba mucho y ganaba poco. Aquí habría que preguntarse si se habría dicho lo mismo de Meneses padre, considerado un héroe musical por su labor docente en la misma institución, o de cualquier colega músico, varón, cuya opción laboral fuera la enseñanza.

Hay que considerar que para entonces ya habían pasado algunas décadas de aquella época en la que el maestro podía ser una figura de gran peso para la sociedad. En términos musicales, las alabanzas y la atención del público estaban dirigidas al músico creador, no al educador. Labor que, además, en ese tiempo se había feminizado no sólo por el creciente número de maestras de música sino por la asociación con un trabajo de cuidados (formación de menores).

Sobre cuánto ganaba Luz Meneses no tenemos ningún dato, así que sólo queda

⁴⁶⁹ Susie Porter, «Women of the Middle Class, More Than Others, Need to Work», en Susie Porter, *From Angel to Office Worker: Middle-class Identity and Female Consciousness in Mexico, 1890-1950* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2018), 24.

⁴⁷⁰ Conversación con Guadalupe Orozco el 1 de junio de 2018.

ejercitar la sospecha: ¿ganaba menos que sus colegas con el mismo puesto y eso complicaba sus finanzas? ¿Las clases privadas eran peor pagadas para las mujeres? ¿Habría que matizar el dicho del cronista? No tenemos respuesta a estas preguntas por falta de datos, pero es importante dejarlas aquí asentadas antes de retomar el hilo de la vida de Luz Meneses.

En abril de 1929 murió Carlos J. Meneses y Luz se quedó con la mayoría de sus alumnos. Dice el cronista que entonces sí la joven maestra se sintió «con la responsabilidad que representaba el ser la sucesora directa de la escuela de piano creada por su padre».⁴⁷¹

El primer reto fue conducir a un buen fin de carrera a los alumnos más avanzados del padre. De ellos, quizá los más notables fueron Pascual Toral, Javier Meza, Magdalena Díaz y Julia Orozco.

Decíamos que el primer reto fue titular a los alumnos de Carlos J. Meneses. El segundo fue, como ella decía, defender la escuela de su padre, al tiempo que se posicionaba personalmente por sus conocimientos y trayectoria y no sólo por el apellido que llevaba. En estos afanes, un acto particularmente significativo fue la conferencia de técnica y pedagogía pianística, dictada en el Conservatorio posiblemente en 1930 o 1931, y la publicación del artículo «Anatomía del miembro superior» en 1931.

En el expediente de Luz Meneses del Archivo Baqueiro se conserva una carta de Jesús C. Romero donde comenta tanto una conferencia sobre técnica pianística como el artículo.⁴⁷² Dice Romero:

No me sorprendieron las atinadas observaciones crítico-pedagógicas que usted consigna en su elocuente y brillante conferencia sustentada en el Salón de Actos del Conservatorio Nacional, acerca de la Técnica y la Pedagogía pianísticas, por las cuales me permito felicitar muy sinceramente a usted y a sus discípulos, que tienen la oportunidad, muy rara por cierto, de usufructuar semejante riqueza de conocimientos, atesorados, sin egoísmos y sin distingos, por su sapiente maestra.⁴⁷³

⁴⁷¹ Carlos Díaz Du-Pond, «Maestros de la música. Luz Meneses», 1 de octubre de 1950.

⁴⁷² No hay certeza de la fecha de la conferencia ya que la nota periodística que habla de ella no conserva ni fecha ni nombre de la publicación. A esto hay que sumar que la carta de Romero es de 1940. Sin embargo, «Anatomía del miembro superior» se publicó en 1931. El artículo parece ser el complemento de algo más, ya que nunca aterrizó en la técnica pianística, aunque pareciera ser el motivo de toda la exposición. De ahí que se tenga la hipótesis de que una conferencia sobre técnica pianística haya acompañado tal publicación.

⁴⁷³ Carta de Jesús C. Romero, dirigida a Luz Meneses con fecha 19 de julio de 1940. Archivo Gerónimo Baqueiro Fórste, expediente 3408, CENIDIM.

Más adelante, Romero comenta que dio su aval médico para la publicación del artículo tanto porque «está apegado a la verdad científica como [por] venir de la pluma de persona tan estimable, cultural y personalmente».

«Anatomía del miembro superior», escrito en 1929, fue publicado en el número 11-12 de *Música*, en 1931. Por los antecedentes del padre, por la constante referencia a la técnica pianística y por el título mismo, se antojaba suponer que el artículo daría pistas para entender qué exactamente entendían por técnica pianística Luz Meneses y su padre, qué movimientos privilegiaban, etc. Sin embargo, no es eso lo que encontramos.

En el artículo hay una explicación muy clara sobre musculatura y movimientos del brazo, con ejemplos y metáforas muy adecuadas para el lector no instruido en ciencias médicas. Resultaba muy novedoso, en el contexto mexicano, que una revista de música publicara un artículo de esta naturaleza, encaminado a entender la mecánica del brazo y su aplicación y buena gestión para tocar el piano. Sin embargo, el artículo se queda corto. Hay poquísimas menciones al piano. De hecho, el único lugar donde se muestra una relación clara entre el estudio anatómico y su relación con el piano es el párrafo en el que, hablando de la región del hombro, dice:

Es allí y solamente allí donde se efectúan TODOS los movimientos del hombro o lo que es lo mismo, del BRAZO. En efecto, por medio de esta articulación, por la cual el brazo se acerca o se aleja del tórax, se levanta adelante o se levanta atrás o efectúa movimientos de rotación.

Por lo que acabamos de mencionar, se comprenderá perfectamente que por ningún motivo se DEBE, ni se necesita, mover el tronco o cuerpo cuando se trate de mover un brazo. Hacer lo contrario sería perder agilidad, fuerza y estabilidad. Un REPOSO ABSOLUTO del tronco es INDISPENSABLE para lograr el máximo de rapidez y fuerza. ¡Cuántos pianistas necesitarían conocer estos detalles de anatomía y fisiología, para no bailar en el banquillo del piano o para no levantarse de él, semejando al que monta a caballo con TROTE INGLÉS!⁴⁷⁴

Nos queda claro, por este párrafo, que la autora buscaba encontrar un sustento anatómico y racional para la mecánica que enseñaba, que como puede inferirse, estaba centrada en la acción del brazo.

⁴⁷⁴ Luz Meneses «Anatomía del miembro superior». *Música: Revista mexicana*, vol. II, nº 11-12 (febrero-marzo, 1931), 54-56.

Más allá de las inferencias, a este punto del artículo eran de esperarse comentarios semejantes relacionados con las demás partes del miembro superior, sobre todo porque en las líneas que siguen al párrafo citado la autora anuncia que: «aunque los nombres de los músculos importan poco al pianista, diremos cuáles son los más importantes y cuál es su acción». Y así, el texto avanza, describiendo con detalle la región del brazo, del codo, del antebrazo, del puño, de la mano, de los dedos, hasta llegar a un: «por la cara anterior de estas falanges es por donde se fijan los tendones de los músculos flexores y por la cara posterior o dorsal es por donde se fijan los tendones de los músculos llamados extensores».⁴⁷⁵ ¡Y eso es todo! Justo cuando se esperaba la aplicación de estos conocimientos al quehacer del pianista, lo que sigue es una fecha y una firma. Fin del artículo.

Hay que señalar que lo más probable es que el contenido de este texto fuera acompañado de detalladas explicaciones en las conferencias dictadas por la autora. Baste como muestra la referencia a un artículo periodístico en el que se comenta que la profesora «con palabra fácil y conceptos justos expuso unas acertadísimas opiniones sobre reputados artistas en la técnica moderna del piano».⁴⁷⁶ Ojalá la nota se hubiera extendido en el relato de esas opiniones y del contenido general de la conferencia, pero eso no sucedió.

A este punto, sin conferencia y con el artículo de anatomía, nos quedamos una vez más sin saber detalles específicos de la llamada «Escuela de Meneses». Al menos, los elementos presentados son suficientes para señalar que, en efecto, había en las menesistas una marcada preocupación por la mecánica y sus implicaciones en la interpretación.

A partir de la muerte de Meneses padre, Luz fue ganando notoriedad y autoridad. Aproximadamente desde 1930 aparece en una serie de artículos de periódico que la ubican como jurado, y como autoridad musical, no sólo en las audiciones del Conservatorio sino en las distintas academias privadas que por entonces daban formación de tipo profesional, al lado de personajes como Manuel M. Ponce, Luis Moctezuma, Arnulfo Miramontes, José F. Velázquez o José Rolón.

El diploma de la imagen, que muestra la acreditación del «grado superior» de piano,

⁴⁷⁵ Luz Meneses «Anatomía del miembro superior». *Música: Revista mexicana*, vol. II, nº 11-12 (febrero-marzo, 1931), 81.

⁴⁷⁶ «Una conferencia sobre piano en el Conservatorio Nal. De Música» [Nota periodística sin autor, nombre de la publicación ni fecha, ubicada en el Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, expediente 3408, CENIDIM].

es un buen ejemplo de cómo la educación musical privada emulaba la del Conservatorio, dotando a las mujeres, que por una u otra razón no querían asistir a la educación pública, una certificación equivalente pero además muestra que los maestros de piano y las autoridades musicales reconocidas iban de lo privado a lo público con toda naturalidad.

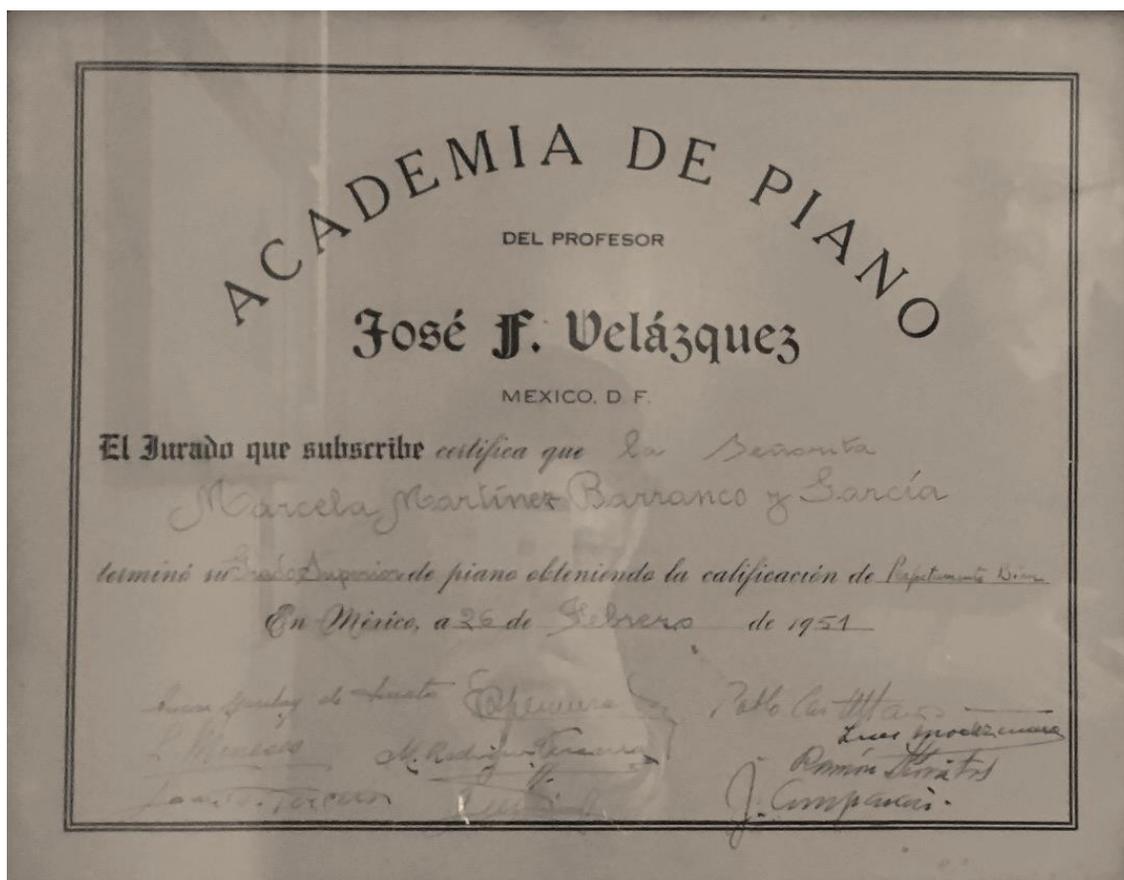
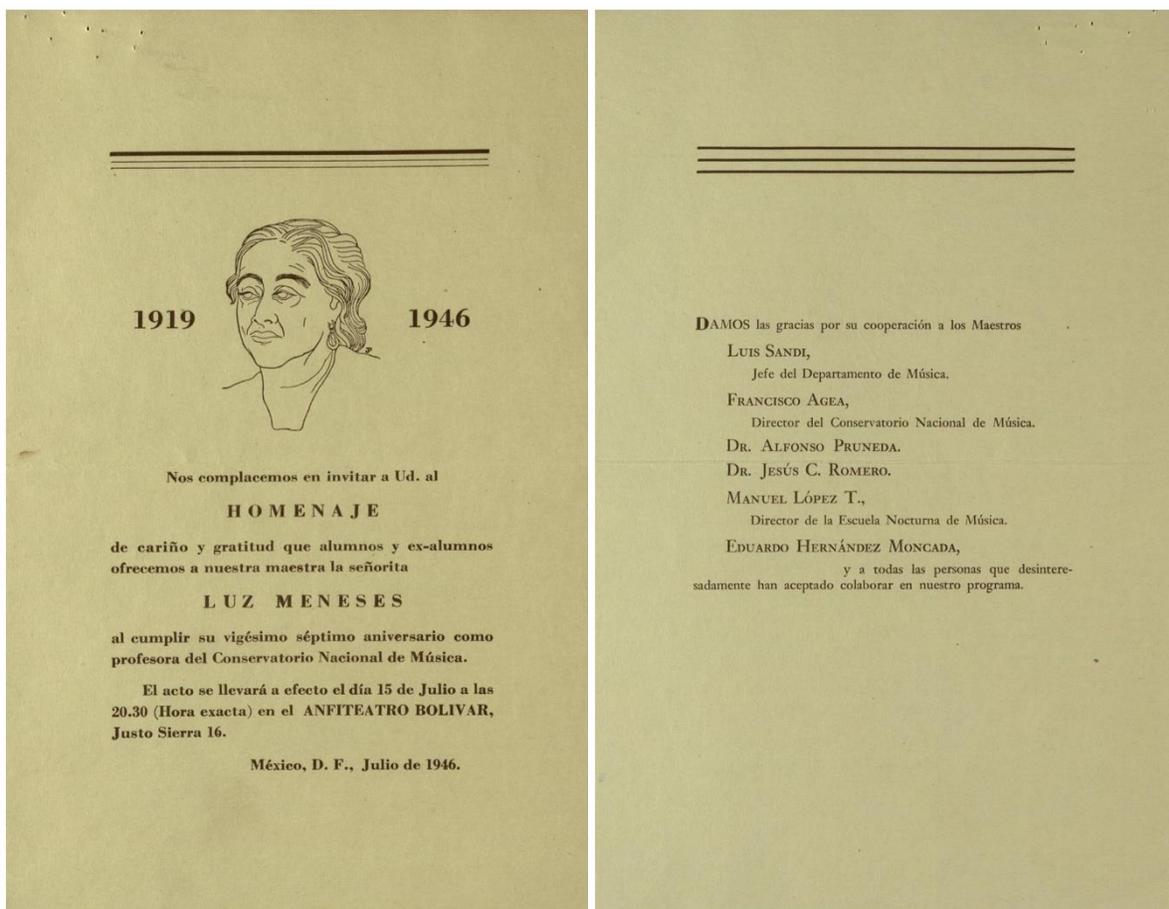


Imagen 19. Diploma de obtención del grado superior de piano por la alumna Marcela Martínez Barranco y García. Academia de piano de José F. Velázquez. Firman: Luz Meneses, Pablo Castellanos, Luis Moctezuma y otros. Archivo personal de Marcela Martínez Barranco.

En un mundo en el que la división de las profesiones musicales era cada vez más marcada y donde la labor pedagógica iba perdiendo prestigio, a un punto, la maestra Meneses representaba esa figura del pasado. Quizá en el relevo generacional aquella figura ya no tendría tanta importancia pero, mientras tanto, sus alumnos le rendían homenaje.



*Imagen 20. Homenaje a Luz Meneses. Julio de 1946.
Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, expediente 3408, CENIDIM*

Luz Meneses pasó el resto de su vida desarrollando intensamente su labor pedagógica y rodeada de alumnos y músicos. Entre estos alumnos, como una muestra de lo que sucedió cuando Meneses padre murió, y de lo que representó su trabajo pedagógico, está María Julia Orozco.

La joven Orozco estudiaba en el Conservatorio con el famoso Carlos J. Meneses en una época en que ya sin orquesta, el maestro estaba nuevamente consagrado a la enseñanza. Poco tiempo antes de que la joven pianista terminara sus estudios, el maestro murió. La tragedia de la muerte del maestro fue disminuida por el hecho de que Luz Meneses acogiera a los más aventajados alumnos de su padre. Así, María Julia terminó sus estudios con Luz y para conseguir el ansiado título presentó examen público con un programa muy complicado

y laborioso.⁴⁷⁷ Iniciaba el concierto con «la más bombástica» de las transcripciones de obras de órgano Bach,⁴⁷⁸ una obra de lucimiento que por mucho tiempo fue obra casi obligada de los pianistas virtuosos (aunque para entonces había pasado de moda en Europa). Destaca también la elección en cuanto a Chopin, que no podían faltar en el concierto de titulación de una menesista. De entre ese universo, el programa contenía algunos de los más expuestos y difíciles estudios y preludios. La obra, central, el *Concerto op. 16* de Grieg quizá no resulta tan vistosa y difícil, sobre todo si se compara con otros conciertos románticos. Sin embargo, para ese punto del concierto ya había quedado establecido el nivel de manejo del piano. Un elemento más para imaginar cómo tocaban las menesistas.



Imagen 21. María Julia Orozco. Examen profesional. 1931.
Archivo personal de Guadalupe Orozco

⁴⁷⁷ El programa del concierto fue: *Tocatta y Fuga* de Bach-Tausig; *Danseuses de Delphes*, *Sérénade interrompue* y *Minstrels* de Debussy; *Carnaval de Viena* op. 26 de Schumann; *Preludios* n° 16 y 24 de Chopin; *Estudios* op. 25 n° 6 y 11 de Chopin y *Concerto* op. 16 de Grieg, este último con el acompañamiento de la Orquesta del Conservatorio Nacional bajo la dirección de Silvestre Revueltas.

⁴⁷⁸ Russell Stinson. *Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms* (New York: Oxford University Press, 2006), 120.



*Imagen 22. Silvestre Revueltas, Luz Meneses y María Julia Orozco. 1931.
Archivo personal de Guadalupe Orozco.*

Después de una exitosa graduación, en 1931, Julia Orozco, empezó a trabajar sin más. Posiblemente hubiera deseado una vida dedicada al concertismo, pero lo cierto es que las oportunidades de trabajo, a diferencia de la generación anterior, estaban ahí. Además de que la vida le tenía otros planes: había que mantener a la familia. En entrevista, Guadalupe Orozco (sobrina de Julia) cuenta:

Mi madrina tenía muchos empleos. Tenía como siete empleos. Ya recibida empezó a ser maestra de la Escuela Nocturna de Música. Además era inspectora de los maestros de educación física. Y siendo tan amiga del maestro Toral, y siendo él el pianista número uno, ella lo supervisaba como acompañante de las clases de educación física.

Además era pianista y daba clases en la escuela amiga de la Obrera, que recogía niños que los dejaban ahí porque no tenían las mamás a dónde dejar a los niños chiquitos mientras trabajaban.

Daba clases de piano particulares en varios lados. Inclusive iba a casa de Miguel Alemán a darle clases a Beatriz Alemán y el Coronel Serrano. Daba clases a muchos hijos de políticos. También era pianista acompañante en escuelas [de educación básica], en clases de canto y de educación física [...] Aparte tenía alumnos privados que iban a la casa.⁴⁷⁹

Julia Orozco, alumna de Carlos y Luz Meneses, tuvo una vida llena de música y trabajo y formó a una buena cantidad de alumnos de todos los niveles; además, tuvo la oportunidad de hacer un trabajo donde se hacía música fuera de los escenarios y se llevaba a la vida cotidiana: la música en las escuelas. En más de un sentido, Julia representaba una nueva generación de mujeres que trabajaban. Esto en el marco de una política educativa en donde se buscaba que la cultura tuviera un papel más relevante dentro de las aulas.



*Imagen 23 Alumnas de María Julia Orozco. 3 de diciembre de 1947.
Archivo personal de Guadalupe Orozco*

⁴⁷⁹ Conversación con Guadalupe Orozco el 1 de junio de 2018.

Orozco Maria Julia

Nº H.



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO DE
BELLAS ARTES.

Al margen: Cambios por valor de un peso diez centavos, can-
celados con un sello que dice: "Poder Ejecutivo Federal - Secretaría
de Educación Pública - Departamento de Bellas Artes" - Secretaría
de Educación Pública - Departamento de Bellas Artes. - Una foto-
grafía de la interesada. - Firma de la persona a quien se expi-
de el presente título: Julia Orozco. - Rubrica. - Al centro: Esto-
dos Unidos Mexicanos. - Un escudo nacional. - El Sr. Secretario de
Educación Pública, por acuerdo del Sr. Presidente Constitucio-
nal de los Estados Unidos Mexicanos y teniendo en cuenta
que la Señorita Maria Julia Orozco ha hecho en el Con-
servatorio Nacional de Música los estudios requeridos
por las leyes vigentes, le expido el presente título de
Pianista de Concierto. - Subjuro Ejecutivo No Reeleccion
- México, a veinticuatro de octubre de mil novecen-
tos treinta y uno. - El Secretario de Educación Pú-
blica. - M. Barrios. - Rubrica. - Título de Pianista de Con-
cierto expedido a favor de la Señorita Maria Julia
Orozco. - A la vuelta: Un sello que dice: Registrado la
yo el número cuatro a fojas dos v. del libro respectivo
México, a diez y seis de noviembre de mil no-
vecientos treinta y uno. - El jefe del Departamento.

Julia Orozco

A. Prumeda:

México a 17 de noviembre de 1931.
El jefe del Departamento.

Officio Prumeda

Imagen 24. Libro de registro de títulos y diplomas expedidos por la Secretaría de Educación Pública a favor de alumnos que han terminado sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, 1931. Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música.

Julia Alonso

El 3 de enero de 1912 el periódico *The Mexican Herald* publicó una nota titulada «Miss Julia Alonso to direct orchestra». La nota, que en buena parte reproducía un boletín de prensa publicado en otros periódicos, informaba que esa tarde algunos de los alumnos más avanzados del curso de instrumentación de Julián Carrillo darían un concierto en el teatro Arbeu al que asistirían, como invitados de honor, el presidente Madero y el secretario de Instrucción Pública, Miguel Díaz Lombardo. Para algunos rotativos el dato más relevante era que el presidente de la República, recientemente electo después de derrocar a Porfirio Díaz, presidiría el concierto. Sin embargo, para el *Herald* lo más destacable era que una alumna dirigiría a la orquesta aquella tarde.

One very interesting part of the programme will be the directing by Miss Julia Alonso of the orchestra, and the orchestra, band and chorus in the two selections given below,⁴⁸⁰ Miss Alonso, who is the young daughter of Col. Manuel Alonso, the well know army officer, is in the highest classes in piano, organ and instrumentation in the National Conservatory and she has herself made the orchestrations of the selections she will direct and, incidentally, she will be the first lady ever to direct an orchestra in public in Mexico.⁴⁸¹

La nota del *Herald* erraba al señalar que sería la primera vez que una mujer dirigiera una orquesta en público en México. Ya en 1867, según señala Carrasco, una jovencísima María Garfias había dirigido su propia *Marcha Republicana*, dedicada a Benito Juárez, en una función de la *Traviata* en la que se anunciaba que el dedicatario estaría presente. El hecho de que la joven tomara la batuta frente a la orquesta, según la nota reproducida por el autor, marcaba «una era nueva en los anales de la música, y abriendo al talento, sea cualquiera el sexo del individuo, nuevo campo para que se manifieste y desarrolle».⁴⁸²

El apunte de los autores de la nota, que auguraba un buen futuro para las mujeres en

⁴⁸⁰ Las obras dirigidas por Julia Alonso fueron *Reverie* de Schumann y *Canto a la bandera* de Julián Carrillo.

⁴⁸¹ «Una parte muy interesante del programa será la dirección, a cargo de la señorita Julia Alonso, de la orquesta y, después, de la orquesta, banda y coro en los dos números que se presentan a continuación. La señorita Alonso, que es la joven hija del coronel Manuel Alonso, conocido oficial del ejército, está en las clases más avanzadas de piano, órgano e instrumentación en el Conservatorio Nacional y ella misma ha realizado las orquestaciones de las obras que dirigirá. Además, será la primera mujer en dirigir una orquesta en público en México». “Miss Julia Alonso to Direct Orchestra”, *The Mexican Herald*, (3 de enero de 1912), 6.

⁴⁸² Fernando Carrasco Vázquez, *María Garfias (1849-1918): una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica* (México: libro electrónico, 2018), 21.

la música en nuestro país, no pasó de ser una reflexión optimista. Lo cierto es que María Garfias no volvió a subir al podio (de hecho, no siguió una carrera como pianista, compositora o directora), y tuvieron que pasar cuarenta y cinco años para que otra joven mujer apareciera públicamente dirigiendo una orquesta. Dato que, además, pasó inadvertido por una buena parte de la prensa.



*Imagen 25. Julia Alonso, ca. 1912.
Imagen propiedad de la familia García Carrillo.*

Aquí conviene hacer un paréntesis político. El hecho de que el *Mexican Herald* no diera mucha importancia a la presencia del presidente Madero en el concierto no era casual. Este periódico, tanto como su director Paul Hudson, no sólo había sido un leal promotor del gobierno de Porfirio Díaz (que además recibía un subsidio de 12 000 dólares anuales), sino que se había manifestado abiertamente en contra del gobierno de Francisco I. Madero.⁴⁸³ De modo que no hay que pasar por alto el dato de que Julia Alonso era hija del coronel Manuel Alonso, militar activo en el régimen porfirista, y que ese hecho de algún modo le facilitaba un espacio en la publicación.

⁴⁸³ Ver: Íñigo Fernández, «Claroscuros de un estadounidense en México: el caso de Paul Hudson (1896-1921)», *Secuencia*, n° 10 (2018).

Sin embargo, más allá de las filiaciones políticas, hay que destacar que el *Mexican Herald*—por otra parte, considerado por algunos uno de los mejores periódicos de principios del siglo XX—⁴⁸⁴ puso atención en lo que todos los otros obviaron. En el contexto musical de la época era en efecto muy relevante y llamativo que una joven estuviera en la clase de composición del Conservatorio, además de la de órgano y piano, y, sobre todo, que tomara la batuta en un evento público para dirigir sus propias orquestaciones. Una mujer al frente de la orquesta no era algo que se hubiera visto mucho, ni en México ni en ningún otro sitio, y tampoco era algo que se deseara o se promoviera. Quizá por eso la omisión en los otros periódicos.

El *Herald* no sólo no dejó pasar el acontecimiento, sino que una semana después publicó una nota en la que se hablaba brevemente del desempeño de la joven música con la orquesta, que en opinión del redactor de la nota fue un gran éxito, y nos informaba que la señorita Alonso «una joven con ambiciones decididas», estaba escribiendo música y libreto para una «gran ópera mexicana» basada en una leyenda azteca.⁴⁸⁵

Por fortuna, la nota incluía una valiosa entrevista que nos permite saber en palabras de la propia Julia Alonso, cuál era su posición en el mundo musical alrededor suyo. Hablando sobre la ópera en la que estaba trabajando declaraba:

“I know it may seem presumptuous in me to undertake such a work” said miss Alonso yesterday, “but I feel that I have it in me to do it, and there is no harm in trying. There were those who tried to discourage me from attempting to prepare the orchestration and lead the orchestra the other day, for they said no woman had ever done such a thing in Mexico. I told them it was high time that the women in Mexico showed what they could do when put to test, and I went ahead. Some of the male musicians didn’t like it, but that made no difference to me.

“The same kind of friends smile at the idea of me writing an opera. I’ll show them if it is possible. When will it be finished? ¿Quién sabe? But I’ll keep at it until it is done.”⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Ver: Fernández, «Claroscuros de un estadounidense en México».

⁴⁸⁵ «Julia Alonso. Mexican Girl Who is Composing an Opera», *The Mexican Herald* (10 de enero de 1912), 2.

⁴⁸⁶ «Sé que puede parecer presuntuoso emprender un trabajo así» dijo ayer la señorita Alonso, «pero siento que tengo en mí lo necesario para hacerlo, y no hay nada de malo en intentarlo. Hubo quienes intentaron disuadirme de intentar preparar la orquestación y dirigir la orquesta el otro día, porque dijeron que ninguna mujer había hecho tal cosa en México. Les dije que ya era hora de que las mujeres en México mostraran lo que podían hacer cuando eran puestas a prueba, y seguí adelante. A algunos de los músicos no les gustó, pero eso no hizo ninguna diferencia para mí. El mismo tipo de amigos sonrían ante la idea de que escriba una ópera. Les mostraré que es posible. ¿Cuándo va a estar terminada? ¿Quién sabe? Pero seguiré trabajando en ella hasta que esté lista». En «Julia Alonso. Mexican Girl Who is Composing an Opera», *The Mexican Herald* (10 de enero de 1912), 2.

Muchas veces se ha dicho, y con razón, que no sabemos exactamente qué pensaban las mujeres de su posición en el medio musical, de sus posibilidades de desarrollo como intérpretes, compositoras o maestras fuera del espacio de lo privado. Si estaban conformes con las posibilidades que sus realidades les ofrecían, si cruzaban los límites de su marco social de modos creativos o si se revelaban contra las evidentes limitaciones en las que se encontraban. Es muy probable que todas estas posibilidades convivieran. Aquí encontramos el testimonio de una destacada alumna del Conservatorio que nos lo confirma.

Mientras que para el redactor del *Mexican Herald* el hecho de que una mujer dirigiera sus propias orquestaciones en público resultaba una atractiva novedad, para la comunidad musical representaba una incómoda excepción y la joven música estaba consciente de eso. Como ella misma afirmaba en la entrevista, algunos músicos la desalentaron a hacerlo con argumentos tales como que nunca una mujer lo había hecho antes. Tal afirmación implicaba, no está de más señalarlo, que dirigir o componer no eran tareas propias de mujeres. La división del trabajo, también dentro de la música, estaba clara: los puestos directivos y creativos estaban reservados a los varones, un tipo de segregación que, aunque con porcentajes distintos sigue siendo vigente.⁴⁸⁷ La joven Alonso, segura de sí misma y de sus capacidades, desafiaba los supuestos diciendo que «ya era hora de que las mujeres en México mostraran lo que podían hacer cuando eran puestas a prueba».⁴⁸⁸ Una frase que quizá hoy nos resulta obvia y muy propia de una consciencia feminista, pero que en contexto revela mucho, tanto de su personalidad como del mundo musical mexicano.

Julia Alonso sabía también que emprender la tarea de componer una ópera, una «gran ópera mexicana» era «impertinente». Y lo sabía porque componer era un trabajo al que las mujeres no estaban invitadas. Dicho con más precisión, era una actividad a la que las mujeres estaban invitadas sólo en determinadas circunstancias. Como vimos en el caso de María Enriqueta, por poner un ejemplo contextualizado, componer danzas o pequeñas obras que se publicaran en suplementos o se vendieran sueltas, y cuyo público consumidor fuera mujeres o aficionados, era una actividad bien vista, incluso algunas veces celebrada, siempre y cuando cumpliera algunas condiciones, no necesariamente expresadas pero implícitamente

⁴⁸⁷ Ver: Christina Scharff. *Gender, Subjectivity and Cultural Work: The Classical Music Profession* (New York: Routledge, 2018). Particularmente el segundo capítulo: «Documenting and explaining inequalities in the classical music profession».

⁴⁸⁸ «Julia Alonso. Mexican Girl Who is Composing an Opera», *The Mexican Herald* (10 de enero de 1912), 2.

aceptadas, como componer sólo en ciertos géneros (frecuentemente considerados menores) y hacerlo mientras se fuera soltera.

**Julia Alonso, Mexican Girl
Who Is Composing an Opera**

**ADVANCED IDEAS
OF WOMAN'S WORK**

Makes Sensation by Leading Great Orchestra and Band Combined

Miss Julia Alonso, the young Mexican girl who created such a sensation and made such a success last week by her directing of the combined National Conservatory Orchestra and the Artillery band at the Arbeau Theater, is a young lady with decided ambitions. She has won high honors at the National Conservatory as a pianist, an organist and in instrumentation, and she orchestrated the difficult selections for all the parts of the great band and orchestra which she directed Wednesday, when she won the applause of the audience, which included President Madero. The President led the applause, too.

Now Miss Alonso is engaged in writing the music for a Mexican grand opera, the story of the libretto being also outlined by her. It is to be founded on an old Aztec legend and the scenes and costumes will be those of several hundred years ago.

"I know it may seem presumptuous in me to undertake such a work," said Miss Alonso yesterday, "but I feel that I have it in me to do it, and there is no harm in trying. There were those who tried to discourage me from attempting to prepare the orchestration and lead the orchestra the other day, for they said no woman had ever done such a thing in Mexico. I told them it was high time that the women in Mexico showed what they could do



MISS JULIA ALONSO

when put to the test, and I went ahead. Some of the male musicians didn't like it, but that made no difference to me.

"The same kind friends smile at the idea of me writing an opera. I'll show them if it is possible. When will it be finished? Quien sabe? But I'll keep at it until it is done."

And anyone who knows Miss Julia Alonso cannot doubt it, for this young lady of twenty-one has all the strength of character and determination which, his old friends say, has characterized her father, Col. Manuel Alonso, throughout his long and honorable military career in Mexico.

*Imagen 26. The Mexican Herald. 10 de enero de 1912.
Hemeroteca Nacional Digital de México.*

En México en realidad no era tan extraño que una mujer compusiera. De hecho, dentro del Conservatorio hubo la clase de composición para señoritas llevada, y posiblemente concebida, por Melesio Morales. Como en todas las clases de la institución, la educación de hombres y mujeres era separada. En este caso particular sería muy interesante saber qué se enseñaba en cada una de ellas. Es posible aventurar que el contenido curricular no era el mismo, ya que se esperaba un tipo de composición muy diferente de la clase de varones y de la clase de señoritas.

En este contexto, atreverse a componer en una gran forma, en efecto, era una osadía.

No es que nunca en la historia de la música una mujer hubiera compuesto una ópera. De hecho, hay varios ejemplos de compositoras abordando el género en diferentes épocas y latitudes,⁴⁸⁹ pero es poco probable que la joven Alonso tuviera noticia de ellas. Lo que sí es seguro es que, en la historia del país, ninguna mujer lo había hecho antes. No sólo eso, tuvieron que pasar casi 25 años para que otra mujer mexicana compusiera una ópera.⁴⁹⁰

El reto que estaba planteando la joven Julia Alonso no consistía sólo en componer una ópera sino en abordar un tema mexicano, lo que en el fondo representaba la búsqueda de la creación de una música nacional, que era entonces una tarea compositiva que se habían planteado sus colegas y sus maestros. Así, lo impertinente no era sólo componer en gran formato sino además meterse en terrenos propios de la creación más trascendente.

Hay indicios de que la ópera fue terminada, aunque ninguno de que hubiera sido representada. En la entrada «Alonso, Julia» de la «Galería de músicos mexicanos»⁴⁹¹ publicada por Jesús C. Romero en varios números del *Carnet musical*, se puede leer la siguiente lista de composiciones: *Tonantzin*, ópera en cuatro actos, libreto del Coronel Picazo (1915), 2 sinfonías, 2 cuartetos, 2 suites, 25 temas con variaciones y múltiples pequeñas «formas homófonas», es decir, obras para un solo instrumento. Como puede verse, una interesante lista de obras de formaciones diversas que hasta el momento se encuentran extraviadas.

La referencia a las obras de Alonso, así como los demás datos aportados por Romero son prácticamente lo único que se ha sabido de ella en los últimos años.⁴⁹² Se lee en la «Galería», Julia Alonso nació el 11 de agosto de 1889 en Oaxaca, Oax. Para ampliar este dato podemos decir que en el libro de registros parroquiales y diocesanos del estado (1559-1988) consta que, el 30 de abril de 1892, en San Matías, Jalatlaco, fue bautizada Julia Enriqueta Susana Catalina Alonso, nacida el 11 de agosto de 1891, hija del Coronel Dn.

⁴⁸⁹ «Entre otras, Francesca Caccini (1587 -ca. 1640), Elizabeth Jaquet de la Guerre, Henriette- Adélaïde Villard de Beaumesnil (1758-1813), Mari Clémence (1830-1907), Adolpha le Beau (1850-1927), Ethel Smyth (1858-1944), María Isabel Curubeto Godoy (1898-1959), Peggy Glanville-Hicks (1912), Louise Talma (1906) y Matilde Salvador (1918)». En: Pilar Ramos, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003), 56-57.

⁴⁹⁰ Según refiere Gabriel Pareyón en su *Diccionario enciclopédico de la música en México*, en 1937 Sofia Cancino escribió la ópera *Gil González de Ávila* y después *Annette* (1945), *Michoacana* (1950) y *Promesa d'artista e parola di rè* (1952). En: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_UNO.PDF

⁴⁹¹ Jesús C. Romero, «Galería de músicos mexicanos» *Carnet musical*, vol. 4, nº 8 (1948), 19.

⁴⁹² La información aparece repetida, con algunas variantes, en *La mujer mexicana en la música*, (1958), de Esperanza Pulido, y en el *Diccionario enciclopédico de Música en México* (1999) de Gabriel Pareyón.

Manuel Alonso y Porfiria Marques.⁴⁹³ Según señala Amadeo Daniel García Carrillo,⁴⁹⁴ nieto de la compositora, el padre era un militar de origen español, al servicio del gobierno de Porfirio Díaz y la madre era una indígena Oaxaqueña.



*Imagen 27. Julia Alonso y Carlos Lozano
La Actualidad: Diario ilustrado independiente. 17 de junio de 1911.
Hemeroteca Nacional de México*

Se desconoce la fecha en la que la familia se mudó a la Ciudad de México, pero, según relata Romero, doña Julia estudió la instrucción primaria en le Escuela Superior N°2 de México, D.F., y después ingresó al Conservatorio Nacional,

Destacándose como alumna; en 1910 y con motivo de las Fiestas del 1er. Centenario de la iniciación de nuestra independencia, se tocaron 2 obras suyas en el concierto efectuado en el Palacio Municipal; en 1912 dirigió la orquesta del Conservatorio, la Banda de Artillería y el Orfeón Popular; en 1913 figuró en el Cuadro de Honor del Plantel y fue electa administradora de la Revista *Música*, de la Sociedad de Alumnos del Conservatorio.⁴⁹⁵

⁴⁹³ En: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NJ9W-RX8> [consulta: 30 de noviembre de 2019].

⁴⁹⁴ Entrevista telefónica el 4 de mayo de 2020.

⁴⁹⁵ Jesús C. Romero, «Galería de músicos mexicanos» *Carnet musical*, vol. 4, n° 8 (1948), 19.

Para completar la ficha biográfica, Romero apunta que estudió piano con los profesores Ernesto Elorduy, Gregorio Orige y Carlos J. Meneses; órgano con el P. J. Guadalupe Velázquez y composición en la cátedra del Maestro Julián Carrillo, «obteniendo 1er Premio del 1er. Grado en 1911; 2º Premio del 2º Grado en 1912 y 1er. Premio del 3er. Grado en 1914. En 1913 concluyó la carrera de composición; en 1914 la de piano y en 1915, la de órgano».⁴⁹⁶



Imagen 28. Indicación manuscrita: «Primer premio, adjudicado a la alumna señorita Julia Alonso, en el Concurso del grado inicial de órgano, ejecutado en el Conservatorio el año escolar de 1910-1911 México, octubre de 1911. El Director Gustavo E. Campa». En la portada de la edición de Raoul Pugno de las mazurkas de Chopin.

Biblioteca del Museo Franz Mayer. Sin clasificación.

⁴⁹⁶ Jesús C. Romero, «Galería de músicos mexicanos» *Carnet musical*, vol. 4, nº 8 (1948), 19.

Romero nos informa también sobre su vida profesional y asegura que fue «profesora de solfeo en la Normal para Maestras (1914)» y de composición (1914), órgano (1915) y piano (1917), en el Conservatorio Nacional. Finalmente agrega que, en 1924, fue «organista de la Escuela N. Preparatoria, en cuyo puesto ofreció 35 conciertos de órgano».

Lamentablemente, Romero no menciona sus fuentes y aunque tiendo a creer que la información pudo habérsela dado la compositora en persona, no se ha encontrado suficiente evidencia para confirmar algunas de sus afirmaciones. Por ejemplo, en el caso del Conservatorio, Julia Alonso aparece en la «Lista de maestros que han laborado en el Conservatorio Nacional de Música (1866-1896)», elaborada por Zanolli, solamente como acompañante de piano de 1913 a 1919.⁴⁹⁷ Sin embargo, en aparente contradicción con esta afirmación, en el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música hay evidencia de que en efecto fue maestra de piano al menos en 1917.⁴⁹⁸ Que diera clases de todo lo mencionado, aunque no fuera oficialmente, es posible. Para aumentar la confusión, según un reciente artículo en el que la autora publica un currículum de Julia Alonso (que fue encontrado por el profesor Jesús Bernal), se afirma que fue maestra del Conservatorio de 1914 a 1928 en las materias de piano, órgano y composición.⁴⁹⁹

Una hipótesis es que trabajara en el Conservatorio en diferentes periodos durante ese lapso. Por ejemplo, tanto Romero como un currículum de Julia Alonso, sacado a la luz recientemente por Pilar Sánchez, coinciden en señalar que en 1919 hizo una primera gira de conciertos por varios países de América, lo que seguramente la mantuvo fuera del país por varios meses.⁵⁰⁰ Pero, además, la información es contradictoria a partir de ese 1919, año en el que contrajo matrimonio.

⁴⁹⁷ Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. II (México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música), 93.

⁴⁹⁸ Se conservan los boletines de exámenes del año 1917 de la clase de piano de la profesora Julia Alonso.

⁴⁹⁹ Mónica del Pilar Sánchez Castro, «Primera mexicana en dirigir orquesta, Julia Alonso» en César Moreno Zayas, ed., Enid Negrete, coord., *Ópera de México. Colección de artículos del Primer Diplomado en Ópera Mexicana* (Barcelona: Las nueve musas ediciones, 2021), 294.

⁵⁰⁰ Según el currículum publicado por Sánchez Castro, Julia Alonso hizo tres giras de conciertos de piano y órgano «desde Canadá hasta Argentina» en 1919, 1928 y 1932. En esos mismo años, posiblemente de forma paralela, realizó giras de «conferencias revolucionarias por países de América Latina», en César Moreno Zayas, ed., Enid Negrete, coord., *Ópera de México. Colección de artículos del Primer Diplomado en Ópera Mexicana* (Barcelona: Las nueve musas ediciones, 2021), 294.



*Imagen 29. Julia Alonso. Sin fecha.
Imagen propiedad de la familia García Carrillo.*

En su libro *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, Rosendo Salazar dedica el capítulo titulado «La escuela solidarista» a un singular personaje: Emilio Dreffes. De origen polaco, el maestro del solidarismo⁵⁰¹ había llegado a México en 1910 «atraído por la feracidad del suelo y el inquieto vivir de los habitantes; hablaba alemán, inglés, ruso, español y otros idiomas, y leía además hebreo y sánscrito» (212).⁵⁰² Además de políglota era filósofo —¿o sociólogo?—, ávido lector, vegetariano, anticlerical y tocaba el piano. El autor relata que el día que lo conoció estaba sentado al piano tocando piezas de su creación que «no vivían más tiempo que el que empleaba para improvisarlas; las hacía durar

⁵⁰¹ «La doctrina solidarista era una mezcla complicada de doctrinas orientales, anarquismo, iluminismo, etc.» En: José González Sierra, «Anarquismo y el movimiento sindical en México, 1843-1910. <https://unionanarcosindicalista.files.wordpress.com/2015/05/anarquismo-y-el-movimiento-sindical-en-mc3a9xico.pdf>

⁵⁰² Rosendo Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)* (México: Partido Revolucionario Institucional, Comisión Nacional Editorial, 1972), 212.

el lapso que necesitaba su inspiración únicamente; terminada una, no volvía a tocarla».⁵⁰³ Para terminar de caracterizar al personaje habría que agregar que vestía de un modo muy particular. Siempre llevaba zapatillas de cáñamo, vestía todo de blanco con pantalón corto (que significaba que «el maestro que no sólo no ha perdido sus encantos de niño, sino que los lleva todos transfigurados en su sabia personalidad»⁵⁰⁴), usaba una banda de hilos de colores que ceñía su cuerpo y tenía una dorada y larga cabellera.⁵⁰⁵

Nos interesa este personaje porque, según se consigna en el libro, el 9 de mayo de 1919 «Emilio Dreffes, el maestro, contrajo matrimonio con su discípula la señorita Julia Alonso».⁵⁰⁶ Sobre el matrimonio cuenta Salazar que:

La prensa toda de la capital de la República se ocupaba del enlace del Genio con la exalumna del Conservatorio Nacional de Música, como de un acontecimiento inusitado; a dos y a tres columnas refería el suceso, ilustrándole con las fotografías de los cónyuges, diciendo cosas estupendas de ellos.

Los comentarios en la alta sociedad y en la media, unánimemente eran condenatorios para ambos; de él se decía que era un loco que había logrado valiéndose de diabólicas artes, apoderarse de la profesora Alonso, y pintando a ésta con los más sugestivos colores para atraer, sobre el filósofo, la general abominación.

—¡Pobre Julia!— exclamaban con piadoso acento las alumnas que tenía la extravagante recién casada en las aristocráticas colonias de la metrópoli, al propio tiempo que le cerraban las puertas de sus áureas residencias para no volver a recibir sus clases; y con el «¡pobre Julia!» Y otras conmiseraciones semejantes se helaba la luna de miel de una pareja de sublimes enamorados y se perdía, entre arreboladas nubes, el niño de su deseo.⁵⁰⁷

En una búsqueda hemerográfica no se lograron localizar ni fotografías de la pareja ni referencias al matrimonio y, aunque no descarto del todo que las hubiera, quizá podría ser alguna licencia del autor. En todo caso, lo que más nos interesa aquí es tanto la referencia al matrimonio como las consecuencias para la vida profesional de Julia Alonso.

Interesante resulta este caso. Como ya ha sido señalado frecuentemente, era muy común que las mujeres que habían optado por una educación superior en la música

⁵⁰³ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 207.

⁵⁰⁴ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 208.

⁵⁰⁵ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 207-208.

⁵⁰⁶ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 213.

⁵⁰⁷ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 213-214.

abandonaran sus carreras profesionales al contraer matrimonio para dedicarse a las labores del hogar. Era un acuerdo social relacionado con la división del trabajo y, sobre todo, con los roles de género establecidos. En un sentido era una imposición social que marcaba el límite de las aspiraciones profesionales de las mujeres. En el caso de la joven Julia Alonso, el matrimonio también marcaba un límite a su carrera, pero por una razón distinta: se trataba de una marginación social por un juicio moral. A ojos de la sociedad, una mujer que había decidido casarse con un hombre de ideas y prácticas tan heterodoxas, había sido embaucada. Al asumir esto se le restaba juicio, autonomía y poder de decisión. Sin embargo, sobre ella recaían las consecuencias.

A pesar de todo, Julia Alonso parece haber elegido con consciencia y no renunció ni a su carrera ni a tener voz y pensamiento propio. Dice Salazar que la joven esposa «con admirable sosiego intelectual» escribió una carta «dirigida a su raza, que no tuvo el valor de publicar la prensa». El fragmento revelado por el autor dice lo siguiente:

Por qué los hijos del separatismo insultan a cada paso en todo este país [...] al hijo más enamorado de su madre Natura, como lo demuestra con su pelo largo, cuello libre del cincho de fierro blanco, atado con la cadena de esclavitud y vestido en armonía con su tendencias salvadoras?

¿Acaso el representante del alma asesina del gran genio separatista, fraile teólogo, rival y conquistador de Jesús el filósofo —que no porque viviera muchos años escondido en los templos de Oriente, dejase de dirigir la propaganda de la logia blanca de los hijos de la luz—, con sus fábricas de veneno mental y sexual, su vestido asquerosamente antiartístico y su monstruosa concha de tortuga a cuestas, se merece más respeto e imitación?

¡Dejad en paz al hombre que ha sido, desde joven, demasiado sabio, y, por ende, bueno, para desear un mal, hipnotizar, sugestionar o influenciar separatísticamente a nadie; al hombre que no conoce otro yo que la felicidad de todas y para siempre ya; que ha sido más que padre y madre para cada virgen, para cada Magdalena, para cada Margarita, sin excepción, y que ha hecho una caminata a pie desde Nueva York a Querétaro, enamorado del espíritu y grandeza de este país, en donde se manifiesta una generación lo suficientemente ilustrada para irradiar desde sus montañas la diáfana luz de las modernas ideas!⁵⁰⁸

De esa supuesta carta a la prensa no hay más información y no se sabe cómo es que Salazar la obtuvo. Lo cierto es que el autor habla de Dreffes y de Julia Alonso con la

⁵⁰⁸ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 214.

familiaridad que da lo cotidiano, de modo que podemos pensar que el documento pudo haber estado en sus manos por la convivencia frecuente con la pareja. Si bien el propósito de este panorama biográfico es indagar sobre la vida musical de Alonso, de modo que este no es el espacio para profundizar en el contenido de la carta, quede aquí este documento como una muestra de algunos rasgos ideológicos de nuestra compositora.

Dice Salazar que «buscando lo que no existe en ninguna parte; seguridades para el hombre que sabe y garantías para la mujer que piensa, el maestro y su maestra, o sea el esposo y su esposa, allá iban por el anchuroso mundo».⁵⁰⁹ Al parecer, más allá de la poética imagen, la pareja vivía más o menos en penuria y en constante cambio de residencia. Desde principios de 1920 Dreffes enfermó. De vuelta a la ciudad de México (habían estado en algún lugar del vecino Estado de México) «en unión de su esposa Julia, fue detenido por los agentes del Gobierno del Distrito Federal y conducido a la penitenciaría entre el populachero aplauso, por el único delito de no ir vestido como todos»⁵¹⁰. A raíz de ese suceso, la pareja estuvo en varios estados del país para volver a la capital a principios de 1921. El 30 de abril de ese año, Emilio Dreffes murió.⁵¹¹

La vida musical de Julia Alonso parece haber estado en pausa entre 1919 y 1923. Hasta la fecha del matrimonio, las notas periodísticas que dan noticia de su vida como intérprete habían sido abundantes. Además de las referencias a concursos y presentaciones públicas como alumna del Conservatorio, aparecía en presentaciones de beneficencia, de asociaciones o conciertos privados. Destaca entre ellas una participación en el concierto por el aniversario de la fundación del «Kindergarten Herbert Spencer» en el Teatro Arbeu. Esta era la segunda vez que Alonso aparecía en el podio. Señala la nota que «como dato curioso, puede anotarse que la orquesta será dirigida por la señorita Julia Alonso».⁵¹² En unos cuantos meses había pasado de dirigir un par de obras a un programa completo en una presentación de beneficencia. No lo sabemos, pero quizá era la primera vez que, en México, una mujer estaba a cargo de un concierto completo. ¿Habría seguido estudiando dirección formalmente en ese tiempo? ¿Era una aparición excepcional por tratarse de un concierto de

⁵⁰⁹ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 215.

⁵¹⁰ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 221.

⁵¹¹ Salazar, *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*, 222.

⁵¹² «Hermoso Festival se prepara en el Teatro Arbeu», *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 16 de mayo de 1913.

beneficencia?⁵¹³ Lo que sí sabemos con certeza es que esta es la última noticia en la que se hace referencia a ella dirigiendo.

A partir de entonces, aparece con frecuencia tocando tanto el órgano como el piano en presentaciones de música de cámara o en solitario. En 1914, aparece por primera vez con el título de profesora.⁵¹⁴ Entre sus presentaciones sobresalen las de música de cámara al lado de violinistas, destacando las que hiciera con José Rocabrana. Su última aparición antes del paréntesis de su matrimonio con Dreffes es en abril de 1919 tocando el órgano de la Escuela Nacional Preparatoria, interpretando el *Preludio sinfónico para banda y órgano*. Una obra «escrita en 1917, para festival artístico» de la que no se menciona el autor.⁵¹⁵

Recuperándose del periodo de silencio, en 1923 reaparece tocando el órgano en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria en un concierto organizado por la Liga de Escritores Revolucionarios.⁵¹⁶ Días después vuelve a aparecer en el mismo sitio «patrocinada por la Secretaría de Educación Pública» para dar un ciclo de conciertos «con el objeto de dar a conocer al público la música clásica de órgano por serie cronológica».⁵¹⁷

Después de 1923 vuelve a haber un silencio de casi diez años. El 13 de mayo de 1934 en *El Informador* de Guadalajara se publicó una nota titulada «Esta noche tocará Julia Alonso». Ahí se informaba que:

La célebre pianista nacional Julia Alonso tocará esta noche en la Sala del Museo a las 20:30 horas. Pletórica de laureles que en el extranjero se ganara, regresa a su país a deleitar a sus connacionales con la música clásica y la modernista que tan en boga está en nuestros días.⁵¹⁸

En la reseña del concierto, aparecida al día siguiente, se narraba que la pianista no sólo había interpretado sino que había explicado «las ideologías y tendencias [de las obras], para mayor comprensión del auditorio».⁵¹⁹ Llama la atención este formato de interacción con

⁵¹³ El dinero recaudado sería donado a la Cruz Blanca Neutral para los heridos de «la guerra fratricida que asola nuestro país».

⁵¹⁴ En la nota aparece acompañando al violinista Rodolfo Martínez Cortés. En: «Fiesta musical», *El imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 20 de junio de 1914.

⁵¹⁵ «Próxima audición», *El Pueblo*, 11 de abril de 1919.

⁵¹⁶ «Recital», *El Demócrata: diario constitucionalista*, 02 de junio de 1923.

⁵¹⁷ «El concierto de órgano de la Señora Alonso», *El Mundo: diario vespertino de política e información*, 25 de junio de 1923.

⁵¹⁸ «Esta noche tocará Julia Alonso», *El Informador*, 13 de septiembre de 1934.

⁵¹⁹ Oto LEAR, «Notas musicales», *El Informador*, 14 de septiembre de 1934.

el público (que no parecía ser común entonces), tanto como el programa a tres partes, una práctica que parecía mirar al pasado. En el mismo sentido, resulta un poco anacrónico empezar con la *Tocata* y fuga de Bach-Tausig, pues para entonces ya no era muy interpretada. Aunque si consideramos su carrera como organista, tal obra debía tener un interesante atractivo para ella. Después de esta obra, y para completar el primer tercio del concierto, la pianista ofreció la *Sonata «Aurora»* (o «*Waldstein*») de Beethoven, obra cuya dificultad y retos técnicos son bien conocidos.

Como buena menesista, la segunda parte estaba dedicada por completo a Chopin: *Balada n.º1*; *Fantasia impromptu*; tres valsos: el famoso «*Vals del minuto*» y muy probablemente el *vals op.69 n.º 2* y el «*Gran vals brillante*»; además del *Andante spianato* y *gran polonesa brillante*.

En la tercera parte aparecieron los autores mexicanos con obras ya canónicas del repertorio nacional: *El vals capricho* y *Cerca del arroyo* de Ricardo Castro, y el *Vals poético* de Felipe Villanueva. El elemento «modernista» al que hace mención la nota estaba representado por *Corpus en Sevilla* de Albeniz. Para terminar el concierto, Alonso interpretó «la complicada transcripción del vals vienés *El Danubio azul* de Satrauss/Schulz-Evler.»⁵²⁰

El programa del concierto, muy largo y complicado, aporta elementos para saber cómo tocaba Julia Alonso y cuáles eran sus recursos técnicos, y para poner en dimensión la afirmación de regresaba a México después de una gira en el extranjero en la que «según conceptos periodísticos, obtuvo sonados triunfos».⁵²¹

Otro dato a destacar de la reseña del concierto, redactada por Oto Lear, es que es la primera vez, después de muchos años, que se hace referencia a ella como compositora. Dice la nota que «es autora de varias composiciones que se han interpretado por conjuntos musicales, como la Banda de Policía de México».⁵²² Es necesario señalar aquí que en la búsqueda bibliográfica sobre nuestra autora se localizaron unas ciento ochenta notas de prensa y sólo en las dos que hemos señalado se hace referencia a ella como compositora. No se dice nada ni de la ópera ni de las demás obras consignadas por Romero. En la práctica, pareciera que Julia Alonso asumió la identidad de intérprete (pianista y organista), dejando de lado la de compositora. Esto sería lógico y comprensible visto desde el contexto dominante

⁵²⁰ Oto LEAR, «Notas musicales», *El Informador*, 14 de septiembre de 1934.

⁵²¹ Oto LEAR, «Notas musicales», *El Informador*, 14 de septiembre de 1934.

⁵²² Oto LEAR, «Notas musicales», *El Informador*, 14 de septiembre de 1934.

que excluía a las mujeres de la composición —máxime de las grandes formas como óperas y sinfonías—. Sin embargo, por esta mención de 1934 podríamos pensar que hasta ese punto ella misma se consideraba compositora y consideraba sus obras dignas de mención. El solo hecho de que se hable de la Banda de la Policía remite a obras de gran formato, y no a pequeñas piezas solistas como era el caso de la breve vida compositiva de María Enriqueta narrada en un apartado anterior. Lamentablemente, no sabemos ni cuándo compuso las obras ni cuántas o cuáles llegaron a estrenarse; si tocaba sus propias piezas en conciertos o si fueron bien o mal recibidas por la crítica. Lo que sí parece estar claro es que después de esta última mención la identidad de compositora se borró de su biografía musical. No sólo de la memoria pública sino de la familiar y, quizá, hasta de la narración que ella misma hiciera de su vida. Su propio hijo no sabía que la madre había sido compositora.⁵²³

Volvamos a ese 1934 y su estancia temporal en Guadalajara. Después del concierto de su reaparición, que según la prensa fue exitoso, ofreció otro recital con un programa chopiniano para después aparecer, en noviembre del mismo año, en un singular concierto en el Club Literario Inglés. La nota de invitación al concierto decía:

La conocida concertista señora Julia Alonso dará una audición de piano mañana domingo, exponiendo antes de la ejecución de cada una de las obras que va a tocar, los motivos y tema de las composiciones musicales para mejor comprensión de las mismas. El señor profesor Alfonso R. Carrillo, quien participará también en este programa, dará una explicación, en idioma inglés, de su moderno sistema para el aprendizaje y de acuerdo con la técnica empleada por la pianista señora Julia Alonso [...]⁵²⁴

Esta primera aparición como «señora Julia Alonso», al lado de su tercer esposo,⁵²⁵ Alfonso R. Carrillo, parece ser otra marca simbólica de su carrera. A partir de entonces, las notas de prensa en encuentros políticos, frecuentemente al lado de su esposo, empezaron a aumentar. En cambio, sus apariciones como intérprete fueron cada vez más esporádicas y con frecuencia estaban asociadas a actos políticos. Ejemplo de ello son la de 1939, en el

⁵²³ Emilio Carrillo Alonso, comunicación personal, 20 de abril de 2020.

⁵²⁴ «En el Club literario de inglés», *El Informador*, 10 de junio de 1934.

⁵²⁵ Según relataron Daniel y Paulino García Carrillo en conversaciones personales (13/11/20 y 23/12/20), la segunda pareja de Julia Alonso, y padre de su primer hijo, fue el compositor y violonchelista nicaragüense Narciso Aguilar.

aniversario del Rito Nacional Mexicano,⁵²⁶ o el de 1951 en beneficio de la Universidad Obrera de México.

Sin saber con precisión el año de su tercer matrimonio, suponemos que a partir de esa fecha es que su actividad musical disminuyó a tal punto que se volvió una presencia constante pero doméstica. Comenta su hijo Emilio Carrillo Alonso que nunca dejó de tocar el piano. Practicaba diario y daba clases en casa.⁵²⁷ En un sentido, Julia Alonso había dejado su vida profesional en un muy bien cuidado segundo plano.

De personalidad inquieta, no dejó de tomar parte en asuntos de la vida pública. Trabajó en la Universidad Obrera, fue miembro del Partido Comunista, dio clases de idiomas y colaboró con su esposo, Alfonso R. Carrillo, en su escuela de enseñanza de lenguas tanto como en su editorial y formó parte del Rito Nacional Mexicano, llegando a ser, según refiere su nieto, posiblemente la primera mujer en alcanzar el grado 33, además de educar a sus tres hijos.

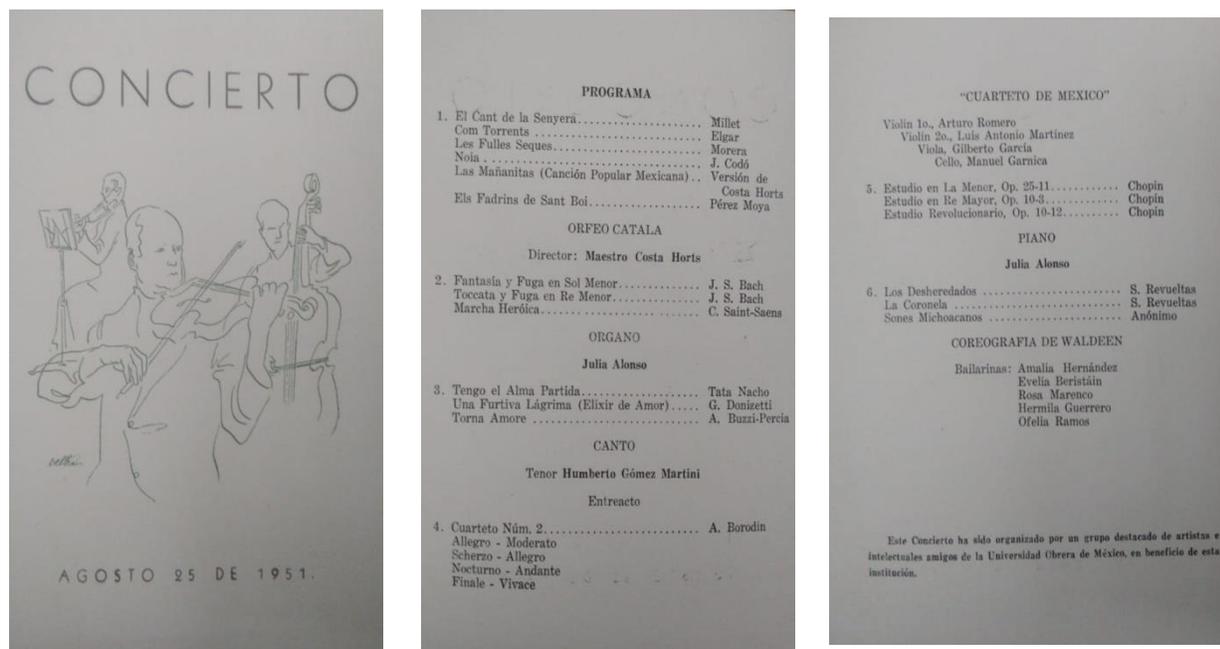


Imagen 30. Programa de concierto. 1951
 Archivo del Orfeó Català de México.

⁵²⁶ «El aniversario XIII del Rito Nal. Mexicano», *El Nacional*, 24 de marzo de 1939.

⁵²⁷ Entrevista telefónica con Emilio Carrillo Alonso el 22 de abril de 2020.

En cambio, su vida musical llegó a un silencio tal que ni su hijo ni su nieto sabían nada de sus creaciones ni de aquel brillante pasado musical donde llegó incluso a tomar la batuta y dirigir sus propias orquestaciones.

Cuesta trabajo creer que una mujer como que a los 90 años empezó a estudiar álgebra, que había estudiado tres carreras y confrontó directamente a sus colegas músicos y a las convenciones sociales en múltiples maneras hubiera silenciado su carrera. Y, sin embargo, lo hizo.

Enriqueta Gómez

La poetisa, pedagoga y prolífica periodista Enriqueta Sehara de Rueda⁵²⁸ mantuvo por algún tiempo una interesante columna periodística titulada: «De la intelectualidad femenina». En mayo de 1950 dedicó esa columna a otra Enriqueta que tenía una carrera artística que las hermanaba desde la escritura y la creación. Enriqueta Gómez era ya entonces pianista reconocida, profesora de música, escritora de argumentos cinematográficos, poesía y ensayo filosófico, organista y compositora.

Para Sehara, esta prolífica vida creativa se resumía en dos palabras: escritora y pianista. Enriqueta Gómez, dice Sehara desde su poética interpretación, «lo mismo toma la pluma para vaciar sobre el papel un bello madrigal, que desliza sus manos en el piano interpretando a los virtuosos más sublimes. Ella es toda espiritualidad y por eso las notas y los versos se refugian siempre en su alma sensitiva y creadora».⁵²⁹

Enriqueta Gómez Cortés, la octava de ocho hijos registrados del matrimonio de

⁵²⁸ Enriqueta Sehara de Rueda (1888- ¿?), pedagoga, poetisa y periodista, originaria de Huatusco, Veracruz, ejerció el magisterio, pero sobre todo la escritura. Según se relata en el *Diccionario de seudónimos* de Ruiz Castañeda, la creadora «fundó *Micrós* (Soledad de Doblado, Ver.) y *Savia Nueva* (Tlaxcala, Tlax.). Colaboró en *Teponaxtli* (Huatusco, Ver.), *Excelsior* (Orizaba, Ver.), *Moreliana* (Orizaba), *El Estado* (Morelia, Mich.), *El Istmo* (Puerto México, Ver.), *Pluviosilla* (Orizaba), *Ocotlán* (Tlax.), *La Voz de la Sierra* (Huauchinango, Pue.), *Unión* (México, D.F.), *El Dictamen* (Ver.), *El Amigo de la Verdad*, *La Patria* (D.F.), *El Arte*, *Vanguardia*, *Veracruz*, *La Calandria* (Orizaba), 1945. Escribió *Cantos breves: homenaje a Huatusco* (¿1947?); *Del solar huatusqueño: poemas* (1948); *Siluetas populares del Huatusco de ayer* (1956) y *Semblanzas* (1960)». Además, con el seudónimo Xóchitl, escribió en *El Universal* (D.F.) en 1954 y 1955. María del Carmen Ruiz Castañeda. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias* (México: UNAM, 2014).

⁵²⁹ Enriqueta Sehara de Rueda. «De la intelectualidad femenina. Enriqueta Gómez», *El Dictamen*, 28 de mayo de 1950.

Justiniano Gómez y Saturnina Cortés Bracamonte, nació en Colima⁵³⁰ el 1 de febrero de 1893.⁵³¹ Según relata Rosalía D'Chumacero, Enriqueta era «dueña desde su infancia de un decidido espíritu vocacional por el piano, que manifiesta desde los cuatro años». D'Chumacero agrega, con información proporcionada por la propia Enriqueta, que inició formalmente los estudios pianísticos a las catorce años «pagándolos por sus propios medios para lo cual se consiguió un empleo, siendo su primer maestro el profesor Carlos Meneses y finalizándolos con el gran concertista Manuel Barajas, a la vez crítico musical de mucho renombre, con quien obtuvo el Diploma de Maestra Concertista antes de cumplir veinte años, dando sus primeros conciertos en el Distrito Federal con gran éxito».⁵³² Es probable que parte de esta educación, al menos la que hizo bajo la guía de Manuel Barajas, haya sido en una academia privada y no en el Conservatorio. Sin embargo, los diplomas que otorgaban algunas de estas academias, como las de Vázquez, Del Castillo o el propio Barajas, tenían validez oficial. De hecho, es interesante observar que los maestros que solían fungir como jueces en los exámenes de grado y concursos eran los mismos que daban clases en el Conservatorio (como era el caso de Luz Meneses). Esta proliferación de academias con certificación oficial se entiende, en buena medida, por la demanda, pero también puede explicarse desde el punto de vista de la educación de las mujeres. Si bien, estudiar piano (y en algunos casos otros instrumentos) era una actividad educativa tolerada, e incluso promovida, como hemos visto en el primer capítulo, no era lo mismo asistir a una institución educativa pública que a una privada.

Siguiendo la ruta trazada por Pedro Luis Ogazón, Alba Herrera y otras pianistas, Enriqueta Gómez continuó sus estudios en Nueva York con los maestros Virgil y Jonás, con quienes estudió otros cuatro años «para obtener un segundo Diploma de Profesora Concertista con calificaciones sobresalientes, presentándose inmediatamente en Nueva York».⁵³³ No hay datos de cuándo partió a Nueva York ni cuánto tiempo estuvo allí y no ha

⁵³⁰ El matrimonio de sus padres, así como al nacimiento de los demás hermanos, están registrados en Ciudad Guzmán, Zapotlán el Grande, Jalisco.

⁵³¹ «México, Colima, Registro Civil, 1860-1997», database with images, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QL1M-CX9F> : 22 February 2021), Enriqueta Gómez Cortés, 1894. En: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QL1M-CX9F> (Consultado: 12 de julio de 2021).

⁵³² Rosalía D' Chumacero, «Profesora Enriqueta Gómez», en *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana* (Edición de la autora, 1961), 91.

⁵³³ Rosalía D' Chumacero, «Profesora Enriqueta Gómez», en *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana* (Edición de la autora, 1961), 91.

podido localizarse ninguna información sobre sus conciertos en aquella ciudad.

La siguiente referencia sobre Enriqueta es que regresó a México en 1935 y que tenía una activa vida de conciertos que, según señala D'Chumacero, fue interrumpida por una enfermedad. Por ocho años estuvo apartada de los escenarios, pero desarrollando actividades docentes «en institutos secundarios y particulares». Por ejemplo, en una nota periodística de 1936, nuestra música aparece como directora de la Escuela de Música «Florence Virgil».⁵³⁴



*Imagen 31. Enriqueta Gómez.
Páginas Musicales 1956.*

⁵³⁴ Nota en la sección «Recitales» en el periódico *El Nacional*, 29 de marzo de 1936. Florence Virgil (Florence Dodd) fue la segunda esposa de A.K. Virgil. Con ella preparó el segundo libro de su *Virgil Clavier Method: Foundation Exercises* (1896). En: Nahm, Dorothea A. "Virgil, A(lmon) K(incaid)." *Grove Music Online*. 2001.

Durante su ausencia de los escenarios, además de tener una activa vida en la enseñanza del piano, Enriqueta inició su vida creativa como escritora. En aquellos años aparecieron: *Analectas: Ensayos líricos* (1938) y *Cuentos Iris* (1942). Más tarde también se publicaron: *El Gran Bazar. Cuentos* (1946); *Poemas Infantiles* (1948), *Ensayos filosóficos y Páginas Musicales* (1956).⁵³⁵ Con este último libro la autora logró un punto de encuentro entre sus profesiones: la música, la enseñanza y la escritura.

El subtítulo de *Páginas Musicales*, libro de cultura musical, anticipa lo que la autora misma dice en sus primeras páginas:

Mi objeto al escribir este libro, ha sido no el agregar un libro más a los muchos que se han escrito sobre música, sino presentar uno en el que por su brevedad y sencillez, pueda encontrar el amante de la música en sus páginas la manera de apreciar y juzgar los asuntos musicales; y formarse con rapidez un concepto artístico de lo que es la música.⁵³⁶

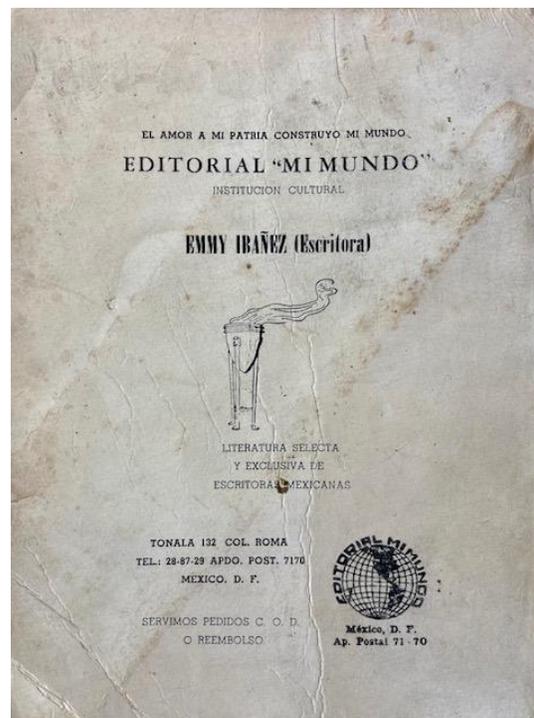
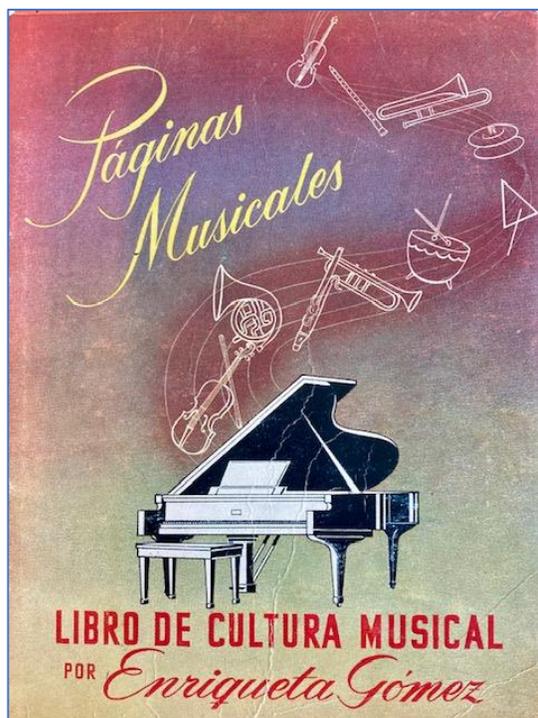


Imagen 32. Portada de *Páginas musicales*. Libro de cultura musical. Enriqueta Gómez.

⁵³⁵ Rosalía D' Chumacero, «Profesora Enriqueta Gómez», en *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana* (Edición de la autora, 1961), 92.

⁵³⁶ Enriqueta Gómez, *Páginas musicales* (México: Mi Mundo), 1956, 18.

El texto parece haber tenido una buena recepción de la crítica. Al menos dos reseñas de 1958 le dan la bienvenida como un libro de gran utilidad que «de manera grata pone frente al lector el desarrollo histórico musical».⁵³⁷ El escritor y crítico Manuel Lerín⁵³⁸ contextualiza y resalta el valor del libro al señalar que:

Generalmente no se le da importancia a la cultura relacionada con la música y se olvida este aspecto tan importante. Un conocimiento musical acarrea satisfacciones artísticas pues escuchar alguna obra de un autor clásico produce solaz, descanso. No se pretende saber a fondo la técnica con la cual se configura una ópera o una sinfonía: eso queda para quienes la vocación los orilla por ese camino; pero quien se precie de culto no puede ser ajeno a las manifestaciones musicales porque adolecería de cojera en su saber.⁵³⁹

Desde el punto de vista del reseñista (punto que compartían críticos, la propia autora y el prologuista del libro), hacía falta cultura musical en la población y el libro en tono divulgativo y accesible ayudaba a subsanar esa carencia. Aquello que se entendía como cultura musical está bien reflejado en las palabras de la escritora Laura Palavicini, autora de otra reseña del libro: «La música es y debe ser UNA para todos los hombres. Estos tienen que descifrar el mensaje de luz que los genios de la música arrancaron a las armonías del cosmos para establecerlas en la tierra».⁵⁴⁰

Más allá del excluyente concepto de cultura musical, lo cierto es que, en el país, la música no ocupaba el primer sitio del ámbito cultural. Conceptos como intelectual, artista o creador, como vimos en la columna de Sehara, estaban más relacionados con la escritura y, no está de más reiterarlo, con ser varón. De ahí que tanto los críticos como los comentaristas del libro provinieran del mundo de las letras y no de la música. El detalle a resaltar aquí es que más allá del reseñista y del prologuista del libro, el músico y crítico musical Manuel Barajas, todas las recomendaciones y comentarios sobre *Páginas Musicales*, eran firmados por mujeres escritoras: María del Mar, Esperanza de Vázquez Gómez, Enriqueta Sehara de Rueda y María Enriqueta.⁵⁴¹

⁵³⁷ Manuel Lerín, «Un libro de orientación musical», *El Nacional*, 1 de junio de 1958.

⁵³⁸ Poeta y ensayista, colaboró con la «Revista Mexicana de Cultura», suplemento del periódico *El Nacional* donde escribió la columna «Los Libros» En: <http://www.elem.mx/autor/datos/106646>

⁵³⁹ Manuel Lerín, «Un libro de orientación musical», *El Nacional*, 1 de junio de 1958.

⁵⁴⁰ Laura Palavicini, «Páginas Musicales», *Impacto*, 1 de octubre de 1958.

⁵⁴¹ Estos comentarios aparecen en las primeras páginas del libro, antecedidos por el prólogo de Manuel Barajas.

Ese grupo de mujeres reunidas en torno a un libro no era casual. En esa época empezaban a construirse redes de mujeres que se apoyaban y compartían empeños e ideales, unas veces estéticos y otras políticos. Vimos ya cómo se cruzan los caminos de las Enriquetas: María Enriqueta y Enriqueta compartían la escritura y la formación musical y, a pesar de ser de distintas generaciones, el ser menestistas. Sehara y Gómez, tenían en común conversaciones, elogios mutuos, reseñas y una amistad con la escritora Emmy Ibáñez, fundadora de la editorial «Mi Mundo», casa de algunos de los libros de Enriqueta Gómez.⁵⁴²

La editorial Mi Mundo fue fundada con el objetivo explícito de publicar literatura de escritoras mexicanas. Enriqueta Sehara, en la columna «De la intelectualidad femenina» dedicada a la fundadora narra que, para Emmy Ibáñez:

[El] anhelo más grande y más noble es difundir la labor de la mujer mexicana, labor dispersa y desconocida, muy digna, la mayor parte, de tener un lugar en el que se le haga la luz para no permanecer en la oscuridad en donde estará siempre ignorada. EMMY IBÁÑEZ en esta tarea sacrifica tiempo, dinero y oportunidades que le ofrecen en los círculos intelectuales, pero su pluma descansa mientras su espíritu trabaja en pro de la escritora que necesita una mano amiga que le dé impulso y esperanza.⁵⁴³

Es gracias a Emmy Ibáñez que conocemos algo de la obra literaria de Enriqueta Gómez (y de muchas otras escritoras) pero, además, el vínculo con Ibáñez nos ayuda a ubicar a nuestra música en el Ateneo Mexicano de Mujeres, un grupo fundado en 1934 que estaba formado por escritoras (mayoritariamente), periodistas, maestras, artistas, abogadas,

⁵⁴² Emmy Ibáñez (1887-1950). Nació en la ciudad de Oaxaca y murió en la Ciudad de México. Entró a trabajar en el diario *El Imparcial* y estudió en la Escuela Superior de Comercio y Administración, donde se graduó en 1905. Posteriormente, se especializó en inglés, francés, italiano y alemán, los que después enseñó gratuitamente. Más tarde hizo estudios de filosofía, psicología y sociología en la Universidad Nacional de México. Durante el porfiriato fue la primera mujer en recibir un nombramiento para trabajar en el gobierno, en la Secretaría de Hacienda. Muy joven se inició en el periodismo, en el seudónimo de Irma Bizeña, escribió en *El Imparcial*, el semanario *El Mundo Ilustrado* y en la revista *Artes y Letras*. Asimismo participó en varias obras de beneficio social, entre otras, en la creación de la Liga Antialcohólica Mexicana (1906), como secretaria de la Sociedad Protectora del Niño, cofundadora de la Sociedad Permanente de Beneficencia Privada Pro-Niño (1926) y miembro de la Sociedad Protectora de la Mujer [...] Fundó el Ateneo Mexicano de Mujeres (1934) y, con el afán de dar a conocer a las grandes y nuevas escritoras mexicanas, la editorial Mi Mundo [...]

Emmy Ibáñez, narradora y poeta, se inscribe por sus novelas y relatos en la corriente costumbrista, y por su poesía, en la del modernismo, con influencias de Amado Nervo y Luis G. Urbina [...] En la novela *La hiedra* se refleja la vida de la autora en la lucha por su desarrollo profesional, aún a costa del amor. En: Aurora Ocampo, dirección, *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Tomo IV (H-LL), (México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1997).

⁵⁴³ Enriqueta Sehara de Rueda. «De la intelectualidad femenina: Emmy Ibáñez». *El Dictamen*. 9 de julio de 1950.

arqueólogas y políticas.⁵⁴⁴ El propósito del Ateneo era crear una red de apoyo mutuo para las mujeres que participaban de algún modo en la vida pública, unir los esfuerzos aislados en una sola organización y dar amparo a las principiantes.⁵⁴⁵ El Ateneo buscaba consolidar el movimiento intelectual femenino y dar a conocer las obras y actividades de las mujeres. La revista *Ideas* fue su órgano de difusión, pero la organización también realizaba todo tipo de actividades culturales: conciertos, conferencias, congresos, programas de radio, etc.⁵⁴⁶

Muchas profesionistas pertenecieron al Ateneo. En su investigación, Argelia Hidalgo ha localizado a cincuenta y nueve mujeres. Entre ellas figura, por supuesto, Enriqueta Gómez, como escritora y pianista. De gran interés resulta revisar esta lista de mujeres en la que figuran nombres por demás famosos que tuvieron gran influencia en los destinos de las mujeres mexicanas, como su participación en la lucha por el voto. Sin embargo, para los fines de esta investigación, lo que resulta más relevante es encontrar que en ese grupo de mujeres cuatro parecen haber ejercido una profesión relacionada con la música: Mercedes Mayans, pianista, escritora y compositora; Herminia Pérez de León, actriz y cantante; Tina Vasconcelos Berges, periodista, escritora y concertista y Enriqueta Gómez.⁵⁴⁷

A esas alturas del siglo, había muchas mujeres ejerciendo profesionalmente la música, quizá tantas o más que ejerciendo oficios literarios, de modo que podría sorprender la baja participación en un grupo como este. La explicación es que el punto de encuentro entre ellas era la escritura: la actividad que da voz pública a las mujeres.

La cultura de la letra impresa creada por mujeres existía, y hoy tiene una historia rastreable, a veces con dificultad, pero más o menos narrada. No así la historia de la música impresa, aquella creada por mujeres. En ese tema casi todo está por decirse e incluso por descubrirse. Y Enriqueta Gómez es un buen ejemplo de ello: su libro de cultura musical, así como otras de sus obras, recibieron el apoyo de esta red de mujeres creadoras, pero no parece haber sucedido lo mismo con su música, contemporánea de su obra literaria.

⁵⁴⁴ Ana Lau Jaiven y Mercedes Zúñiga, coords, *El sufragio femenino en México: Voto en los estados (1917-1965)* (Hermosillo, Sonora: El Colegio de Sonora, 2013).

⁵⁴⁵ Argelia Abril Hidalgo Vázquez, «El Ateneo Mexicano de Mujeres y la revista *Ideas* 1934-1947)» (Tesina de licenciatura en historia. División de ciencias sociales y humanidades, UAM Iztapalapa, 2000), 25-26.

⁵⁴⁶ Puede verse en detalle la historia de la organización, así como la lista de 59 integrantes, entre las que aparece Enriqueta Gómez, en: ⁵⁴⁶ Argelia Abril Hidalgo Vázquez, «El Ateneo Mexicano de Mujeres y la revista *Ideas* 1934-1947)» (Tesina de licenciatura en historia. División de ciencias sociales y humanidades, UAM Iztapalapa, 2000).

⁵⁴⁷ Argelia Abril Hidalgo Vázquez, «El Ateneo Mexicano de Mujeres», 43-46.

Las creaciones musicales de Enriqueta Gómez de las que tenemos noticia son: *Musitando en Cabañuelas: 12 pequeños trozos para canto y piano* (1947), *Cinco canciones con acompañamiento de piano* (1947), *Álbum de canciones* (1951) y *Coros infantiles* (1952).⁵⁴⁸

Musitando en Cabañuelas: 12 pequeños trozos para canto y piano, publicado en la Ciudad de México en 1947, es un homenaje «a la distinguida escritora Emmy Ibáñez». La letra de estas brevísimas piezas está tomada del libro *Cabañuelas* y cada una de ellas se titula como un mes del año. Este dato resulta bastante lógico si consideramos que cabañuelas es un sistema popular de pronóstico del tiempo basado en los cambios atmosféricos de los primeros días de enero para calcular el tiempo en cada uno de los meses del año.

Las miniaturas hacen alusión directa, o no tan explícita, a las características climatológicas de cada mes. Por ejemplo, el verso inicial de la segunda pieza retoma un sentir popular al entonar: «vientos locos, de febrero, dan locura al corazón». Los recursos musicales en general son simples y parecen apenas delinear o murmurar, como sugiere el título, pensamientos musicales que acompañan los pensamientos poéticos. Esta característica, sin embargo, no las hace carentes de interés. Por ejemplo, en septiembre (imagen 33) llama la atención la escritura de unos bajos graves y muy llenos de sonido a los que se superpone una línea melódica de ritmo regular que claramente es una descripción de la lluvia.

-SEPTIEMBRE-

Imagen 33. Fragmento de la pieza Septiembre.
Enriqueta Gómez. *Musitando en cabañuelas*

⁵⁴⁸ Rosalía D' Chumacero, «Profesora Enriqueta Gómez», en *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana* (Edición de la autora, 1961), 92.

En términos musicales quizá lo que llama más la atención es la referencia directa al repertorio de piano que con toda seguridad le era familiar a Enriqueta. El ejemplo más obvio es agosto. Como se muestra en la imagen 34, la música de este mes es idéntica a la *Balada n° 2* de Chopin.

F. Chopin. Op. 38.

BALLADE.

Andantino.

sotto voce.

Ped.

-AGOSTO-

Andantino.

Ya regresan al boki.o cantando los labradores.

Andantino.

Qué crecientes las del río, los campos que muerde flores.

Imagen 34. Fragmento de la Balada n° 2 de Chopin y de Agosto de Enriqueta Gómez

Las *Cinco canciones con acompañamiento de piano* tienen el mismo espíritu simple y popular, pero en este caso no se trata de miniaturas y, además, Enriqueta es la creadora tanto del texto como de la música (excepto en *En tu encendida lumbre*, que tiene texto del poeta Jorge Adalberto Vázquez). Una interesante característica de este ciclo es que la estructura rítmica la establece el texto y no la música. Pausas y acentos van en función de lo que se dice, o de lo que se habría dicho si el texto se declamara. Un ejemplo clarísimo lo tenemos en los primeros compases de *Palomita mensajera* (imagen 35). Entre las dos primeras estrofas, la autora agrega un compás que musicalmente no se justifica pero que, en cambio, se puede entender muy bien si se lee el texto, protagonista de estas historias.

PALOMITA MENSAJERA

Allegro. Letra y Música de Enriqueta Gómez.

Pa-lo-mi-ta

men-sa-je-ra llé-va-le pres-to-a mia-mor, estas ro-sas

tem-pra-neras, plenas de a-ro-ma y co-lor, Pa-lo-mi-ta men-sa-

a mi Madre elegida

Imagen 35. Primeros compases de *Palomita mensajera*. Enriqueta Gómez

A diferencia de María Enriqueta, Julia Alonso y una larga lista de mujeres que incursionaron en la composición a lo largo de la historia, Enriqueta no compuso en la juventud para después retirarse de esa actividad creativa (al menos públicamente), como era frecuente en las mujeres que compusieron, incluso en aquellas que publicaron.

No está de más recordar que, como ha señalado Pilar Ramos, haciendo eco a otras investigadoras, «el matrimonio y la maternidad han sido factores decisivos a la hora de interrumpir las carreras profesionales en los siglos XIX y XX».⁵⁴⁹ La mayoría de las mujeres que, contra todo pronóstico, optaban por la composición en algún momento de sus carreras musicales, solían hacerlo sólo mientras fueran solteras, espacio donde tal actividad era tolerada (hasta bien entrado el siglo XX). Aquí se juntaban factores como la priorización de las obligaciones familiares, pero también la conceptualización de la composición de las mujeres como actividad no profesional.

Pues bien, no sabemos si Enriqueta Gómez compuso en su juventud ni si tuvo alguna formación específica en composición. Lo cierto es que las obras de las que tenemos noticia, por ser aquellas que llegaron a la imprenta, son contemporáneas a su obra literaria. Cabría preguntarse aquí si el tener una voz pública, y publicada, la animó a componer, o hacer pública esa faceta de su vida creativa, aunque sin salirse de los formatos que de algún modo le garantizaban alguna circulación de su música: el piano y el canto.

Algunos párrafos arriba tuvimos noticia de que Enriqueta se retiró temporalmente de la interpretación musical. El retiro terminó en 1943, cuando fue contratada por XEN y Radio Mundial⁵⁵⁰ para una serie de conciertos en los que apareció bajo el nombre de Ketty Baker, «realizando simultáneamente otros conciertos de tipo cultural y educativo anexos a conferencias sobre música e historia de la música en varias escuelas capitalinas e institutos culturales del país, presentándose nuevamente en público en la Sala Chopin, Sala Schiffer,

⁵⁴⁹ Pilar Ramos, *Feminismo y música* (Madrid: Narcea, 2003), 57.

⁵⁵⁰ XEN Radio Mundial, Difusora Mundial de la Ópera o Radio Mundial, la estación de la ópera (entre otros nombres). Según la página oficial de la Cámara de la Industria de Radio y Televisión en México, «el 5 de febrero de 1930 comienza a operar el primer noticiario radiofónico en México transmitido por Radio Mundial XEN, propiedad de Félix F. Palavicini, quien adquiere la estación a principios de ese año. Radio Mundial fue instalada en 1925 por la empresa General Electric con las siglas CYS, se encargó de su operación durante cinco años transmitiendo bajo el formato “Radio Noticias”». <https://cirt.mx/momentos/> (Consulta: 15 de julio de 2021). Además de ser la primera estación en ofrecer un servicio continuo de noticias fue la primera estación de música clásica en México, conocida como Difusora Mundial de la Ópera. El responsable de ello fue el Ingeniero Salvador del Conde.

<https://www.proceso.com.mx/testimonio/2017/2/28/teresa-del-conde-la-musica-179601.html> (Consulta: 9 de julio de 2021).

en Guadalajara, Oaxaca y otros estados y obteniendo en todas partes éxitos que hoy constan en las páginas de los diarios de aquella época». ⁵⁵¹ No parece haber indicios de un nuevo retiro y es factible que siguiera su actividad interpretativa ligada a la educación. Además, Enriqueta tuvo una constante actividad altruista como organista, una labor que, según refiere D'Chumacero, desempeñó por largos años en distintas iglesias de la ciudad.

En un interesante giro de su actividad artística, Enriqueta ingresó a la recién fundada Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas ⁵⁵² que le otorgó un diploma en 1947. ⁵⁵³ La información proporcionada por D'Chumacero no especifica de qué trataba el diploma, pero es probable que estuviera relacionado con la escritura de guiones, ya que entre las obras de Enriqueta figuran algunos argumentos cinematográficos datados en 1950: *El salto del diablo* (sobre leyendas michoacanas), *Madres sin hogar*, *Volvamos a vivir*, *Como diablos me casé*, *El incasable*, ⁵⁵⁴ *Canta el corazón* y el sugerente *Sindicato amoroso de solteras y casadas*. Esta lista de guiones no figura en ninguna base de datos de cine mexicano, de modo que podemos suponer que no alcanzaron a ver la luz como películas.

No hay información de los últimos años de su vida, pero es factible suponer que los dedicó principalmente a la enseñanza, su otra pasión. Enriqueta Gómez murió el 18 de febrero de 1970 en la Ciudad de México. ⁵⁵⁵ Un dato por demás interesante del acta de defunción es que en el rubro de estado civil, Enriqueta Gómez aparece como «divorciada de Pablo Ruiz», sin especificar el año. No podemos pasar por alto este dato de su vida privada, que en parte podría explicar su activa participación en las redes de mujeres y su desarrollo profesional, el interpretativo y el creativo, a pesar de que quizá tuvo el costo del estigma social. Si bien desde 1914 existe en México el divorcio vincular que, como explica García Peña, «disuelve el matrimonio y permite que las mexicanas y los mexicanos nos casemos y

⁵⁵¹ Rosalía D' Chumacero, «Profesora Enriqueta Gómez», en *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana* (Edición de la autora, 1961), 92.

⁵⁵² Según se narra en el sitio web de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, «En 1946, en un momento de esplendor de la industria filmica mexicana, después de que en 1945 se produjeron por primera vez 82 películas y existiendo una amplia infraestructura artística, técnica, industria y un buen mercado interno latinoamericano, surge la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas». <https://www.amacc.org.mx/historia/> (Consulta 12 de julio de 2021).

⁵⁵³ Rosalía D' Chumacero, «Profesora Enriqueta Gómez», 92

⁵⁵⁴ Podría referirse al mismo argumento de *Cómo diablos me casé* con distinto nombre.

⁵⁵⁵ "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", database with images, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGHM-LCB4> : 20 February 2021), Enriqueta Gómez Cortés, 1970. En: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGHM-LCB4> (Consultado: 12 de julio de 2021).

divorciemnos cuantas veces queramos», durante buena parte del siglo XX, siguió siendo condenado y considerado pernicioso, «algo parecido al pecado que convertía a cualquier mujer divorciada casi en una prostituta».⁵⁵⁶

María Enriqueta, al volver a México, había manifestado su sorpresa y descontento porque en el país fuera legal el divorcio. Esta otra Enriqueta, pianista y escritora como ella, representaba un cambio generacional en el que las mujeres eran más libres, solidarias y pronto (1953) serían ciudadanas.

⁵⁵⁶ Ana Lidia García Peña, *Un divorcio secreto en la Revolución mexicana: ¿todo por una jarocho!* (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2017), 15 y 149.

CONCLUSIONES

En 1983, veinticinco años después de la publicación de *La mujer mexicana en la música*, Esperanza Pulido escribió: «incluso en el pasado reciente, aquellas pocas mujeres que se atrevieron a exigir la libertad de adquirir un conocimiento musical más amplio tuvieron que luchar contra ellas mismas y contra sus familias que insistieron en frustrar sus legítimas ambiciones».⁵⁵⁷

En la afirmación no parece haber victimismo o reproche alguno, pero probablemente sí un conocimiento nutrido de la experiencia propia y del eco de la historia de las mujeres que acompañaron la larga vida de la autora. Un poco más joven que las menesistas, Esperanza Pulido nació recién estrenado el siglo XX y su formación pianística no tuvo nada que ver con Meneses ni su grupo; sin embargo, compartió con muchas de ellas la vida musical y, con toda seguridad, las vicisitudes de ser una profesional de la música en las primeras décadas del siglo XX.

En las pocas líneas de Pulido se resume mucho de lo que pasó en la historia de las mujeres músicas del pasado y, particularmente, de nuestras menesistas: el paso simbólico de lo privado a lo público, de la educación en casa a la educación profesional, del entretenimiento al conocimiento especializado, del hogar al trabajo. La clave de sus palabras está en el reclamo de la libertad para demandar un conocimiento más profundo que trascendería las fronteras de lo amateur y que podía dejar a estas mujeres en condiciones de elegir, o no, ser profesionales.

Si algo hemos aprendido con la historia de las menesistas es que las mujeres se colaron por la rendija de la costumbre a la vida profesional sin hacer mucho ruido. Como hemos visto en esta investigación, en México, las mujeres se profesionalizaron en la música antes que en casi cualquier otra área de conocimiento (a excepción del magisterio y la escritura), y eso fue posible gracias a la ambivalente apreciación de la actividad musical, que era leída socialmente como juego y pasatiempo, pero también como arte y profesión. Esta significación múltiple de la actividad musical abrió las puertas del Conservatorio a las

⁵⁵⁷ Esperanza Pulido, «Mexican Women in Music», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 4, nº 1(1983), 120.

mujeres y con ello un universo de posibilidades para aquellas que buscaron ese conocimiento más profundo.

Aquí me sirvo de las palabras de Pulido para responder a una de las preguntas de esta investigación, aquella que cuestionaba por qué nuestras menesistas (y algunas otras mujeres) buscaron una educación musical profesional. Quizá habría que matizar la palabra «profesional» y pensar, haciendo eco a Pulido, en una búsqueda de un conocimiento más profundo, un saber hacer y entender la música sin necesariamente asociarlo con un trabajo. Es posible que algunas contemplaran las posibilidades de empleo que un título musical podría darles, pero otras podían haber tenido una gran variedad de motivaciones intelectuales, sociales o personales que eventualmente se convirtieron, también, en caminos profesionales.

Las mujeres que estudiaron en el Conservatorio pudieron profundizar esos conocimientos porque pertenecían a un área del quehacer humano que ya les era propia. La música, el hacer música, era un conocimiento compartido por muchas mujeres, desde tiempo atrás. Era un elemento de cotidianidad, de distinción y de negociación de su posición en la familia y en el matrimonio, y un elemento de su educación. Todo esto daba una base posible para que muchas de ellas desearan y pudieran acceder a esta educación profesionalizante.

En algo se equivocaba Pulido: no eran pocas las mujeres que habían buscado esa libertad intelectual. Más bien son pocas aquellas de las que tenemos noticia, aquellas que después fueron consignadas en los registros históricos, incluso en el suyo. Como hemos comprobado, fueron muchas las mujeres que estudiaron en el Conservatorio y podemos inferir que un buen número de ellas terminaron sus estudios y tuvieron vidas profesionales. Algunas brevemente y sólo antes del matrimonio, otras que, en cambio, hicieron de la música un trabajo y una forma de vida.

Tras dos décadas de funcionamiento, el Conservatorio de la Ciudad de México tenía bien establecidas sus cátedras de «varones» y «señoritas». Meneses llegó a la institución representando un relevo generacional y la personalización de un enfrentamiento musical con la generación anterior, pero, sobre todo, se convirtió en un líder estético tanto de músicas y músicos como de aficionados.

Hemos visto a detalle cómo Meneses ordenó la enseñanza del piano, introdujo nuevos métodos y repertorios y cómo su poderosa personalidad marcó el gusto y las prioridades musicales de toda una generación. Las múltiples referencias a la «escuela de Meneses» o a

la «primera escuela mexicana de piano» invitaban a pensar en una propuesta de mecánica pianística concreta, en un modo particular de tocar, en guías claras de interpretación e incluso en alguna propuesta pedagógica escrita. Hoy sabemos que Meneses no escribió método alguno y que tampoco hay documentos que describan con claridad aquello que tantos llamaron «escuela». El maestro estudió e incorporó a su enseñanza los métodos existentes y transmitió a sus alumnos un marcado interés por los aspectos mecánicos en la interpretación. Es muy probable que no escribiera sobre su método porque no lo había, porque el guiar a un alumno requería un proceso personalizado y flexible. Adaptarse a las necesidades de cada uno.

Su trabajo recuerda tanto al de Theodor Leschetizky que vale la pena establecer el paralelismo. Evidentemente, Meneses no tuvo la cantidad de alumnos célebres que el maestro de piano más famoso del mundo, y sería un error incurrir en fórmulas simplistas como llamar a Meneses «el Leschetizky mexicano». Sin embargo, aquello que caracterizaba la práctica pedagógica del polaco, bien podría ser aplicable a Meneses: «un fuerte sentido de la autoridad, unas pocas recomendaciones técnicas fundamentales y un profundo respeto por las actitudes de cada alumno».⁵⁵⁸ Eso explicaría, más que cualquier método, el peso de Meneses en varias generaciones de pianistas y la importante cantidad de alumnos destacados que optaron por los más diversos caminos musicales.

Algo más destaca de Meneses: su poderosa personalidad artística. Fue tan fuerte que trascendió los terrenos del piano y lo llevó a incorporar nuevos repertorios no sólo en el instrumento sino también en la música orquestal y de cámara, a «formar público» (como tanto se ha señalado), y a tener una centralidad en el mundo musical de su tiempo que tal vez no había tenido precedentes en la Ciudad de México. Una personalidad que incluso se coló de un modo muy interesante en nuestras narraciones históricas. Las palabras de Carlos González Peña son perfectas para explicar por qué:

Los artistas creadores —afirmase— quedan; los intérpretes pasan. Tanto como un intérprete, fue Meneses un artista creador. No nos lega, es cierto, páginas musicales; pero sí algo más: una cultura hecha, una sensibilidad creada; artistas que generosamente formó, artistas que, exaltados a imagen de su alma artista, se reproducen y reproducirán en el presente y en lo porvenir, como proyección

⁵⁵⁸ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística* (Madrid: Alianza, 2001), 630.

maravillosa del espíritu de aquel que fue por antonomasia, el Maestro.»⁵⁵⁹

En la época en que Meneses desarrolló su carrera, en el mundo musical se estaban experimentando importantes transformaciones: la profesionalización de la música estaba en marcha; se estaba cristalizando el repertorio que hoy es canónico (con centralidad en lo germano); y se estaba estableciendo una marcada separación en las actividades musicales donde componer, interpretar, enseñar e incluso dirigir, se encaminaban a ser áreas especializadas y altamente jerarquizadas. La figura de Meneses representaba, y reflejaba, todos esos cambios. Uno de sus objetivos principales era ordenar y sistematizar la enseñanza; era el primero en abanderar ese repertorio canónico; se alejó del mundo de la interpretación, y aún más del de la composición; y centró su quehacer en decir a otros qué y cómo tocar para dar vida a esa nueva realidad musical. En pocas palabras, Meneses se convirtió en la guía hacia ese nuevo mundo. De ahí que fuera «el Maestro».

Sin embargo, el prestigio de Meneses estaba reforzado también por el prestigio de ser profesor y la centralidad de esa profesión en la mirada pública; por la recepción de la sociedad hacia ese trabajo que durante un periodo se consideró central en el mundo cultural pero que no mantuvo vigencia más allá de la siguiente generación. Luz Meneses, por ejemplo, fue una maestra que alcanzó tal prestigio, pero no muchas más de las menesistas (ni de los menesistas, a decir verdad).

En el mundo musical quizá nunca antes había sido tan importante con quién se había formado un(a) pianista (y ciertamente no lo fue en tiempos posteriores). En este sentido, Meneses, con su autoridad artística, es central en la historia que aquí hemos revelado. Alrededor de esa poderosa personalidad estética se congregó un grupo de alumnas que tuvo un impacto importante en las prácticas musicales dentro y fuera del Conservatorio y que tomaría la estafeta de la enseñanza musical. Para las mujeres que estudiaron con él, pertenecer al grupo de las menesistas representó no sólo estar en la vanguardia en cuanto a repertorios, y en línea con los criterios interpretativos imperantes, sino una plataforma de exposición artística que era la entrada para el mundo profesional con las mejores recomendaciones.

⁵⁵⁹ Carlos González Peña, «La vida y obra del maestro Meneses», en *El hechizo musical* (México: Stylo, 1946), 160.

Sin embargo, estas mujeres que encontraron un lugar en la escena musical tuvieron que negociar. Un buen ejemplo de ello es el famoso concierto de las y los menestras en 1898 en donde las alumnas tocaron los repertorios semejantes y se presentaron ante el público bajo las mismas condiciones que sus compañeros varones y, a pesar de ello, la apreciación de su hacer musical fue interpretada bajo criterios distintos, normados por los omnipresentes mandatos de género. En el imaginario social tenía más peso el ideal de las mujeres como intérpretes dentro del hogar que las cualidades musicales mostradas en escena. Ya se dijo páginas atrás, pero no está de más recordarlo: a los alumnos se les trató como futuros artistas, a ellas como mujeres socialmente atractivas gracias a su sobresaliente presentación. Para ellos se esperaba un futuro como artistas y creadores mientras que para ellas un rico mundo musical dentro del hogar y, sólo excepcionalmente, una vida profesional discreta, preferentemente como maestras.

Muchas mujeres estudiaron música en lo que hoy sería un nivel superior y estamos en condiciones de suponer que en buena parte fue porque así lo desearon y para los más diversos fines. Ya fuera por un simple anhelo de conocimiento, para posicionarse socialmente, para avenirse un mejor matrimonio, para tener un mundo musical estimulante dentro del hogar (en comunión con lo socialmente esperado), para ser artistas o para insertarse al mercado laboral con mejores oportunidades de desarrollo.

Para entender la vida musical de estas mujeres no se deben descartar el deseo y la decisión propia, pero también es necesario atender los diversos escenarios de negociación por los que debieron transitar. El primero fue el familiar: el paso de la educación en el hogar a la educación formal. No hay que descartar que en algunas familias se alentara la educación artística o que, en otras, no se tuvieran los recursos para mantener la educación privada. Sin embargo, en la mayor parte de las familias de clases medias y altas (que eran las que podían costear un instrumento) debe haberse dado un proceso de negociación para poder asistir a las clases en el Conservatorio.

Un segundo terreno de negociación fue el escenario. Hacia los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX era bastante común encontrar cantantes en los escenarios, no así pianistas u otras instrumentistas. El ejercicio público de la profesión como intérprete (como el de otras profesiones), no era un espacio para las mujeres. Sin embargo, ahí estaban. Había una buena cantidad de pianistas que tenían la formación, los recursos técnicos e incluso la

certificación, de modo que tenían los medios para reclamar un espacio que empezaron a conseguir poco a poco.

Como pudimos ver en las vidas de las menesistas, buena parte de las presentaciones públicas se hacían representando la clase de un maestro y, terminada la formación, abundaban las presentaciones en recitales de beneficencia. Esto representa una interesante desvinculación entre la interpretación y recibir un pago por ella como un mecanismo social para mantener limitada la actividad de las mujeres.

Sin embargo, entre las mismas menesistas, algunas lograron tener un desarrollo profesional como intérpretes, al menos en algunos momentos de su vida y por diferentes razones: María Enriqueta Camarillo como un modo de generar ingresos económicos en momentos puntuales de su vida; Luz Meneses sólo en la juventud; Alba Herrera y Ogazón, también en la juventud, pero sin lograr establecer la carrera que hubiera deseado. Julia Alonso tuvo una intensa actividad concertística, incluso con giras internacionales, que terminó al ser madre. Finalmente, Enriqueta Gómez, la más joven de todas, logró mantener una actividad como intérprete buena parte de su vida, con el importante señalamiento de que pudo hacerlo, casi con seguridad, antes y después de su matrimonio.

Un interesante camino profesional relacionado con la interpretación, y que queda pendiente de estudiar, fue la radio. Tanto Julia Alonso como Enriqueta Gómez tuvieron empleos como intérpretes en distintas radiodifusoras. Hecho que sugiere el manejo de un vasto repertorio y un pleno dominio del instrumento.

El último terreno de negociación fue el de la composición. Si como intérpretes las menesistas pudieron ir encontrando espacios de ejercicio profesional, como compositoras, al menos en esta generación, no lo consiguieron. Eso no significa que no compusieran. Hemos visto que hay obras de varias de ellas.

La música de las dos Enriquetas representa un tipo de negociación social distinto. María Enriqueta Camarillo no sólo compuso, sino que vendió sus obras y las vio publicadas, pero para conseguirlo restringió su actividad creativa a las danzas, a obras de consumo dirigidas principalmente a un mercado privado, pero con un pianismo de gran calidad que, en un sentido, era un modo de plantarse ante el mundo. No habría por qué objetar este acto creativo (de hecho, hay muy buenas razones para celebrarlo) si no fuera porque ella misma declaró que no se atrevió a componer en los géneros en los que hubiera deseado porque no

se consideró capaz de hacerlo. El impulso y el deseo de componer estaba ahí. La negociación consigo misma y con la sociedad fue hacerlo dentro de los límites de lo permitido.

En esta misma línea, Enriqueta Gómez, varios años después, compuso y auto publicó obras para ella y sus colegas con la voz como protagonista, así como obras didácticas dirigidas a sus pupilos.

La excepción es Julia Alonso. Abierta y declaradamente desafió la idea de que las mujeres no podían y no debían componer. Dispuesta a demostrar de lo que eran capaces las mujeres (dicho por ella misma) compuso en los grandes géneros. Según los testimonios, compuso una ópera y algunas sinfonías además de obras de piano y cámara... y sin embargo, no hay registro de que su música se haya estrenado. No sólo eso, hay una alta probabilidad de que no podamos conocer nunca sus obras. Julia Alonso desafió las normas sociales en muchos sentidos, pero, en algún punto de su vida, decidió renunciar a la creación y guardó sigilosamente sus obras y esa faceta de su vida. A tal punto que ni sus propios descendientes supieron de lo que era capaz esa mujer en la composición.

Interesante es señalar que el impulso creativo de algunas de estas mujeres encontró cauce en la escritura tanto de literatura como de crítica e historia. No pudieron componer, o no como hubieran querido hacerlo, pero sí hicieron pública su voz a través de la escritura. Esto no es casual. Para entonces, las mujeres habían ganado cierto lugar en las letras (literatura, periodismo, crítica...) y algunas de las menesistas aprovecharon ese espacio de expresión pública que con mucha más probabilidad sería atendido.

Finalmente es importante señalar que la actividad profesional de la mayoría de las menesistas encontró espacio en la docencia. En las primeras décadas del siglo XX, la mayor parte del cuerpo docente en los niveles básico y medio estaba conformado por mujeres. Más allá de las implicaciones de género asociadas a la docencia que, entre otras cosas, han impedido que se dimensione la importancia de esta profesión, lo cierto es que era ya un espacio profesional ganado por las mujeres. De ahí que la docencia especializada, en música en este caso, fuera un lugar natural de desarrollo para las que se incorporaron a la fuerza laboral durante las primeras décadas del siglo XX.

El término «las menesistas» ha servido a lo largo de esta investigación para situar a un grupo de mujeres que tuvieron una educación musical especializada y cuyos destinos musicales fueron diversos, como diversas son sus historias. La principal utilidad de

agruparlas bajo esta etiqueta es que permitió encontrarlas y al menos dar nombre a decenas de mujeres. Se abordó la vida de algunas de ellas con el objeto de poder ilustrar el panorama musical de las mujeres en las primeras décadas del siglo XX y, a partir de ahí, poder de establecer las relaciones entre ellas. La selección fue necesariamente limitada y en futuras investigaciones habría que contemplar las vidas de otras mujeres que podrían dar datos adicionales para seguir entendiendo el entramado de relaciones de la vida musical del México de aquellos años. Entre estas mujeres destacan: Carmen Munguía, las hermanas Briseño, María García Genda y María Otálora de López Mateos sin, por supuesto, descartar otros nombres.

Este trabajo se enmarca también en la historia del piano en México. Uno de los caminos abiertos a partir de los hallazgos de esta investigación es el de la técnica pianística en nuestro país y su relación con los alumnos de Meneses. No parece casual que quienes en la siguiente generación escribieran sobre estos temas fueran justamente alumnos suyos como Manuel M. Bermejo, Luis Moctezuma y Luz Meneses. Analizar los textos y su apropiación en la enseñanza del piano en México es una tarea que queda pendiente, así como indagar en el quehacer de Meneses como director de orquesta.

Otro camino que abre esta investigación es el de las academias privadas que funcionaron en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, en donde también estudiaron muchísimas mujeres y obtuvieron certificaciones homólogas a las del Conservatorio. Sobre estos establecimientos educativos quedan muchas preguntas abiertas: el tipo de certificación y su homologación con la del Conservatorio, las semejanzas y diferencias en el tipo de enseñanza, y las alumnas que ahí estudiaban. Señalo una pregunta general: ¿por qué estudiar en una academia privada y no en el Conservatorio? Probablemente la respuesta tiene implicaciones de clase y de concepción de la profesión musical en México.

Finalmente, sigue quedando pendiente el rescate de la música compuesta por mujeres en el periodo aquí estudiado. Con toda seguridad, la música aquí referida no es toda. Falta encontrarla, ponerla en circulación y, sobre todo, escucharla con el oído histórico que pueda darle el espacio que le corresponde.

APÉNDICES

Los menesistas. Alumnos de Carlos J. Meneses

1. Alarcón, Tomás
2. Barajas, Manuel
3. Barradas, José
4. Bermejo, Manuel M.
5. del Castillo, Carlos
6. del Castillo, César
7. del Castillo, Ignacio
8. Estrada, Carlos Abraham
9. González Peña, Fernando
10. Huerta, Carlos R.
11. Lozano, Carlos
12. Marrón, Luis Alfonso
13. Meza Nieto, Javier
14. Moctezuma, Luis
15. Muñoz, Mauricio
16. Nieto, Juan
17. Ogazón, Pedro Luis
18. Oribe, Francisco
19. Oribe, Gregorio
20. Peña, Fernando
21. Pomar, José
22. Preza, Velino M.
23. Reguer, Eduardo
24. Reyna, Práxedes
25. Toral, Pascual M.
26. Vázquez, José F. (dirección)
27. Villalobos, Joaquín
28. Villaseñor, Alberto
29. Zurita, Hilario

Alumnos de Luz Meneses

Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, expediente 3408 Meneses, Luz, biografía.

ALUMNOS TITULADOS.- CLASE DE PIANO.- PROFA. LUZ MENESES

Magdalena Díaz	Final Carrera	1929
Julia Orozco	" "	1932
Pascual M. Toral	" "	1932
Javier Meza Nieto	" "	1931
	(1er. Recital)	
	(2o. Recital)	1932
	(3er. Recital)	1933
Margarita Hinojos	Final Carrera	1933

PIANISTAS CONCERTISTAS

María Julia Cadena	(1er. Recital)	1937
	(2o. Recital)	1938
	(3er. Recital)	1941
Mercedes Rosas	(1er. Recital)	1943
	(2o. Recital)	1943
	(3er. Recital)	1943

PROFESORES DE MUSICA

Margarita Calvo	1933
Elizabeth Fuentes	1936
Martha Rodríguez	1935
Ana María Alonso	1937
María de Jesús de Ayila	1937
Raquel Bustos	1937
Florentina López	1939
Ana María Díaz de León	1938
Natividad Chávez Gvizar	1941
Isaías Noriega	1942
Enriqueta Peredo	

Luz Vera de Izquierdo	1943
Mariá Balbás	1939
Katty Cassicas	1942
Espinosa Leonila	1945

CONCERTISTA

Magdalena Mariscal	(1er. Recital)	1953
	(2o. Recital)	1955
	(3er. Recital)	1956

Hilda Cortés 1958

CLASE ARPA

Martha Beltrán	1956
Olivia Wadillo	1957

CLASE ARPA

María Elena Barrientos

Elsa Peredo

CLASE PIANO

Margarita Munguía

Sixto Munguía

Javier Gutierrez

Lolita Monrroy

Gonzalo Ruiz Esparza

Irma P. de Romero

Ma. Cristina Lomeli

Anita Silva

Edilberto López

Enriqueta Peredo

Consuelo Cendejas

Luis Bustamante Meneses

Lolita Mejía

Dr. Juan José Viguri

Dr. Adolfo Velazquez Peña

Juñeta Alba

Rosalía S. de Ruiz

Carlos Biro

Piedad Bringas

María Modiano

Gloria Modiano

Raquel Taylor

Martha Belloc

Fernando Balderas

David Camacho

Luz Cantolla

Lupita Dublán

Luz Islas

Conchita Valdés

Angelita Isunza

Luz Muñoz

Consuelo Muñoz

Mercedes Meza

Eva Macip

María Meneses

Lolita Matute

Teresita Matute

Aurora Ortigosa

Emilio Rosemleuth

Joe Bango

Adela R. de Olivo Lara

Esther Romero Quintana

Beatriz Segura

Teresita Sordo

Sofía Vollafuerte

Roberto Chavat

Magdalena Rodríguez

Hugo Aceves

Josefina R. de laFuente

Nifas Fuentes

Teresa Sánchez M.

María Eugenia García Beltrán

Gloria Chavarri

Edith Jácome

Carmen Alcántara

Kitty Alcántara

Emilio Méndez

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Lourdes. *La educación "superior" femenina en el México del siglo XIX*. México: UNAM-Plaza y Valdés, 2004.
- . *En la senda de la profesionalización femenina 1867-1929*. México: Coordinación de Humanidades - UNAM, 2016.
- Arce Gurza, Francisco; Bazánt, Mílada; Staples, Anne; Tanck de Estrada, Dorothy; Vázquez, Josefina Zoradida. *Historia de las profesiones en México*. México: El Colegio de México, 1982.
- Arrom, Silvia. *Las mujeres de la ciudad de México*. México: Siglo XXI, 1988.
- Baker, Vicki D. «Inclusion of Women Composers in College Music History Textbooks». *Journal of Historical Research in Music Education*, vol. 35, nº 1 (octubre 2003), 5-19.
- Baqueiro Fóster, Gerónimo. «Carlos J. Meneses, el forjador de nuestra Orquesta Sinfónica Nacional». *Carnet musical*, año VII, vol. VII, nº 203-209 (enero-julio 1962), 35-38, 66-68, 124-126, 157-159, 235-237, 293-294, 333-334.
- . *Historia de la Música en México III: La música en el periodo independiente*. México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Baz Finuceti, Oscar. *¿Qué es el Virgilismo?* México: s.i., 1928.
- Bazant, Mílada, coord. *Biografía. Modelos, métodos y enfoques*. Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, 2013.
- Bermejo, Manuel M. «La Escuela de Meneses». *El Álbum de la Juventud*, tomo III (1898), 132-136.
- . «La Escuela de Meneses (bis)». *El Álbum de la Juventud*, tomo III (1898), 148-151.
- . «Siluetas musicales: Carlos J. Meneses». *Savia Moderna*, tomo 1, nº 2 (abril de 1906 97-99. [Revistas literarias mexicanas modernas, edición facsimilar, 1980. México: Fondo de Cultura Económica].
- . *Carlos J. Meneses: Su vida y su obra. Ensayo crítico*. México: DAPP, 1939. (¿1931?)
- . *El sentido común en el aprendizaje del piano. Quince pláticas* México: Imprenta Económica Carmen 8, 1943.

- Bermúdez, María Teresa. «La docencia en oferta: anuncios periodísticos y escuelas particulares, 1857-1867». *Historia mexicana*, vol. 33 n° 3 (enero 1984) 214-253.
- Bernal, Jesús. «La enseñanza del órgano en el Conservatorio Nacional de Música», 1987. En:
https://www.academia.edu/7941038/La_enseñanza_del_órgano_en_el_Conservatorio_Nacional_de_Música [Consulta: 26 de septiembre de 2019].
- Bitrán Goren, Yael. «Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854). Tesis doctoral. Music Department, Royal Holloway, University of London, 2012.
- . «Presentación». En Alba Herrera y Ogazón. *Puntos de vista. Ensayos de crítica*. [México: Secretaría de Gobernación, 1921]. Facsímil. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
- . «La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente». En Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coords. *La música en los siglos XIX y XX*, 112-153. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Bolufer, Mónica. «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres». *Ayer*, n° 93 (2014), 85-116.
- Campos, Rubén M. *El bar: La vida literaria en México en 1900*. México: UNAM, 1996.
- Cano, Gabriela. «El Ateneo de la Juventud: un gentío de mujeres». *Sólo Historia* n°8 (abril-junio 2020), 15-23.
- Carmona, Gloria. «3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)» En: Julio Estrada, editor. *La música en México*, tomo 3. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Carrasco Vázquez, Fernando. *María Garfias (1849-1918): una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica*. México: libro electrónico, 2018.
- Carredano, Consuelo. *Felipe Villanueva: 1862-1893*. México: CNCA-INBA-CENIDIM, 1992.
- Cero [seudónimo de Vicente Riva Palacio]. *Los ceros: Galería de contemporáneos*. México: Imprenta de F. Díaz de León).
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.
- . *Malditas palabras*. Barcelona: Musikeonbooks, 2021.

- Citron, Marcia. «Gender, Professionalism and the Musical Canon». *The Journal of Musicology*, vol. 8, nº 1 (1990), 102-117.
- Cusick, Suzanne. «Gender, Musicology, and Feminism». En Nicholas Cook y Mark Everist, eds. *Rethinking Music*, 471-498. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- D' Chumacero, Rosalía. *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana*. México: Edición de la autora, 1961.
- Delgado Eugenio y Maya, Áurea. «La ópera mexicana durante el siglo XX». En Aurelio Tello, coord. *La música en México: Panorama del siglo XX*, 613-646. México: FCE-CONACULTA, 2010.
- Dultzin, Susana. *Historia social de la educación artística en México: notas y documentos 4. La educación musical en México, nivel profesional, Conservatorio Nacional de Música, Escuela Nacional de Música*. México: SEP-INBA, 1982.
- Durkheim, Émile. *Educación y sociología*. México: Colofón, 1997.
- Escorcía, Neri Aidee. «Los inicios del feminismo mexicano. La cuestión de la mujer en Horacio Barreda y Hermila Galindo». *GénEros: Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, nº 13 (Marzo-agosto 2013), 7-21.
- Escorza, Juan José. «Del epistolario de Carlos J. Meneses (1863-1929)» *Heterofonía*, 111-112, (julio de 1994-junio de 1995), 68-77.
- Fernández, Íñigo. «Claroscuros de un estadounidense en México: el caso de Paul Hudson (1896-1921)». *Secuencia*, nº 10 (mayo-agosto de 2018), 107-135.
- Freedman, Estelle B. *No Turning Back. The History of Feminism and the Future of Women*. New York: Ballantine Books, 2002.
- Freidson, Eliot. «La teoría de las profesiones: Estado del arte». *Perfiles educativos*, vol. XXIII, nº 93 (2001), 28-43.
- Galván, Luz Elena. *La educación superior de la mujer en México: 1876-1940*. México: CIESAS, 1985.
- García, Ana Lidia. «Historia de las mujeres del siglo XIX: algunos problemas metodológicos». En Eli Bartra, coord. *Debates en torno a una metodología feminista*, 199-228. México: UAM, 1998.
- García Peña, Ana Lidia. *Un divorcio secreto en la Revolución mexicana: ¡todo por una jarocho!* México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2017.
- Gariel, Eduardo. *Causas de la decadencia del arte musical en México. Estudio presentado*

- el Sr. Minsitro de Justicia e Instrucción Pública*. México: El Tiempo, 1896.
- Gómez, Enriqueta. *Páginas musicales*. México: Mi Mundo, 1956.
- González Peña, Carlos. «La vida y obra del maestro Meneses». En *El hechizo musical*, 143-165. México: Stylo, 1946.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Traducción de Pablo Manzano. Madrid: Morata, 2001.
- Hernández Palacios, Ester. «María Enriqueta Camarillo y Rosa de Pereyra: Entre el ángel del hogar y la escritura profesional». En: María Enriqueta Camarillo y Roa. *Rincones románticos: Una antología general*, 15-73. México: FCE-FLM-UNAM, 2017.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. [México: Departamento editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917]. Facsímil. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- . «La cuestión feminista de Méjico». *Nueva Democracia*, 21 de junio de 1928, 27-28.
- . *Historia de la música*. México: Universidad Nacional, 1931.
- Hidalgo Vázquez, Argelia Abril. «El Ateneo Mexicano de Mujeres y la revista Ideas 1934-1947». Tesina de licenciatura en historia. División de ciencias sociales y humanidades, UAM Iztapalapa, 2000.
- Kessler-Harris, Alice. «Why Biography». *American Historical Review*, vol, 14, nº 3 (junio 2009, 625-630).
- Lau Jaiven, Ana y Zúñiga, Mercedes, coords. *El sufragio femenino en México: Voto en los estados (1917-1965)*. Hermosillo, Sonora: El Colegio de Sonora, 2013.
- Lerner, Gerda. *Living with History / Making Social Change*. Chappell Hill: The University of North Carolina, 2009.
- . «Placing Women in History: Definitions and Challenges». *Feminist Studies*, vol. 3, nº 12 (Otoño, 1975), 5-14.
- Madrid, Alejandro L. «Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical», *Revista Argentina de Musicología*, vol. 22, nº1 (2021), 19-43.
- María Enriqueta. «El maestro Floriani». *Revista Azul*, tomo II, nº 2 (13 de enero de 1895), 165-172.
- . *Del tapiz de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.

- Márquez, Beatriz y Tamayo, Sergio «Eustolia Guzmán, premio a la constancia arpística: 1888-1954». En Lidia Tamayo y Sergio Tamayo, coords., *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, 61-80. México: UAM Iztapalapa, 2000.
- Marsiske, Renate, coord. *La universidad de México: un recorrido histórico de la época colonial el presente*. México: UNAM-Centro de Estudios sobre la Universidad, 2001.
- McClary, Susan. *Feminine Endings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Meneses, Carlos J. «La enseñanza musical y el Conservatorio Nacional de Música y Declamación». *Revista de la instrucción pública mexicana*, tomo 1, n° 14 (1 de octubre de 1896), 433-443.
- Meneses, Luz. «Anatomía del miembro superior». *Música: Revista mexicana*, vol. II, n° 11-12 (febrero-marzo, 1931), 51-81.
- Meneses Morales, Ernesto. *Tendencias educativas oficiales en México, 1821-1911*. México: Porrúa, 1983.
- Moctezuma, Luis. *El arte de tocar el piano*. México: s.i., 1945.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Routledge, 1998.
- Nervo, Amado. «El piano». En *Cuentos y crónicas*, 110-111. México: UNAM, 2008.
- Oropeza, Luz. «Discurso». *La Armonía: Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana*. Año 1, tomo II, n° 6 (15 de enero de 1867), 46-47.
- Pruneda, Alfonso. *3 grandes músicos mexicanos*. México: UNAM, 1949.
- Ponce de León, Salvador. *María Enriqueta y su retorno a México*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1961.
- Porter, Susie. *From Angel to Office Worker: Middle-class Identity and Female Consciousness in Mexico, 1890-1950*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2018.
- Pulido, Esperanza. *La mujer mexicana en la música*. México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1958.
- . «Mexican Women in Music». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 4, n° 1(primavera-veradno,1983), 120-131.
- Ramos Escandón, Carmen. *Género e historia: La historiografía sobre la mujer*. México: Instituto Mora, 1992.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.

- . «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música». *Revista Musical Chilena*, n° 213 (enero-junio 2010), 7-25.
- . «Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres». *Borcar*, n° 37 (2013), 207-223.
- Rattalino, Piero. *Historia del piano*. Huelva: Idea Books, 2005.
- Restrepo, Alejandra. «La genealogía como método de investigación feminista». En Norma Blázquez Graf y Martha Patricia Castañeda, coords. *Lecturas críticas en investigación feminista*, 23-42. México: UNAM, 2016.
- Richert, Felix. *El arte de toca el piano. Según las leyes naturales*. Traducción de Pablo Castellanos. Mérida (México): Imprenta Literaria a cargo de J.G. Castillo, 1888.
- Romero, Jesús C. «La evolución musical en México». *Música: Revista Mexicana* [vol. 1, n° 6 (15 de septiembre de 1930), 12-25]. Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 1995.
- . «Carlos J. Meneses: Ensayo crítico». *Música: Revista Mexicana* [vol. 2, n° 3 y 4 (diciembre de 1930 y enero de 1931), 3-18]. Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 1995.
- . «Reseña histórica de la fundación del Conservatorio Nacional de Música». En Adalberto García de Mendoza, ed. *Segundos Anales del Conservatorio Nacional de Música. Tomo II*. México, 1941.
- . «Historia del Conservatorio». *Nuestra música* [año 1, n° 3 (julio de 1946)] Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 1992.
- . «Historia del Conservatorio». *Nuestra música*, [año 1, n° 4 (septiembre de 1946)]. Facsímil. México: INBA-CENIDIM, 1992.
- . «Galería de Músicos Mexicanos». *Carnet musical*, vol. 4, n° 8 (noviembre de 1948), 19.
- . «El francesismo en la evolución musical de México». *Carnet musical*, suplemento n° 1, julio de 1949, 153-163.
- . *Chopin en México*. México: Imprenta Universitaria, 1950.
- Romero Chumacero, Leticia. *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*. México: UACM-Gedisa, 2016.
- Rubinstein, Anne. «La guerra contra “las pelonas”. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924». En Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott, comps. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: FCE-

UAM, 2009.

Salazar, Rosendo. *Las Pugnas de la Gleba: (Los albores del movimiento obrero en México)*. México: Partido Revolucionario Institucional, Comisión Nacional Editorial, 1972.

Sánchez Castro, Mónica del Pilar. «Primera mexicana en dirigir orquesta, Julia Alonso». En César Moreno Zayas, ed., Enid Negrete, coord., *Ópera de México. Colección de artículos del Primer Diplomado en Ópera Mexicana*. Barcelona: Las nueve musas ediciones, 2021.

Scott, Joan W. «La mujer trabajadora en el siglo XIX». En Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres, vol. 4: El siglo XIX, 4ª ed.* Barcelona: Taurus, 2006. 427-461.

—. *Género e historia*. Traducción de Consol Vilà I. Boadas. México: FCE, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008 [publicado originalmente como *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1999].

Solana, Fernando; Cardiel Reyes, Raúl; Bolaños, Raúl, coords. *Historia de la educación pública en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Tick, Judith. «Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900». En Jane Bowers y Judith Tick, eds. *Women Making Music*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Tovar, Aurora. *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva: catálogo biográfico de mujeres de México*. México: Documentación y estudio de mujeres, 1996.

Valcárcel, Amelia. *Ahora, feminismo: Cuestiones candentes y frentes abiertos*. Madrid: Cátedra, 2019.

Velazco, Jorge. «El pianismo mexicano del siglo XIX». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, nº 50 (1982), 205-239.

Vilar-Payá, Luisa. «La mujer mexicana como creadora e investigadora de la música de concierto del siglo XX y principios del XXI». En Aurelio Tello, coord. *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE-Conaculta, 2010.

Villanueva Aguía Lis, Susana. *Prefeminismo azul: la poética modernista de María Enriqueta Camarillo y Roa. Primera mujer modernista de Hispanoamérica, siglo XIX*. Madrid: Pliegos, 2018.

Viñuela, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK ediciones, 2003.

Yakovlev Baldin, Valentín. *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra: Su vida y su obra*.

México: Josefina, 1956.

Zanoli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-996)*, 2 vols. México: INBAL-Conservatorio Nacional de Música, 2017.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

El Arte Musical (1914)

Biblos (1921)

El Correo Español (1908)

El Demócrata: diario constitucionalista (1923)

Diario del Hogar (1888)

El Diario (1911, 1913)

El Dictamen (1950)

El Entreacto (1907, 1909)

Excélsior (1930)

El Heraldo Mexicano (1910)

El Imparcial: diario ilustrado de la mañana (1900, 1914)

El Imparcial (1907, 1908)

Impacto (1958)

El Informador (1934)

Mañana (1952)

The Mexican Herald (1912)

El Mundo: diario vespertino de política e información (1923)

El Nacional (1890, 1896, 1933, 1936, 1939, 1958)

El País (1913)

La Patria: Diario de México (1890, 1894, 1898, 1910, 1911)

La Patria Ilustrada (1889)

El Pueblo (1914, 1919)

El Sol (1825)

El Tiempo (1888-1890, 1898, 1904, 1909-1910)

El Universal: Diario Político de la mañana (1890)

La Voz de México (1896, 1898, 1908)

FUENTES AUDIOVISUALES

Conferencia magistral: La historia de las mujeres en México. Conferencista: Ana Lau Jaiven.
Realizador: Instituto Nacional de de Estudios Históricos sobre la Revolución Mexicana (INEHRM). Grabación: 23 de marzo de 2016. [Video streaming] <https://youtu.be/EKlwAmjcX-w> (consulta: 1 de febrero de 2021).

Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres. Conferencista: Pilar Ramos.
Realizador: Congreso Argentino de Musicología 2020/2021. Grabación: 9 de agosto de 2021. [Video streaming] <https://youtu.be/nKuu5jCN7TA> (consulta: 9 de agosto de 2021).

ENTREVISTAS

Orozco, Guadalupe. Conversación presencial. Boulevares, Naucaplan, Estado de México. 1 de junio de 2018.

Ruiz Esparza, Gonzalo. Conversación presencial. Ciudad Satélite, Naucalpan, Estado de México. 3 de diciembre de 2018.

Martínez Barranco y García, Marcela. Conversación presencial. Jardines del Pedregal, Ciudad de México. 5 de diciembre de 2019.

Carrillo Alonso, Emilio. Conversación telefónica. 22 de abril de 2020.

García Carrillo, Daniel Amadeo. Conversación telefónica. 4 de mayo de 2020.

García Carrillo, Daniel Amadeo. Conversación presencial. Azcapotzalco, Ciudad de México. 13 de noviembre de 2020.

García Carrillo, Paulino. Videollamada. 23 de diciembre de 2020.

García Carrillo, Aurora Victoria. Conversación telefónica. 19 de enero de 2021.

Molina Vázquez, Amelia. Conversación telefónica. 29 de enero de 2021.

Carrillo Molina, Amelia. Conversación por mensajes de texto. 29 de enero de 2021.