

La música mexicana para canto y piano en el siglo XIX. Un estudio de género en el México postcolonial

Margarita Barajas

A lo largo de mis estudios como cantante, pedagoga musical y musicóloga, cursados en México y Alemania, me percaté de que mientras se tenía en alta estima a la música europea para canto y piano del siglo XIX, a la música mexicana, del mismo género y época, no sólo se le había marginado del terreno del concierto, sino que hasta hace muy poco -aproximadamente hasta 1990- había sido tratada en la investigación con excesivo desprecio, salvo, desde luego, algunas excepciones. Me pregunté cómo era posible que en ambos continentes, durante el siglo XX y lo que va del XXI, se hubiera negado toda relevancia a la enorme cantidad de partituras de la época que se conservan en México. Me quedó claro que la respuesta se encontraba en el ideario de valoración eurocentrista, tan arraigado consciente o inconscientemente entre intérpretes e investigadores, tanto europeos como latinoamericanos.

En el mundo de la musicología el interés y aprecio por el siglo XIX mexicano se ha venido despertando en el siglo XXI cada vez con más fervor. Esto se expresa notoriamente al acercarse el festejo del bicentenario de la Independencia, en donde para honrar la ocasión se buscó ex profeso en todos los campos material histórico para ser puesto en valor. Sin embargo, siguió siendo notorio que en la investigación sobre la música mexicana de este periodo se muestran aún muchos lastres de criterio eurocentrista que no permiten a los investigadores valorar este periodo musical fuera de juicios comparativos, en donde el valor del “universalismo” sigue estando presente, y donde, en el mejor de los casos, el tratamiento se avoca a buscar argumentos para liberarla del rubro de “música popular” y colocarla en el rubro de la “música clásica” o de “concierto”.

Decidí entonces, en mi investigación doctoral, indagar el valor que pudo haber tenido la música de ese entonces en México, pero no en su “valor universal”, como era acostumbrada su aproximación en la musicología, sino para quienes en su vida se acompañaron de ella. Al darme cuenta de que tenía que abocarme al estudio de las prácticas culturales de un determinado grupo social -la burguesía mexicana, élite que marcaba las directivas culturales en el país- tuve la necesidad de tratar el tema desde un enfoque antropológico. De gran utilidad me fue el método del análisis émico de Kenneth Pike (1995), el cual recurre a las visiones y testimonios sobre sí mismos y sobre el propio modo de vida de las personas pertenecientes a la cultura sujeta a investigación. A la vez, me di a la tarea de realizar una descripción densa en los términos de Clifford Geertz (1987), con perspectiva histórica. Para eso era substancial tomar en cuenta los fenómenos musicales del grupo de estudio en cuenta, en combinación con la compleja gama de estructuras imaginarias yuxtapuestas o entretejidas de la sociedad de donde éstos emanaron.

La investigación resultó fascinante, pues al tratar de distanciarme de la valoración musical en términos de “recepción universal” pude entender un mundo musical que aportaría en mucho a las transformaciones de la nación durante el primer siglo independiente. Tomé en cuenta testimonios de la época, como memorias o cartas de nacionales y extranjeros, encontrando valiosa información en relatos literarios de corte romántico y costumbrista. Me llamó la atención, desde un principio, que las abundantes notas musicales del siglo XIX hasta los años setenta estuvieran acompañadas por detalladas y variadas ilustraciones. Así fue como las partituras de canto y piano que llegaron a mis manos fungieron como fuentes etnológicas: la impresión litográfica de éstas me parecía que evidentemente guardaba un nexo con una práctica social que abarcaba desde la intimidad familiar hasta el ámbito público. Cuando hablamos aquí de la práctica del canto educado y de tocar el piano, hablamos de un hábito arraigado desde fines de la Colonia y no de una superficial moda, como se le ha calificado en libros de historia musical y en reflexiones sobre música mexicana por autores como Otto Mayer-Serra (1941) y Dan Malström, e incluso posterior a ellos, Ricardo Miranda en determinados pasajes de sus escritos.

Al tomar en serio los relatos personales, por ejemplo, de Antonio García Cubas, Manuel Payno o de Guillermo Prieto, pude considerar que tocar el piano y cantar con voz educada fue, en los círculos burgueses mexicanos, una práctica bien arraigada, tomada no sólo como actividad de esparcimiento en el ámbito familiar y en reuniones sociales, sino como principio fundamental de educación

y de refinamiento espiritual. Esto contrasta con la idea de ser esta práctica una mera actividad de esparcimiento, que desde luego también lo era, desinteresada y superficial, como se le ha descrito hasta en reflexiones y ensayos recientes (Miranda, 2001). El valor educativo y el arraigo de estas prácticas musicales en la vida burguesa del siglo XIX también se delata por las ediciones periódicas que contenían partituras para piano o canto y piano, compuestas por diversos y abundantes autores, entre ellos un gran porcentaje de mujeres, de quienes existe poca o nula información, lo que habla de un quehacer cotidiano y expandido en este sector de la población en aquellos tiempos.

Para mi investigación doctoral busqué significados en la práctica del canto y piano más allá de una “moda europeizante”, y al abocarme a la temática de las obras y sus ilustraciones me di cuenta de que ésta se derivaba del movimiento romántico y costumbrista en el país, y que tanto tuvo que ver con la consolidación de valores nacionales por ser un proyecto tanto artístico como político. También fue claro que la temática de la naturaleza y la muerte, al igual que la tipificación de personajes en la composición e imprenta de piezas para canto y piano, se relacionaron vehementemente con la mujer. Interesante también fue la fusión de idearios políticos dentro de la impresión de música para canto y piano. Todo esto confirmó la tesis de que esta música y su reproducción fueran de gran utilidad para propagar conceptos en la población mexicana, desde luego más allá de los círculos burgueses, que tornearían estructuras en ámbitos privados y públicos. A continuación expondré los aspectos más relevantes en torno a la función de la música para canto y piano como transmisora de conceptos.

La música para canto y piano en la cristalización de roles de género

A principios del siglo XIX el escritor liberal Fernández de Lizardi, quien se manifestó contrario a escuelas mixtas, opinaba que una mujer no debería recibir una “educación pedante basada en libros”, sino aprender un oficio mecánico o una de las artes, que aprendiera música, pintura, sastrería, relojería, platería o imprenta y no quedara como mera costurera o cocinera (Martínez, 2004). Para mediados de siglo, aun cuando ya había quedado



establecido que el ámbito del hogar le correspondía a la mujer, fueron ellas quienes, en mayor número, asistían a academias y conservatorios, alcanzando un estatus profesional como intérpretes, especialmente en las asignaturas de piano y canto (Galindo, 1992). De hecho, durante la primera mitad del siglo XIX, la vida privada se tornó cada vez más musical gracias a su injerencia por parte de las mujeres de casa, pues la madre se había vuelto la única persona encargada de la educación de los hijos. Con eso quedaba claro que ella habría de ocuparse de la instrucción musical dando el ejemplo.

Además de los cuidados domésticos, fue en el siglo XIX cuando le correspondió a la mujer, cada vez más, involucrarse en actividades de beneficencia social. Las damas de la sociedad organizaban bailes, funciones de teatro y conciertos para recabar fondos para escuelas, orfanatorios, manicomios o cárceles. Estos eventos les brindaban la oportunidad de mostrar en público sus habilidades musicales. Las piezas de éxito interpretadas por damas de sociedad, muchas veces compuestas por ellas mismas, eran con frecuencia publicadas en periódicos. Así es como en el semanario musical *La historia danzante* del año 1874 apareció la partitura para canto y piano intitulada *Adiós*. En la edición de esta hoja se indica que la romanza fue cantada en una noche de beneficio por su intérprete doña Salvadora Cairón, quien aparece retratada junto a las notas de la pieza.

Sobre la mujer del retrato encontré indicios de que había pertenecido a la Sociedad Dramática del Conservatorio Nacional de Música de la capital del país en los años setenta. La romanza para canto y piano que aparece junto a su retrato es de corte dramático y melancólico. El texto es el siguiente:

Ay! de mi pecho amante
toda esperanza huyó
Ay! que con ella muere
mi más grata ilusión.
Corred, corred mis lágrimas
del corazón salid.
Que huyó como un relampago
la dicha para mí.
¡Adiós! recuerdos míos
¡Adiós! dichas de ayer
Me habéis arrebatado
mi dicha y mi placer.



Música y texto de la romanza *Adiós* corresponden a la propagación de un ideal de mujer convertida en un ser sufriente, angelical y etéreo, incompleto si pierde a su contraparte masculina. En este sentido, es recurrente en el repertorio de canto y piano el símil de mujer y flor, tanto en el texto de las canciones como en sus ilustraciones. La impresión en el periódico *La historia Danzante* de la pieza “Azucena” ejemplifica esto claramente.

En la imagen aparece una mujer sola en un jardín amurallado, con la mirada triste hacia el suelo. En simbiosis con su cuerpo ha crecido una enorme flor. Esta planta engalana también su cabellera y le proporciona hermosos pendientes en las orejas.

Azucena, ayer hermosa
te ostentabas en el prado
más risueña que lo rosa
con tu cáliz perfumado.
Ayer alegre y ufana,
pura y llena de candor,
tierna a la fresca mañana
cantabas himnos de amor.
Hoy, cual mujer adorada
llena de vida y amor,
mueres triste, deshojada,
sin perfume ni color.

Las comparaciones de la mujer con la flor se derivan, en la literatura, del tópico de la naturaleza, en donde se estableció un paralelismo entre fenómenos naturales y estados anímicos. La comparación de la mujer con una flor la representa aquí en tanto que belleza efímera. El tópico de la mujer que con el tiempo se marchita nunca se aplicó al sexo masculino en el repertorio para canto y piano y fue exclusivo del “seco bello”.

Este ideal, tan presente en el repertorio para canto y piano, estaba directamente ligado a la nueva moral burguesa y católica que se tornó estricta hasta el extremo y que tuvo graves consecuencias



para las mujeres que no se atuvieran a las reglas de la virtud, consistiendo ésta en la virginidad de las solteras y la fidelidad de las casadas. Tenemos el ejemplo de una gran cantante, Ángela Peralta, también compositora de piezas para piano y canto y piano, a quien se le llegó a reconocer en su época como “el ruiseñor mexicano”. A pesar de su gran talento musical, en un momento dado fue abandonada por su público en la capital al correr el rumor de que tenía una relación extramarital con un músico de la orquesta de la compañía lírica que ella dirigía. Este descrédito la obligó a desplazarse a Mazatlán en donde, al poco tiempo de encontrarse allí, una epidemia fulminante causó la muerte de los miembros de su compañía. La muerte de su marido le hubiera permitido contraer nupcias con el músico con quien mantenía una relación y así regularizar su situación social, pero desgraciadamente también fue finado por la enfermedad, al igual que ella. Para salvar su honor y lograr la salvación de su alma, los amigos supervivientes de la tropa organizaron su matrimonio *in articulo mortis*. Es decir, la casaron con el cuerpo de su amado, antes de su propia muerte.

Con este caso queda claro que, en el juicio de los mexicanos, tuvo mayor peso el que la cantante no se atuviera a las reglas morales de la época, que el mérito de sus habilidades artísticas, irónicamente siendo la música uno de los principales propagadores de los cánones morales de la época, y habiendo Ángela Peralta compuesto piezas para canto, representando el ideal de la mujer sumisa, amante y sufriente.

La música de canto y piano como arma de propaganda política

El ideal de mujer lánguida, eximida de su cuerpo para volverse un ser etéreo angelical y puro, desde luego pasivo ante el hombre, apareció en el repertorio para canto y piano en todo tipo de publicaciones, en revistas femeninas, periódicos musicales y ediciones mixtas.

En el semanario musical *La historia danzante*, que se publicó durante los años 1873 y 1874 en la capital del país, el caricaturista José María Villasana fusionó la canción que propagaba el ideal femenino de mujer amante, lánguida, solitaria y sacrificada con la caricatura satírica de corte político. Su semanario estaba dirigido a desacreditar al presidente Sebastián Lerdo de Tejada, y las piezas que se editaron en él fueron en su mayoría para piano solo, luego para canto y piano. Todas las piezas estuvieron acompañadas por una caricatura satírica, excepto algunos retratos o figuras femeninas y algún paisaje citadino. Aquí también llama

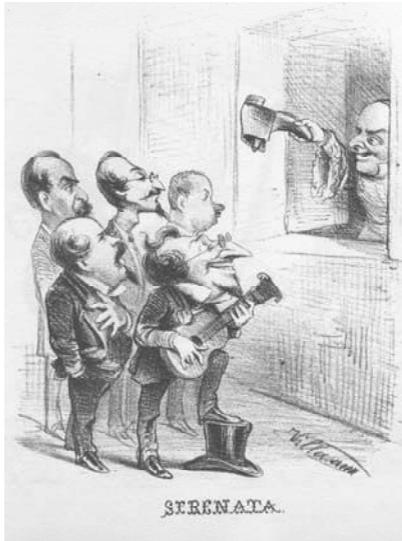
la atención que sólo una pieza musical sea de un compositor europeo y todas las demás provengan de autores mexicanos, entre las que figuran composiciones de mujeres. Con este semanario se consolidó el formato de binomio de partitura y caricatura política, formato que sería retomado en diversas ediciones posteriores.

Para criticar al presidente Sebastian Lerdo de Tejada y a los miembros de su gabinete, tanto en la música como en las ilustraciones, se hizo en el semanario *La historia danzante* referencia a diversas costumbres sociales. Tal es el caso de la pieza intitulada “Serenata”, compuesta por Patricia Palacio de Dueñez, en la que se toma esta tradición para ridiculizar a los gobernantes de la época.

Para la descripción de esta imagen fue posible identificar a tres de los cinco cantantes. En primer plano se encuentra, a la izquierda, Romero Rubio, líder de la fracción de Lerdo en el Congreso, y a la derecha su colega Ramón Guzmán, que apoya un pie en su chistera para acompañar la serenata con la guitarra. Atrás, en el centro, aparece con lentes, barba de chivo, bigote, largo cuello y nuez prominente León Guzmán, un diputado, fiel seguidor del presidente. Risueño y vestido de mujer, con la manga fruncida, desde la ventana Lerdo de Tejada saluda a sus admiradores con un zapato en la mano. El texto de la pieza cabe en el patrón de las descripciones de mujer idealizada:

Bella paloma,
nube de gualda
rosa de abril.
¡Ah! torna con gracia
y sin enojos
a mí esos ojos
cien veces mil.
Tú, flor balsámica
de Alejandría,
¡ay!, mi poesía inspirarás.
Y si mi canto,
niña, te agrada
una mirada
tú me darás.

Música e imagen fueron en este caso utilizados para presentar ante el público a un presidente feminizado y a los miembros de su gabinete como súbditos



lambiscones. Sin duda, la idea del caricaturista Villanasana de tomar canciones que describen a la mujer idealizada en su semanario tuvo que ver con el hecho de que las mujeres fueran en esa época una clientela segura en el negocio de la imprenta de partituras, entre otras cosas, por ser principales portadoras de la cultura musical en el ámbito familiar y social. Con los ejemplos anteriores se puede asentar que la música para canto y piano no sólo fue útil en la propagación de preceptos morales en ámbitos privados, sino que servía también como arma de propaganda política durante el primer siglo del México independiente.

Lo mexicano de la música burguesa para piano y canto y piano

Además de destacar el carácter de la música en su rol como propagadora de conceptos ideológicos, quisiera también en esta exposición poner en entredicho que la música de la época fuera poco original y falta de características propias, ya que en muchas fuentes de historia se le ha tratado de superficial y como copia de estilo de la música europea. Se habla de esto porque en México se componía al estilo romántico. Si bien el romanticismo sí venía de Inglaterra y Alemania, aquí no fue sino una herramienta útil para la reflexión y valoración de lo propio. La aparición de tipos mexicanos en las carátulas de las partituras y en la temática de las canciones coincide con la corriente costumbrista de la literatura y nos muestra la búsqueda y selección por parte de los burgueses, sobre todo de los liberales, de lo que a su criterio habría de ser oficialmente lo auténtico y característico de “lo mexicano”.

Es aquí en donde encontramos actitudes ambivalentes entre burgueses, pues en su autodefinición buscaban elementos en culturas de estratos más humildes para apropiárselos y, a su vez, muchos de éstos no encajaban con su propio concepto de nación y de cultura mexicana. Es meritorio reconocer cuán arduo fue el trabajo de los intelectuales burgueses para lograr integrar conscientemente elementos del pueblo a su vida para darle a ésta color de autenticidad. Comentaré lo que sucedió, por ejemplo, con la *china* mexicana, con la cual se vino a redondear el constructor decimonónico de mujer ideal.

Sobre las *chinas* mexicanas hizo María del Carmen Vázquez Mantecón un estudio exhaustivo y definió a este tipo de mujer como “un tipo de mestizas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones”. La autora asienta que su presencia física y apogeo se dio entre 1840 y 1855 en la plenitud de los gobiernos criollos, en los que ellas se caracterizaron por tener poco apego a las convenciones impuestas. Aunque desaparecieron hacia la segunda mitad del siglo XIX, trascendieron en el imaginario mexicano y desde entonces están presentes en el estereotipo de la china poblana, que ha llegado a convertirse en un símbolo de identidad y que, según los dictados oficiales más nacionalistas, representa las gracias y virtudes de la mujer mexicana. El comportamiento de las *chinas*, tan radicalmente diferente del de las mujeres burguesas, se puede explicar por el hecho de que vivían en una fase de transición en que los patrones de conducta emitidos por las élites burguesas aún no habían sido asimilados por la población mexicana en general.⁷

Al parecer, los caballeros intelectuales de la burguesía encontraron en este tipo de mujeres aspectos de carácter agradables, que no tenían en las mujeres de su estatus. Las chinas fueron descritas como mujeres bellas y sensuales; según José María Rivera, autor de descripciones tipológicas, eran, “capaces de despertar el apetito de Rodin de Süe, quien según la leyenda sólo sentía afecto por los rábanos”. Dado que las *chinas* eran mujeres desenfadadas, que no padecían de desmayos o ataques de nervios, y eran sueltas por no usar el rígido *corset*, no sorprende su apología por parte de poetas y músicos. El compositor Luis Baca, recreando en su melodía algún son popular, se quitó de metáforas y símiles con flores y le cantó a su Pepita directamente las ganas de besarla. He aquí la letra de su canción:

La boca de mi Pepita
 es más dulce que un panal
 y sus labios son tan rojos
 que los quisiera besar.
 Ay, toma;
 Ay, paloma;
 tú me haces delirar.
 ¡Ay! paloma, da acá el pico;
 ¡ay, que rico manantial!
 ¡Ay, paloma!, da acá el pico;
 ¡uy, qué rico, sabe a azahar!





El modelo de la “china” finalmente no logró emancipar la vida sexual de las mujeres mexicanas del siglo XIX, sino que, por el contrario, su estereotipación fue adaptada a los conceptos burgueses de mujer púdica y decente. Desde luego, en el repertorio de música para canto y piano también quedó plasmada la relación del burgués con el mundo indígena. En la descripción de tipos referida en las memorias de Antonio García Cubas, las vendedoras de tamales están muy presentes; incluso describe a una de ellas con una excelsa voz al hacer su pregón. Esta figura de mujer indígena inspiró al compositor Melesio Morales, autor de grandes óperas, al componer una danza cantada donde se personifica a una *tamalera*.

En la carátula de la partitura aparece una india tipificada al estilo del ideal burgués: aunque pobre, se encuentra sentada en pose y actitud de mujer de mejor posición económica. Sabiendo muy bien que dentro del proyecto liberal de nación no estaba contemplada la inclusión del indio en la sociedad mexicana, a menos que éste se “acriollara” o aculturara a la forma de vida burguesa, la incómoda diferencia social entre el indígena pobre y el acomodado burgués fue resuelta en esta imagen con humor y chiste, un método ya desde entonces muy eficaz para minimizar o banalizar los males del país. Véase aquí la letra de esta pieza:

No se vayasté pasando
y oiga mi invite siquiera
¿aste visto tamalera con tan güen tamal así?
¿No tomarán tamales, de chile, de capulín?
Güera de la crenolina
y el copetote de pelos
y el pufe de terciopelos
y el túnico solferín
¿No tomarán tamales, de chile, de capulín?

Observaciones

Después de la Independencia de España, la sociedad mexicana se reorganizó no sólo en lo político, sino también en el ámbito privado y familiar. Con la excepción de los compositores más famosos, es muy escasa la información que existe sobre los numerosos autores –tanto hombres como mujeres– de música para piano y sólo de canto. Esto se explica por el hecho de que era el género que se avenía mejor con la vida cotidiana y las actividades sociales de los burgueses. Por esta razón, aquí se considera esta música y su impresión como un aspecto del carácter comunitario del estrato burgués mexicano y como una práctica que llenaba distintas necesidades, entre otras, la de dar consuelo a los habitantes en tiempos de pérdidas humanas ocasionadas por las constantes guerras y epidemias.

La música para voz y piano que formaba parte de la práctica familiar y social parece haber sido fundamental para la transmisión de los conceptos relativos a los roles de género. Es sabido que los modelos de los ideales de hombre y mujer se encontraban, en primera instancia, en el teatro y la literatura. La práctica del canto solista con acompañamiento de piano serviría para reforzar estos modelos, ya que el trabajo de ensayo con el piano y la voz se entiende más íntimo, personal y repetitivo que los actos masivos, por ejemplo, del teatro, permitiendo grabar así más profundamente en la persona lo que se habría de transmitir.

Llama la atención que el repertorio para canto y piano trata, en la mayoría de los casos, de figuras femeninas. Partiendo de los textos, se hizo notorio que era el hombre quien le cantaba a la mujer haciéndole declaraciones de amor, elogios a sus cualidades positivas, ofreciéndole invitaciones a viajes fantásticos o haciéndole reproches ante su rechazo. Resulta interesante que, al igual que en la poesía, muchas de las piezas fueran dedicadas a mujeres reales y no a musas de la fantasía, lo que subraya la especial fijación en la mujer y la meta de modelar su imagen y comportamiento. La identificación de la mujer con su nuevo papel se aprecia en la producción de obras para canto y piano compuestas por mujeres, en las que las descripciones de sí mismas se distinguen muy poco de las expresiones e imágenes usadas por los poetas masculinos.

En la búsqueda y reflexión sobre aspectos que permitiesen justificar la cultura burguesa como auténticamente mexicana, fue en el ámbito de la corriente literaria del costumbrismo donde los autores se inspiraron en grupos sociales existentes para diseñar modelos de auténtica “mexicanidad”. Éstos se adaptaron a las

normas morales y a las premisas estéticas de la burguesía y así fueron introducidos exitosamente al medio burgués como símbolos de identidad. En la música no hubo excepción en esto y es así como aparecieron figuras del pueblo en el repertorio para canto y piano, habiendo encontrado en mi investigación únicamente mujeres. Una peculiaridad consiste en que no sólo se observa una diferenciación en los diversos tipos de mujeres de las imágenes que ilustran las notas musicales, sino también en que las características musicales varían según el tipo de mujer con que se relaciona la música. Si se trata de una de la burguesía, se presenta la composición de una romanza con un texto nostálgico, aun cuando la parte vocal está dotada de pasajes brillantes de coloratura. Tratándose de una mujer de los estratos inferiores, se aprecian en las canciones ritmos de danzas populares, como lo eran los sones, y los textos son más humorísticos, incluso llegan a ser “picantes”.

Si bien es un hecho que la concepción romántica del mundo sirvió como impulso en el proceso de autoafirmación cultural de la burguesía, no se debería perder de vista que consciente o inconscientemente sólo se usó lo que servía para las necesidades locales. Este proceso ciertamente también se aplicaba a la música. De los idiomas musicales europeos, que eran considerados como modelos a seguir, se filtraba lo que guardara correspondencia con el gusto de la burguesía y sus objetivos ideológicos de homogenización cultural.

La actitud romántica de buscar modelos en el pueblo produjo una síntesis importante en los procesos musicales de la cultura burguesa, como se aprecia con gran claridad en la música para canto y piano en la que se reconocen elementos de la música para teatro, la de salones de música europeos y de los pueblos mexicanos. A la larga, esta síntesis musical respondería al efecto homogenizador deseado, no sólo en el seno del propio estrato burgués, sino también en otros círculos sociales, puesto que permitiría a diversos grupos reconocerse a sí mismos en estas adaptaciones.

Las frecuentes referencias y similitudes con giros melódicos de la música de teatro y otras fuentes conocidas, llegando en ocasiones al grado de citas directas, son indicio de que en la cultura burguesa mexicana no había conflicto entre el hacer referencia a fuentes conocidas y la expresión y creatividad personal. A pesar de que el concepto de individualidad también formaba parte de esta cultura, en México no llegó a tener nunca las dimensiones que tuvo en los países europeos en el curso del siglo XIX. Prueba de ello es, por ejemplo, el hecho de que pese a todos los rituales de elogio, la fama de los artistas mexicanos no sólo se orientaba por su capacidad

sino también por su conducta. Y este criterio se aplicaba al artista mexicano con más rigor que al extranjero, sobre todo si se trataba de una mujer. En general, las hojas musicales ilustradas muestran que el amor, concebido en términos de abnegación y nostalgia, era considerado como el ámbito de la mujer, mientras que al hombre le correspondían las tareas de la vida pública y la política. Dado el hecho de que la redefinición del rol de la mujer y de su posición en la familia se convirtiera en un objetivo primario del siglo independiente, surgió en mi investigación doctoral la hipótesis de que, consciente o inconscientemente, se trataba ante todo de mantener bajo control la sexualidad de la mujer, en aras de la estabilidad de la familia como institución primaria de la sociedad.

Las notas que aparecieron junto a caricaturas en la prensa satírica, caracterizada por un periodismo agresivo y divertido lleno de humor negro, también fueron destinadas para hacer propaganda política. Evidentemente el empleo de música y caricatura constituía un proceder premeditado para los fines de la crítica social y la propaganda política, sobre todo en la avanzada liberal. La identificación de la mujer con su constructo y la implementación de un sistema republicano muestran qué tan efectivas fueron las campañas ideológicas de los liberales, porque en ellas le confirieron un lugar importante a la impresión de notas musicales con imágenes que sirvieron para estimular los cambios políticos y sociales, desde las estructuras familiares hasta las políticas.

La presente tesis demuestra que la imagen negativa de la música mexicana del siglo XIX en la musicología se debe a prejuicios y errores -incluso negación de hechos- que resultan de una visión eurocentrista, con un enfoque evolucionista unilineal en el que se hallan cautivos, consciente o inconscientemente investigadores e intérpretes musicales. Se trata de puntos de vista en los que los fenómenos y las estructuras musicales de Europa sirven como parámetro para definir lo que ha de ser de calidad en la música. La orientación eurocentrista es evidente en autores como Otto Mayer-Serra, quien en los años cuarenta del siglo XX compara la música mexicana con aquella de Europa y Europa Central e interpreta las diferencias en términos de un subdesarrollo. El investigador Dan Malström comparte esta visión y considera estancada la música de la burguesía mexicana porque no se había “desarrollado” como la europea en ese período. Para él sólo tiene interés la música mexicana de concierto del siglo XX por sus coloraciones armónicas, las rupturas de tonalidad, las estructuras formales y su relación con elementos de las culturas indígenas que se consideran como rasgos de originalidad y, por ende, de modernidad.

El criterio de originalidad, típico de un sistema de valores de orientación eurocentrista, indujo también a María de los Ángeles Chapa Bezanilla, quien en 1993 compiló el catálogo musical de la Biblioteca Nacional de México, a reducir la música de la burguesía mexicana a rango de mera copia de estilo. Llama la atención que ni siquiera el investigador musical Ricardo Miranda, quien a principios del siglo XXI cuestiona los enfoques de Mayer-Serra, logra superar el modo de pensar eurocentrista. A pesar de que se refiere a fuentes del siglo XIX mexicano y cita a autores de esa época, no considera sus testimonios como informaciones fidedignas. En sus escritos este autor define la música de salón como una música poco elaborada, destinada las más de las veces a ser interpretada por mujeres desinteresadas en la música, sin intenciones profesionales.

Los autores mencionados comparten su fijación en la originalidad, profesionalidad y complejidad armónica, como parámetros de calidad musical, para hacerse una idea de la cultura musical de los románticos burgueses mexicanos. Ellos no se percatan de que la música de la burguesía mexicana es un reflejo de procesos sociales complejos y multifacéticos que poco tienen que ver con estos criterios.

El pensamiento eurocentrista constituye un sistema ideológico del cual surgen una y otra vez criterios de valoración que no sólo conducen a despreciar fenómenos musicales, sino culturas enteras, paradójicamente incluso en casos como México, que poseen nexos históricos y estéticos con la cultura europea. Esta manera de juzgar ha ido demasiado lejos. Así por ejemplo, una vez que se habían establecido entre los músicos mexicanos los criterios de originalidad, estudio de las formas musicales y coloración armónica, surgieron las dicotomías de arte y no-arte, de música seria y popular, con las que una vez más se etiquetó la música mexicana del siglo XIX como música de segunda clase.

Con el sello calificador de que la música de la burguesía no es música de arte, ésta se vio excluida durante mucho tiempo de las salas de concierto y de la investigación, incluso esta música no formó parte de los planes de estudio de las instituciones musicales mexicanas durante mucho tiempo. En esto podemos ver cómo la prevalencia del pensamiento eurocentrista redundaba en un debilitamiento de la valía cultural de naciones enteras y, por ende, de sus individuos, lo que es dramático.

En la forma de una “descripción densa”, en la que se tomaron en cuenta las complejas estructuras sociales en relación con la impresión y práctica de música

para canto y piano, y con un análisis sémico -es decir, con el intento de ver el valor de la música desde el punto de vista de sus portadores- fue pretensión contribuir, con mi investigación doctoral, a la liberación de estigmas de la cultura musical mexicana del siglo XIX y con ello motivar un proceso de empoderamiento en el ámbito de la investigación musicológica para aceptar y valorar sin tapujos la riqueza musical del periodo independiente.

Referencias bibliográficas

- Carmona, Gloria (1984), *La música de México. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, México: UNAM.
- Carmona, Gloria (2009), *Álbum de Ricardo Castro. Investigación iconográfica y documental*, México: CONACULTA.
- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles (1993), *Catálogo del acervo musical de propiedad literaria de la Biblioteca Nacional de México*, México: UNAM.
- Chávarri, Juan N. y Manuel Quesada Brandi (1960), *La historia danzante. Álbum de caricaturas y música alusivas a los acontecimientos sociales y políticos del México de 1873-74*, México: Ediciones Singulares de Microprotec.
- De Olavarría y Ferrari, Enrique (1961), *Reseña histórica del teatro en México 1538–1911*, México: Porrúa.
- Galí Boadella, Montserrat (2002), *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*, México: UNAM.
- Galindo, Miguel (1992), *Nociones de historia de la música mejicana. (Facsímil, Colima 1933)*, México: CENIDIM.
- Geertz, Clifford (1987), *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt y Main: Suhrkamp.
- Malmström, Dan (1998), *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México: FCE.
- Martínez, José Luis (2004), *México en busca de su expresión, en Historia general de México*, México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos.
- Mayer-Serra, Otto (1941), *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México.
- Miranda, Ricardo (2001), *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México: Universidad Veracruzana/ FCE.
- Orta Velázquez, Guillermo: *Breve Historia de la Música de México*. Instituto Politécnico Nacional, México 1996.
- Payno, Manuel (1984), *Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843*, México: Universidad Veracruzana.
- Pike, Kenneth L. (1995), *The Mystery of Culture Contacts, Historical Reconstruction, and Text Analysis: An Emic Approach*, Estados Unidos: Georgetown University Press.

- Ponce, Manuel M. (1917), *La canción popular*, México: Cultura.
- Prieto, Guillermo (2004), *Memorias de mis tiempos*, México: Porrúa.
- Rivera, D. José María (1974), “La China”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México: Porrúa.
- Vázquez, Josefina Zoraida (2008), “De la Independencia a la consolidación republicana”, en Pablo Escalante Gonzalbo et al., *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen (2000), “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 77, México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.