

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

¿SUEÑA LA MÚSICA CON CORCHEAS ETERNAS? CRÍTICA MUSICAL EN MÉXICO, 1892

ARMANDO GÓMEZ RIVAS
Conservatorio Nacional de Música de México

¿Qué mágicas infusiones,
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?
(Juana Inés de la Cruz)¹

12 de octubre de 1892. Luz radiante en un espléndido cielo de otoño. Plazuela de Buenavista, Ciudad de México, 10:30 a.m. Salvas de artillería y repique de campanas por el Centenario del descubrimiento de América. El general Porfirio Díaz, presidente de México, inaugura la estatua de Cristóbal Colón. Himno Nacional entonado por alumnos del Conservatorio acompañados de la banda militar del Estado. Mediodía. Inicio de la fiesta religiosa en San Antonio de Padua que, por decreto de León XIII, enaltece los méritos y la gloria del descubridor. Presentación “patriótico-religiosa” promovida por los vecinos de la Colonia Colón; “acto sentimental de música” con la orquesta de Rafael Gálvez. Tarde-noche. Velada de la Sociedad de Geografía en la Cámara de Diputados como desenlace de los festejos por el Cuarto Centenario. La orquesta del Conservatorio –dirigida por el maestro José Rivas– ameniza los entreactos: Himno Nacional a la llegada de Porfirio Díaz, *Ave Maria* de Gounod, *Minueto* para cuerdas de Bolzoni y marcha del *Tannhäuser* coreada por alumnos del Conservatorio. En un acto político indiscutible, el cronista de *El Tiempo* se queja de la Sociedad de Geografía por la falta de un mapa decorativo precolombino que diera muestra de la transformación del territorio. El reflejo único es el de la nación moderna. Por otra parte, el diario *El Universal* se incomoda por los prolongados discursos que llevan a la eliminación de la obertura de *Der Freischütz*². A manera de colofón: función patriótica. Estreno del drama *Colón en Santo Domingo* de Julio Morales (1863-1945) con la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni. Para reforzar el imaginario popular del gran explorador europeo, los indígenas vistieron los atuendos más próximos a lo permitido por la decencia, mientras que Cristóbal Colón fue caracterizado con buen “porte y majestad”. En el instante preciso que el barítono Giuseppe Pacini desembarcó en proscenio, el público en el Teatro Nacional “prorrumpió en aplausos”.

El episodio anterior permite suponer que el festejo por el Cuarto Centenario, con México como nación independiente, sonó. Una y otra vez, la música se filtró en actos protocolarios, políticos y religiosos. Pero el cronista de *El Tiempo* registró lo siguiente con respecto al estreno de la ópera:

¹ Cruz, Juana Inés de la. *Obras completas*. Francisco Monterde (ed.). México, Editorial Porrúa, 1985, p. 73.

² “Crónica de las Fiestas del Centenario de Colón en México”. *El Tiempo* (México), 14 de octubre de 1892, p. 1.

La concurrencia era numerosa y elegantemente vestida. Menudearon los aplausos al joven compositor y le fueron regaladas una o dos coronas. Nuestro público es benévolo y aplaude [...] al *compatriota* que, sin esperanzas de gloria ni provecho, se lanza a la carrera de las artes.

Si estos aplausos los dirigen también a [su *Colón en Santo Domingo*] esa es otra cuestión y no nos metemos en eso. Totalmente incompetentes en el divino arte de la música [podemos decir que] la impresión general [...] fue desfavorable³.

Un par de días después, Julio Morales publicó una carta dirigida a Napoleón Sieni, con la finalidad de retirar la partitura de su *Colón en Santo Domingo* de la programación. Visto desde otra perspectiva, la cancelación de la ópera *Colón* –el clímax artístico de la celebración– dejó en los oyentes un amargo sabor; la sensación de una derrota. El género musical más aristocrático y con la crítica más arraigada, desentonó. Pero, ¿qué sucedió musicalmente a lo largo de un año tan representativo para México que terminó en una deshonrosa retirada? ¿Existe alguna conexión entre la crítica, en tanto percepción de gremios, y el resultado de la función? Con el fin de ilustrar la actividad que estaba viviendo México al llegar a este momento, en este trabajo se realiza un recorrido parcial que se ocupa de la música en el ámbito público durante ese 1892. Se entiende como crítica musical una transgresión a la obra artística traducida a una narrativa a partir de metáforas y que en ocasiones llevan a un lenguaje poético. En sentido estricto, la crítica construye un significado musical y extramusical asociado a una obra artística, y refleja una manera de pensar sobre ella en el momento específico de su escritura. Sin duda, nace de la apreciación o el análisis, pero sigue un curso independiente y conlleva una finalidad distinta.

I. La actividad musical en México se concentraba en tres periodos definidos por el calendario cívico-religioso. Entre enero y marzo, para iniciar ese 1892, se registró una competencia entre las compañías de zarzuela de Solórzano en el Teatro Arbeu y la de Labrada en el Principal para dar inicio a la temporada. A esto se debe añadir la llegada de la Compañía de Opereta Italiana de Pietro Franceschini, que ocupó el Teatro Nacional. En este lapso se estrenaron seis obras mexicanas. No obstante, se debe tener en cuenta que el repertorio estándar se mantuvo en cartelera y alternaba con las nuevas producciones.

El 5 de enero, en el arranque de la temporada, se presentó la zarzuela *El Señor Duque* con la Compañía Solórzano. El argumento se centraba en dos hermanos: uno humilde y liberal; el otro orgulloso y con pretensiones aristocráticas. El enredo se da cuando el joven orgulloso intenta desposarse con la hija de un personaje de apellido “Duque”. La obra, nos dice *Lohengrin* –y esto es significativo– en *El Correo Español*, describe cómo se intentan “ridiculizar algunos vicios sociales”; aunque al final, la historia “está llena de cuadros interesantes que muestran costumbres” sin hacer parodia del mexicano⁴. La percepción para el crítico de *La Ilustración Mexicana* fue muy diferente. La pieza, según lo percibe, es una mala exposición de prácticas nacionales, tipos y oficios inferiores que se presentan de manera desarticulada; al grado de poner en boca de un truhan la “filosófica frase del inmortal Juárez: El respeto al derecho ajeno es la Paz”⁵. La acusación directa se concentró en los autores Augusto Monteleone y Juan Ramón de la Portilla, por ser extranjeros. En todo este conjunto, la música del compositor mexicano José Austri (1854-1909) fue bien recibida y *El Correo Español* registró que la concurrencia fue abundante y distinguida; en particular de la colonia española.

³ “En la ópera”. *El Tiempo* (México), 14 de octubre de 1892, p. 1.

⁴ *Lohengrin* (seudónimo). “El Sr. Duque”. *El Correo Español* (México), 7 de enero de 1892, p. 2.

⁵ Mancera, Octavio. “Crónica ligera”. *La Ilustración Mexicana* (México), 18 de enero de 1892, pp. 4-5.

En el Teatro Principal, la Compañía Labrada contraatacó con dos estrenos: *Revista de guante blanco*, el 17 de enero, y *El Cura de Jalatlaco*, el 23; ambas piezas con música de José Austri. El caso de *Revista de guante blanco* es especialmente interesante. Para el crítico de *El Universal* no era otra cosa que una “grotesca caricatura de ciertas clases de nuestra sociedad”⁶. La realidad es que el argumento, del legislador Juan A. Mateos, invierte los arquetipos del mexicano y esto no fue del agrado del diario. El acto inicial propone una diferencia social en la prensa, a través de un editor que se ocupa de dos periódicos: *Paz* y *Guerra*. En ambas publicaciones se juzga la compra de una carretela para un ministro del Gobierno. El periódico *La Paz* expone la modestia de un servidor público que se niega a recibir tal obsequio por principios morales, mientras que el gacetillero de *La Guerra* hace evidente la miseria del pueblo que, además, tiene que pagar caprichos para los gobernantes. En los cuadros siguientes, el protagonista central es Pérez, un mexicano que regresa a la capital después de radicar por largo tiempo en California. La obra se desarrolla en casas de apuestas, salones aristocráticos y funciones teatrales. Vida nocturna y diversión que implican actrices, estafadores y falsos discursos. En una lectura crítica, se puede ver que las dos compañías de zarzuela siguieron estrategias similares. Así, para los hermanos con filosofías opuestas de *El Señor Duque*, la *Revista de guante blanco* presenta diarios con ideologías adversas. Un Duque que solo era de apellido no se diferenciaba en nada de los falsos barones que admiraba Pérez en los salones porfirianos. Lo que realmente resalta es que los valeses, schotises, mazurcas y tirolesas de José Austri ilustraban México en ámbitos realmente distintos y esto era aceptado sin problema. Aun mejor, el público saturaba las representaciones y tarareaba las melodías después de las funciones.

Si este incidente proyecta la imagen de un México que forjaba su gusto musical, solo a partir de la identificación con un grupo social se puede caer en un error. *Sombras y Siluetas*, la segunda producción de la Compañía Solórzano, es una muestra de lo contrario. La obra fue estrenada –y despedida– el 6 de febrero en el Teatro Arbeu. En el entendido de una fórmula ganadora, la empresa recurrió a los mismos autores que escribieron el exitoso *El Señor Duque*. Para la crítica en general, *Sombras y Siluetas* fue un fracaso absoluto. Sin importar lo pegajoso de las tonadas o lo cercano que pudiera sentirse el oyente de las escenas, jamás se volvió a representar. De forma paradójica, el trabajo más exquisito y las metáforas más sofisticadas que se registraron en la crítica fueron para referirse a lo peor del repertorio zarzuelero:

Una atmósfera acre y pesada, de esas en que la cabeza se siente desvanecida y en que los pulmones se niegan a funcionar, rechazando aquel aire caliente con vapores de vino y humo de tabacos mal olientes. La luz amortiguada por esa neblina que se ha escapado de los vasos de whiskey y de ginebra, velada por las sombras que han brotado de veinte pipas negras; en los oídos, el ruido sordo de un centenar de voces destempladas que dejan escapar sonidos incoherentes, imprecaciones de canalla y juramentos de ebrios, una taberna en fin, en la que no faltan algunos harapos humanos [...]⁷.

La moral de la época se lastimó con coros de borrachos, juegos de cartas ilícitos y prostitución. Los equívocos de plazuela resultaron excesivos. El público zarzuelero silbó y protestó por lo que consideraba un atentado a las buenas costumbres. Un “platillo desechado por estómagos de hierro acostumbrados a comer mariscos crudos y a beber [...] cócteles a pasto”, nos dice *Lohengrin*⁸. Sin embargo, fue Manuel Gutiérrez Nájera el que logró embonar esencia y práctica de esa terrible función. Según su percepción se trataba de una moda de escatimadores escénicos que exponían las dolencias de la joven

⁶ “Nueva pieza teatral. Revista de Guante Blanco”. *El Universal* (México), 20 de enero de 1892, p. 1.

⁷ *Lohengrin* (seudónimo). “Acuarelas de la Semana”. *El Correo Español* (México), 14 de febrero de 1892, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 2.

dramaturgia mexicana y, lejos de ayudar a su desarrollo, la mostraban como “un viejo libidinoso, sucio, que babea”. Peor, el argumento era un conjunto de “las noticias de policía más asquerosas, esas que apestan las columnas de los periódicos, con ebrios que salen de la pulquería y cantan, o mejor dicho gruñen, chillan y se truecan en personajes de zarzuela”⁹.

Si la lectura es correcta, eso también era México. Pero fue desagradable que la imagen de la nación no representara una versión idílica de la cultura nacional. Sin embargo, el repertorio que sonaba en escena para representar recepciones aristocráticas, o lugares *non santos*, era similar al de la tradición doméstica europea y también al de los salones porfirianos. Una semana antes de la catástrofe de *Sombras y Siluetas*, la Compañía de Opereta de Pietro Franceschini había empezado a trabajar en el Teatro Nacional. Se trataba de una maquinaria de exterminio melodramático que llegaba a competir con toda la fuerza artística posible (véase Tabla 15.1). En relación con el debut, *Jano*, en *El Tiempo Ilustrado*, nos dice que el conjunto era bueno y cumplía su cometido como se debe, pues no solo daba “pedazos de madera o caricaturas exageradas”, sino que además cantaban sin apuntador. El vestuario y la decoración se presentaba como pocas veces se había visto en temporadas de zarzuela: “los coros bien y la orquesta perfectamente”¹⁰.

Tabla 15.1: Programación de las compañías líricas en la Ciudad de México, 1892. Compañía Solórzano (Teatro Arbeu), Compañía Labrada (Teatro Principal) y Compañía Franceschini (Teatro Nacional).

<i>El Señor Duque</i> (T. Arbeu)	5	
<i>Revista de guante blanco</i> (T. Principal)	17	
<i>El Cura de Jalatlaco</i> (T. Principal)	23	
		(T. Nacional)
	28	<i>Cin-Ko-Ka</i>
	30	<i>Il Babbeo é l'intrigante</i>

⁹ Gutiérrez Nájera, Manuel (*Duque Job*, seudónimo). “Correo de teatros. Sombras y Siluetas”. *El Partido Liberal* (México), 10 de febrero de 1892, p. 1.

¹⁰ Agüeros de la Portilla, Agustín (*Jano*, seudónimo). “Crónica”. *El Tiempo Ilustrado* (México), 31 de enero de 1892, pp. 1-2.

	2	<i>Mascota</i>
	4	<i>Il vice-Ammiraglio</i>
	5	<i>Doña Juanita</i>
<i>Sombras y Siluetas (T. Arbeu)</i>	6	<i>Fra Diavolo</i>
		FEBRERO
	14	<i>Pascua Florentina</i>
	18	<i>Fatinitza</i>
<i>Perfiles y Contornos (T. Principal)</i>	20	
	25	<i>Marina</i>
	27	<i>La Leyenda del Monje</i>
		MARZO
<i>La Montaña Rusa (T. Principal)</i>	5	<i>Viaje por África</i>
	8	<i>El Capitán Fracassa</i>
	10	<i>En busca de la felicidad</i>
	15	<i>Martha</i>
	19	<i>Don Quixote</i>

Una revisión a la programación podría llevar a suponer que se trató de una competencia desleal con las empresas nacionales. Entre el 28 de enero y el 5 de febrero se presentaron seis producciones para enfrentar la cartelera de *Revista de guante blanco*, *El Señor Duque* y *El Cura de Jalatlaco*. Un sentimiento patriótico se empezó a percibir. El crítico de *La Ilustración Mexicana* apuntaba que, los extranjeros que llegan por primera ocasión, tienen un concepto “pobre o indiferente” del mexicano; esto lo dice por la poca estimación que la Compañía Franceschini manifestaba al público que concurría a sus funciones al repetir, una y otra vez, las mismas piezas¹¹.

¹¹ “Algo de Teatros”. *La Ilustración Mexicana* (México), 15 de febrero de 1892, p. 6.

No queda nada claro cuál sería la frecuencia idónea para presentar nuevas producciones, pues una vista panorámica de la temporada puede llevar a otra interpretación. En poco menos de dos meses se cuentan dieciséis montajes diferentes registrados en la prensa. Una cartelera poco habitual en México. Quizá, una respuesta a la escasa fortuna de la Compañía Franceschini se encuentra en las críticas al medio musical y en el favoritismo por las obras locales. Para el crítico de *La Voz de México*, los estrenos de zarzuela eran escándalos que no sorprendían a nadie. El teatro, nos dice, es “un lugar en que lo indecente de los trajes rivaliza con lo soez de las palabras y lo cínico de los ademanes”¹². Más aun, la raíz del mal se encuentra en “los empresarios españoles que llevan mucho tiempo de poseer nuestros teatros [y] tienen la gran gloria de haber degradado completamente el arte dramático entre nosotros”. Su postura es contundente: una buena compañía no cabe en México y “el gusto está completamente entregado”, pues solo vive a título de inmoralidad y de corrupción¹³. En otras palabras, algunas facciones se ocuparon de subrayar el gusto sensacionalista del público para degradar la valía de lo extranjero en una suerte de xenofobia artística.

En las producciones locales se puede señalar algo similar. Las dos últimas zarzuelas mexicanas que se presentaron en ese periodo fueron *Perfiles y Contornos* de Vicente Galicia y *La Montaña Rusa* de José Vigil; ambas con música del incansable José Austri. La *Montaña Rusa* es tan solo la transposición de los acontecimientos cotidianos al escenario. Una historia superficial que retrata de forma absurda la nueva distracción instalada en la Alameda de la ciudad. La obra refuerza la teoría anterior del gusto entregado y nada más. Pero *Perfiles y Contornos* se volvió el gran caballo de batalla de la Compañía Labrada.

Perfiles y Contornos describe la visita de un político provinciano a la capital mexicana. El guía de este curioso personaje y su esposa es un violinista del Conservatorio. El músico –sin dinero, ni talento– lleva a la pareja por lugares emblemáticos de la metrópoli: la estatua ecuestre de Carlos IV, la Biblioteca Nacional, el Casino Español y el Conservatorio. Si hasta aquí la narrativa podría parecer verosímil, en escena circulan niños mal vestidos para caracterizar al contingente de México en la Exposición Universal de Chicago y a la Prensa Asociada¹⁴. Y en el momento más extravagante de la obra, Cuauhtémoc y Hernán Cortés cantan, en dueto zarzuelero, una mazurca de José Austri en el Museo Nacional y no solo eso: tienen de fondo un “coro religioso de indios aztecas”. El asunto de lo exótico no quedó ahí. Un funcionario español se sintió agraviado por la adulteración de la verdad histórica. La gran queja era que “a la época de la dominación española, se la calificara como tiempo de crímenes y abusos”¹⁵. Pero en realidad, y esto es importante, *El Correo Español* nos dice que “nadie toma a lo serio [esos] golpes de patriotería, que no tienen más objeto que hacer de tan pobre recurso, un principio de especulación”¹⁶.

Y sí, las estrategias empresariales eran decisivas. Pocos días después del estreno de *Perfiles y Contornos*, la prensa dejó testimonio del mal momento que pasaba la Compañía Franceschini. Pese

¹² “Poliantea Semanal”. *La Voz de México* (México), 18 de diciembre de 1892, p. 1.

¹³ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴ *Alter Ego* (seudónimo). “Correo de Teatros. Marina. Estreno de Perfiles y Contornos”. *El Universal* (México), 23 de febrero de 1892, p. 1.

¹⁵ “Perfiles y Contornos”. *El Correo Español* (México), 11 de marzo de 1892, p. 2.

¹⁶ *Ibidem*.

a tratarse de una de las mejores agrupaciones que habían llegado a México, nos dice *El Monitor Republicano*, la concurrencia escaseó y los artistas extranjeros no gozaron de los favores del “incomprensible público mexicano”¹⁷. El periodo de Cuaresma y Semana Santa dio paso al drama del teatro serio. Las agrupaciones zarzueleras quemaron sus barcas para emigrar a localidades menos conservadoras.

II. En el verano, la segunda temporada surgió con un ataque frontal a la tradición escénica: el debut de la orquesta de la Sociedad Anónima de Conciertos. Lo nuevo no era la música instrumental, sino la programación de un ciclo, con una orquesta fija y en un lapso relativamente corto. Sin entrar en detalles, la propuesta estaba directamente vinculada con el repertorio presentado un año antes por la Compañía de Ópera Inglesa. No solo fue el hecho de que se interpretaron obras instrumentales de los mismos autores –Wagner, Beethoven y Weber–, sino que el repertorio se consideró moderno y causó polémica. Además, la crítica francesa apuntaló el discurso estético y resultó indispensable poseer una orquesta profesional para estar a la par de las naciones civilizadas.

Al presentar el programa inaugural, el crítico *Placable* de *El Universal* mencionó que la música moderna era emocional y hablaba al corazón. Todo esto para advertir que el público habitual estaba acostumbrado a escuchar melodías rítmicas con representación escénica y ahora debería enfrentar música “armónica, contrapuntística e instrumental”¹⁸. Enrique Santibáñez, el crítico de *El Nacional*, advertía un problema trascendental: el *gusto* por la música dependía de la difusión. Pues solo si se tenía la suerte de ser invitado al círculo aristocrático de un buen pianista se podía escuchar Chopin, Liszt o Beethoven. En pocas palabras: el arte se refugiaba en los hogares¹⁹. Aunque cabe decir que solo en ciertos hogares. Los artífices de la Sociedad Anónima –Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa– pertenecían a este grupo de pianistas aristocráticos. La deducción es simple: si ellos representaban arte y buen gusto, el siguiente paso era hacerlo público. Tenían obras orquestales, pero no se habían programado en espectáculos masivos para ser sancionadas. La audición de composiciones de autores mexicanos se volvió, así, en un atractivo adicional de la propuesta.

El primer concierto se efectuó el 17 de junio (véase Tabla 15.2). El programa confrontó la tradición escénica, pero no incluyó ninguna partitura de autor local. En relación con la recepción del concierto, la crítica se inscribe en una dinámica que le resultó desconocida e incluso incómoda. Lo más destacable es que surge la lectura de Ricardo Castro y Carlos J. Meneses como los virtuosos mexicanos. Por línea directa de las enseñanzas del pianista Eugene D’Albert, Castro fue visto algo así como el cachorro de Liszt. El *Duque Job* nos dice, al respecto de las capacidades artísticas, que Ricardo Castro tenía una voluntad irresistible que se imponía con diez talentos, para hacer del piano “su cosa”²⁰. Meneses, por otra parte, se percibe en la crítica como el músico de talento que es capaz de someter a Wagner.

¹⁷ Chávarri, Enrique (*Juvenal*, seudónimo). “Charla de los domingos”. *El Monitor Republicano* (México), 20 de marzo de 1892, p. 1.

¹⁸ Flores, Manuel (*Placable*, seudónimo). “La Sociedad Anónima de Conciertos. Su primer festival”. *El Universal* (México), 21 de junio de 1892, p. 2.

¹⁹ Santibáñez, Enrique. “Conciertos”. *El Nacional* (México), 15 de enero de 1892, p. 2.

²⁰ Gutiérrez Nájera, Manuel (*Duque Job*, seudónimo). “El primer concierto”. *El Partido Liberal* (México), 23 de junio de 1892, p. 1.

Tabla 15.2: Calendario de presentaciones de la Sociedad Anónima de Conciertos y del pianista Alberto Jonás, Teatro Nacional de México, 1892.

Sociedad Anónima de Conciertos	17	JUNIO	
Primera presentación			

		JULIO	
Sociedad Anónima de Conciertos	20		
Segunda presentación			

	6	AGOSTO	Alberto Jonás, primer recital
Sociedad Anónima de Conciertos	12		
Tercera presentación	13		Alberto Jonás, segundo recital
	20		Alberto Jonás, tercer recital
Sociedad Anónima de Conciertos	21		
Cuarta presentación			

En la modificación de los discursos es evidente que diarios feroces, como *El Correo Español* o *El Monitor Republicano*, se limitaron a esbozar artículos superficiales. Personalidades de la crítica como *Abeja* y Gutiérrez Nájera también mostraron molestia al entrar al tema. La muletilla de “música bonita” que utilizaba *Abeja*, por ejemplo, resultó ridícula para describir la sonoridad del concierto para piano de Grieg. En contraste, el filósofo Ezequiel A. Chávez (1868-1946) publicó un artículo en el que considera el proceso evolutivo de la música para llegar al concierto y la sinfonía como “formas superiores del discurso musical”²¹. Su visión, si se compara con la manera en que se escribía la crítica, resulta novedosa e intenta definir el proceso compositivo para llevar la música instrumental a una construcción orgánica que se fundamenta en el motivo. Según Chávez, los oyentes cruzarían “en cabalgata triunfal, altas las espadas y brillando los estandartes” para percibir “los ejércitos de armonía”. Esta sentencia ayuda a entender que la crítica poética y la concepción de la música absoluta no tenían la separación tan radical que se le ha asignado.

Las observaciones más críticas y realistas llegaron del gremio musical. El compositor y violonchelista Eduardo Gabrielli, en la trinchera de *El Diario del Hogar*, se ocupó de encender la prensa. Su primera observación fue que tres directores en un concierto –Campa, Meneses y Villanueva– resultaba inoperante; sobre todo si las batutas de Campa y Villanueva mostraban carencias rítmicas, falta de coordinación en arcos y entradas equivocadas. Después, la queja va contra los metales y su insoponible desafinación. Aunque prometía ser una velada encantadora, dice Gabrielli, la interpretación resultó monótona y cansada. Para concluir, menciona que Ricardo Castro tocó con maestría, pero la música de Grieg era “poco inspirada y demasiado noruega”; eso alimentó el incendio²². Y precisamente en este punto es en donde la crítica se concentró para buscar un objetivo único: exaltar al virtuoso mexicano. Los matices chauvinistas son más que obvios, como lo demuestra la siguiente nota en la que se retoma el ataque al pianista D’Albert durante su visita a México:

Hubo [...] alguien que dijera (un pianista extranjero tristemente célebre desde entonces [de apellido Voyer]) que D’Albert era solo un charlatán del piano. Algo de esto oímos decir (también a un extranjero [de apellido Gabrielli]) la noche del viernes último respecto de Ricardo Castro.
¡Pobres celosos del mérito! [...] Nosotros y el público todo, [...] aplaudió y aplaudirá a Castro, como a un gran pianista, honra y orgullo de México...²³.

Por otro lado, el pianista español Alberto Jonás (1868-1943) llegó a la Ciudad de México para realizar tres presentaciones, en el momento que la Sociedad Anónima estaba sumergida en la controversia de los críticos extranjeros. Esta coincidencia temporal resultó ser la peor estrategia para el artista madrileño y la mejor oportunidad de Ricardo Castro para afianzarse como el virtuoso mexicano. La primera presentación de Jonás se realizó casi sin público. La prensa estaba concentrada en el estreno de la zarzuela *Puebla* de José Austri y en hacer difusión a la añorada música orquestal mexicana que se presentaría en el tercer concierto de la Sociedad. Los cronistas solo relataron de forma indirecta lo

²¹ Chávez, Ezequiel A. “Notas artísticas. El próximo concierto del Teatro Nacional”. *El Universal* (México), 16 de junio de 1892, p. 4.

²² Gabrielli, Eduardo (*Violín 2º*, seudónimo). “Primer Concierto en el Teatro Nacional”. *El Diario del Hogar* (México), 19 de junio de 1892, p. 2.

²³ “En el Teatro Nacional. Interpretación del concierto para piano op. 16 de E. Grieg”. *El Tiempo* (México), 22 de junio de 1892, p. 2. El asunto relacionado con Eugene D’Albert se trató de una confrontación artística desarrollada en abril de 1890. Un curioso Capitán Voyer aseguraba que D’Albert no era tan buen pianista y optó por desafiarlo públicamente. Se puede leer en Miranda, Ricardo. “Sí, sé que hay sordos...: el extraño caso del Capitán Voyer y el gusto musical en el otro fin de siglo”. *Ecós, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136.

que se decía del artista español; en términos generales, se habló bien de él. La segunda presentación se realizó un día después de la tercera función de la Sociedad Anónima. Como era de esperarse, las críticas se ocuparon de la interpretación de la orquesta, de las obras de Gustavo E. Campa y nada más. El tercer y último recital de Alberto Jonás tuvo otros inconvenientes: el sábado 20 de agosto que se presentaba el pianista llovió de forma copiosa y al día siguiente estaba programado el cuarto concierto de la Sociedad; una sorpresa e inusual función a beneficio. Las localidades estaban casi agotadas porque se repetía el concierto para piano de Grieg con Ricardo Castro.

III. El 10 de septiembre concluyó la Sociedad Anónima de Conciertos. La Compañía Sieni inició el tercer periodo de espectáculos para llegar al 12 de octubre con *Colón en Santo Domingo* (véase Tabla 15.3). Lo que lleva de vuelta a la carta de Julio Morales en la que se lee:

Por razones de conveniencia práctica que me reservo y en nada se refieren a la Empresa, le suplico a usted me permita retirar de la escena [la ópera] “Colón”. Más tarde, cuando el gusto por la música seria esté generalizado y uniformado, haré con alguna nueva producción otra tentativa, en la esperanza de ser bien comprendido. Por ahora, quedo agradecido a la deferencia de usted, a la caballerosidad del distinguido maestro Golisciani, a la buena voluntad de todos los intérpretes de mi composición y a la bondad del público que, haciendo repetir la romanza del tenor y aplaudiendo cinco números de los nueve que forman mi partitura, tuvo a bien la noche del estreno llamarme ocho veces al honor del proscenio [...] ²⁴.

Tabla 15.3: Programación de la Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni, Teatro Nacional de México, 1892.

Sociedad Anónima de Conciertos	10	
Quinta presentación		
	14	<i>Aida</i>
	20	<i>Il Trovatore</i>
	22	<i>La Favorita</i>
	25	<i>Lucia de Lammermoor</i>
	28	<i>Guillermo Tell</i>

²⁴ Morales, Julio. “La ópera ‘Colón en Sto. Domingo’”. *El Tiempo* (México), 16 de octubre de 1892, p. 1.

6	<i>Ernani</i>
12	<i>Colombo a Santo Domingo</i>
18	<i>Un ballo in maschera</i>
27	<i>La Gioconda</i>

Luis G. Urbina –el crítico de *El Siglo Diez y Nueve*– llama la atención sobre algunos aspectos cruciales en el texto²⁵. Primero. Por qué se tendría que publicar un mensaje privado para “anunciar una cosa que todo el público sabía [...] la juiciosa retirada de Colón”. La verdad es que resulta una contradicción que el maestro “Morales Jr.” se expusiera públicamente y, a la vez, se reservara, de forma “arrogante”, sus “razones de conveniencia práctica” que llevaron a tomar “tan violenta resolución”. Urbina se pregunta si no se trata de producir “el nervioso cosquilleo de la curiosidad”, algo que se utilizaba como estrategia empresarial en la zarzuela²⁶. Segundo. Si la obra no fue comprendida, cómo se puede explicar el entusiasmo del público, la repetición de la *Romanza* y la llamada al escenario del autor, ocho veces. A todas luces, esto de la adulación al autor era una exageración. Tercero. Si no es posible explicarse cómo una obra puede ser incomprendida y de forma simultánea celebrada, entonces el público aplaudió “a tontas y a locas” y “con estupidez inconcebible”. Cuarto. Julio Morales deja claro que cuando el *gusto* por la música seria estuviera generalizado realizaría otra tentativa, con la esperanza de ser comprendido. Para Urbina, solo hay dos caminos: o bien los aplausos no llegaron de un “verdadero público” que pudiera evaluar de forma crítica, o el *Colón en Santo Domingo* no era música seria.

IV. En un rápido *flash back*, la zarzuela, con su polizón indigenista, había triunfado en las taquillas del Principal; la Sociedad Anónima había presentado música “moderna” como no había pasado antes y existían virtuosos mexicanos. Momentos antes de la función operística de *Colón*, la Orquesta del Conservatorio amenizaba en la Cámara de Diputados y el cronista de *El Universal* se quejaba por la

²⁵ Urbina, Luis G. (*El Implacable*, seudónimo). “La retirada de Colón”. *El Siglo Diez y Nueve* (México), 17 de octubre de 1892, p. 2.

²⁶ *Ibid.*

cancelación de Weber. La razón por la que se eliminó este número resulta imprescindible: los músicos querían acudir a la representación de *Colón en Santo Domingo* en el Teatro Nacional. Incluso, la ópera empezó con una demora notable²⁷. La Orquesta del Conservatorio fue la base para la temporada de la Compañía Sieni y también para los conciertos de la Sociedad Anónima. Por lo tanto, algunos integrantes de la orquesta que habían interpretado a Beethoven, Wagner, Meyerbeer y otros más estaban en el público. El ángulo de maniobra para justificar la postura de Julio Morales se reduce aún más. Una buena parte de los asistentes eran amigos, conocidos y parientes.

Pero la realidad es que Urbina acertó a los dos caminos. Además de un público poco riguroso, la música del *Colón en Santo Domingo* no gustó por ser pésima en argumentación y “mediana” en música. El libreto inicia con un grupo de soldados españoles tratando de forma violenta a unas indígenas que piden piedad. De forma sorpresiva, la compasión tiene una sonoridad monótona y disonante, en un contexto armónico estático. Cinco escenas más tarde, Cristóbal Colón desembarca y, con un recitado de poca imaginación, agradece a Dios. Acto seguido, interpela al malo de la historia para salvar a la indígena oprimida. Fin de la historia para el festejado.

Después de una cantidad considerable de tinta invertida en el tema del nacionalismo, nos dice el historiador Mauricio Tenorio, al menos debe quedar la idea de que es una cuestión de globalización y, por consiguiente, de acuerdos²⁸. De esta postura se puede concluir que la intención de México, al menos en música y en 1892, era mediar esencia histórica, definición racial, atributos naturales y una posición económica que le permitiera encontrar lo cosmopolita. En otras palabras, *El Correo Español* –aun en las peores circunstancias– con su diálogo afectivo, el criollismo musical de José Austri, la generación de virtuosos locales y el hecho de tener una orquesta patrocinada para tocar repertorio internacional, colocaron a México de camino a la modernidad. En el *Colón en Santo Domingo*, los elementos fundamentales que consolidan esta tesis nacionalista fallaron de forma catastrófica. No hay conciliación y, por lo tanto, tampoco nacionalismo. En el marco de una celebración tan representativa para México, como Nación independiente, la música de *Colón en Santo Domingo* soñó que podría alcanzar la eternidad, pero los vientos cambiantes tornaron su carabela al desierto insonorizado de un archivo muerto.

²⁷ “El IV Centenario de Colón”. *El Universal* (México), 14 de octubre de 1892, p. 1.

²⁸ Tenorio Trillo, Mauricio. “Del nacionalismo y México: un ensayo”. *De cómo ignorar*. México, Fondo de Cultura Económica y Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2000, pp. 72-75.