

Teatro, música, pintura. De las artes del entretenimiento a la emergencia del programa civilizatorio, siglo XIX

María Esther Aguirre Lora¹

*Se me ocurre que hemos caminado más
de lo que llevamos andando.
Juan Rulfo*

Obertura

En el contexto del despliegue de las instituciones abocadas a la formación de artistas –pintores, escultores, grabadores, músicos, entre otros–, interesa bosquejar el surgimiento de otros espacios, fuera del ámbito escolar, que jugaron un papel muy importante en los procesos modernizadores de la vida social decimonónica que plantearon otras exigencias referidas a la formación del *ciudadano* y a la necesidad de plantear nuevas instancias para incidir en este

1 Profesora-investigadora del Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, lora@unam.mx

proyecto, donde las artes tendrán un papel relevante. Algunas de estas expresiones son motivo de análisis en este texto.²

Habituados estamos a pensar la formación artística en el terreno de las instituciones. Ciertamente, al remontarnos a los orígenes de la educación artística en México, se da un cruce necesario, e inevitable, con las instituciones que han marcado nuestra memoria colectiva: la Academia de San Carlos (1781) (Báez-Macías, 2009) abocada a la enseñanza de las tres nobles artes –pintura, escultura, arquitectura– y el Conservatorio Nacional de Música (1866), que nace por la iniciativa de un grupo de filarmónicos, amantes de la música académica, que fueron generando sus propios espacios para la enseñanza de la música; se trata de instituciones nacidas al calor de la sociedad ilustrada que atraviesan los siglos y llegan hasta nuestros días. También hay que reconocer que, no obstante, de manera paralela y aún previa a su existencia, había otras instancias en las que se formaban los músicos, dibujantes, grabadores, cantantes, actores, bailarines: en el transcurrir de la vida cotidiana de los talleres, en las academias particulares, en el seno de las compañías de danza o de teatro, con profesores a domicilio.

Todo ello nos remite al lugar central que han ocupado las instituciones en nuestro imaginario social, a los procesos educativos en el terreno de lo formalizado, a las políticas educativas y culturales, volátiles, gestadas en una perspectiva de largo aliento; sin embargo, si partimos de la noción misma de educar, que da cuenta de los “sistemas cambiantes y principios de razonamiento a través de los cuales hemos llegado a pensar, hablar, ‘ver’ y actuar en el mundo” (Popkewitz, 2003, p. 10), podemos caer en la cuenta de que las prácticas a través de las cuales se construye la subjetividad se desdobl原因 en lugares inéditos, no necesariamente visibilizados por la historiografía de la formación artística y, por ende, escasamente explorados, los cuales, no obstante, permiten construir nuevos sentidos en torno al problema y posibilitar su comprensión del campo desde lugares renovados.

En el caso de este capítulo específico, me interesa abordar los escenarios educativos como espacios de convivencia y de intercambio social que ofrecen las grandes ciudades, donde, en medio del tiempo libre, el pasatiempo y la di-

2 Algunas de las ideas de la autora, expresadas en este texto, están ampliamente documentadas en trabajos previos (2009, 2011, 2013a, 2013b). Se han colocado en el listado bibliográfico para que el lector tenga manera de consultarlos. Asimismo, los textos de Bitrán (2006), Kristeller (1952), Santoni-Rugiu (1996, 2001) y Tatarkiewicz (1987) han sido fuentes sustanciales de este capítulo.

versión de los sectores acomodados (que paulatinamente se propagarán entre otras capas sociales), se generan nuevas prácticas relacionadas con el arte que inciden en la formación del sujeto en la perspectiva del programa civilizatorio que apunta hacia el anhelado ideal de progreso social.

Situados en la perspectiva que nos ofrece la nueva historia cultural de la educación, interesa “desnaturalizar” la “cultura” por sí misma y adentrarnos en el mundo de la vida social y cultural que es donde se configuran “las prácticas sociales, a través de las cuales ‘razonan’ los individuos sobre su participación y su identidad” (Popkewitz, 2003, p. 10), de modo que la gran interrogante que se abre ante nosotros es la manera en que las artes han contribuido, en el curso del tiempo, a construir el mundo y su propia subjetividad, con todas las implicaciones que ello pueda tener.

Ubico la indagación en el curso de la primera mitad del siglo XIX, en el horizonte de las modernidades que impulsaran los ilustrados, para explorar algunas de las prácticas de formación artística que se fueron gestando lentamente, de modo paralelo y complementario, a las instituciones públicas en las que se delegó el desarrollo de la profesionalización del campo de las artes. En ellas se perciben otras formas de convivencia y de interrelación social que dan cuenta de la construcción de la subjetividad, pero también nos hablan de toda índole de circunstancias por las que atraviesa la vida social en el país.

El cultivo del ciudadano

Los años tempranos del siglo XIX, al calor de las consignas libertarias e igualitarias largamente acariciadas por los liberales mexicanos, se abolirán, frente a la ley, las diferencias raciales de los habitantes del país, de modo que se validaría una única categoría, extensiva a todos, la de *ciudadano* –así, en masculino– (Dublán y Lozano, 1876-1904, pp. 628-629), y éste será el motor de los proyectos y las políticas del siglo. Se trataba de un ciudadano ordenado, disciplinado, trabajador, respetuoso de las instituciones, impulsor del progreso social, como lo proclamaba José María Luis Mora (Quijada, 2003). El nuevo ciudadano, debería estar en posibilidades de sumarse a la comunidad cívica que se pretendía formar, tendiente a la integración política y social a través de su inclusión en el proyecto de nación civilizada, regulada por leyes e instituciones que normalizarían las diferencias de origen racial, lo cual implicaba

también cierto pulimento en la convivencia de unos con otros. Existe, sin embargo, una dimensión soslayada en estas consignas, que se pierde en medio de las preocupaciones por lo cívico y que es la que me interesa resaltar: la pugna por desplazar la barbarie con la civilización, no es sólo una cuestión de reconocimiento de los deberes cívicos; nos lleva de la mano a un comportamiento cultivado, a un trato refinado, cordial, amable, para con los demás, donde se configurará también el ideal de *ciudadano culto*, con todos sus atributos, como forma de subjetividad, con su cuota de nuevas exigencias para los distintos sectores sociales.

Llama la atención encontrar, en las publicaciones de la época, conceptos tales como trato social, buen comportamiento, buen gusto, sensibilidad, refinamiento moral, verdad, decencia, asociados, por un lado, con gente decente, gente elegante, gente cultivada, sociedad superior; por otro, con la presencia de nuevas diversiones y con el cultivo de las artes, que darían como resultado costumbres más suaves y refinadas. Esto ya se percibe en la prensa temprana, desde el inicio del siglo XIX;³ son conceptos recurrentes, volátiles, movedizos, que cambian al calor de las transformaciones sociales con sus sucesivos deslindes y escisiones sociales cada vez más pronunciadas que se van operando con la modernidad ilustrada (Staples, 2005, p. 26). Tales conceptos (Koselleck, 1993) necesariamente son indicios de las prácticas que paulatinamente se establecen movidas por la intención de “formar el gusto” como un principio de discriminación de lo valioso, de refinamiento personal, así como del reposicionamiento que las bellas artes ocuparían al respecto.

La situación que se va gestando no es circunstancial. Se da entramada de la expansión de una economía de mercado, de la secularización de la cultura, del fortalecimiento de la burguesía ilustrada, que media entre remanentes de formas de vida cortesana y de sectores medios, con aspiraciones de ascenso social; también tiene que ver con el nuevo sistema de las artes.

3 Hice la indagación en el arco de tiempo comprendido entre 1780 y 1860 en las siguientes publicaciones: *Gazeta de México*, *Diario de México*, *Gaceta del Gobierno*, *El recreo de las familias*, *El álbum mexicano*, *Periódico de literatura, artes y bellas artes*, *Revista Científica y Literaria*, *Presente amistoso*, *Semana de las Señoritas Mejicanas*, *El Espectador de México*, *El Universal*, *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano*. Siguiendo el uso del concepto “buen gusto”, podemos percibir su aplicación en múltiples contextos: decoración, iluminación, música, arcos triunfales, arreglo personal, modas, peinados, pinturas de buen gusto histórico, reglas para la escritura basadas en modelos clásicos y otros más.

En este contexto, el concepto de *bellas artes* se va generalizando como la opción idónea, pero éste solamente constituye la punta del *iceberg* en la emergencia del *moderno sistema de las artes* que, abarcando a la burguesía ilustrada, se expande muy lentamente entre los sectores medios y aun entre los sectores populares hará las veces de modelo, de punto de referencia y de aspiración del comportamiento deseable, que había de incidir en distintas formas de movilidad social.

Aquí interesa hacer hincapié en el hecho de que las transformaciones señaladas traen aparejada una intención formativa: construir a un ciudadano culto, lo cual requiere generar las condiciones para hacer aflorar un tipo de subjetividad capaz de percibir y disfrutar la cultura, una actitud crítica capaz de discernir entre la calidad de lo que percibe y estar en condiciones de escoger con una sensibilidad suficientemente refinada. Esto en cuanto atañe al sujeto en sí mismo, pero, para que se dé ese modelaje, media el ambiente social, donde se perciben formas de comportamiento más elevadas en las que se anclan las aspiraciones educativas. La posibilidad de convivencia y de participación en espacios de diversión, de entretenimiento, que de ahora en adelante desbordan los espacios íntimos, privados, de los círculos familiares y amistosos muy cercanos. Es Mora quien nos lo comunica:

En lo que son más notables los progresos de la civilización mexicana es en la sociabilidad o en aquello que hace y constituye los atractivos del trato social: el bello sexo, los trajes, las concurrencias, los paseos, las diversiones y los placeres de la mesa mexicana han sufrido cambios totales o han hecho considerables progresos (Staples, 2005, p. 321).

Así, se va adquiriendo el hábito de “mostrarse en público” asistiendo a espectáculos abiertos, públicos, que también se irán cerrando y redefiniendo en sí mismos como propios de los círculos ilustrados. Baste, como ejemplo, recorrer la cartelera del Teatro Nuevo Coliseo, que venía desde la sociedad novohispana, para darse cuenta de que las diversiones populares que indiscriminadamente se presentaban en la calle y en el teatro (titiriteros, maromeros, equilibristas, saltimbanquis, prestidigitadores, ventrílocuos, sonecitos, bailecitos, pantomima y otros más), poco a poco se ven desplazados por “espectáculos serios”, a la altura de la “sociedad”, acorde con los nuevos parámetros ordenadores de los ilustrados; lo otro queda para lo popular, para otros espacios

propios del vulgo. Queda claro que esto, no obstante, el prototipo del ciudadano igualitario por decreto, agudiza las divisiones sociales y el alejamiento de la cultura de élite con respecto a las diversiones del pueblo (por más que siempre se encuentren tramas e intercambios entre ambas).

El *gusto*, palabra “que si bien parte de los placeres ‘bajos’, ‘rudos’, ‘toscos’, voluptuosos” (*El Sol*, 1824, 4039), se empleará metafóricamente para reposicionarse en la vida del espíritu, en la perspectiva crítica, informada y selectiva, que sustenta el progreso social, lo cual será motivo de debates y tomas de posición entre los distintos pensadores, autores de libros o bien que emplean la prensa para explayarse y formar a los lectores:

[...] el gusto intelectual exige tiempo para formarse... Un joven sensible pero sin ningún conocimiento no distingue en un principio las partes de un gran coro de música, ni sus ojos distinguen tampoco en una pintura las graduaciones, las sombras, la perspectiva, la combinación de colores, ni la corrección del dibujo, pero poco a poco aprenden sus ojos a ver y sus oídos a oír... la costumbre y la reflexión le hacen conocer a un mismo tiempo y con placer todo lo que no discernía anteriormente (*El Sol*, 1824, 4039).

Quedaba claro que el gusto, como condición natural de los seres humanos, podía moldearse; con ello nos enfrentamos al problema de la construcción de una segunda naturaleza (Elias, 1989).

Ciertamente la obra de Batteaux, *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* (París, 1747) que sintetiza las preocupaciones del momento, fue clave para reorganizar las artes reunidas a partir de la búsqueda de lo bello y diferenciarlas claramente de la ciencia y de los oficios mecánicos. La obra prendió como chispa y se tradujo a varios idiomas, lo cual es indicio de las transformaciones en el imaginario social y en las prácticas con respecto al terreno de las artes, aunque no podríamos decir que es aquí cuando se inventan las artes, pues éstas son tan antiguas como la humanidad, aunque fueran nombradas de otra manera, con otros usos directamente vinculados con la vida cotidiana y con la vida ritual. Pudiéramos decir que asistimos a un *giro artístico* donde está presente que el arte como tal no existía como campo autónomo antes del siglo XVIII.

Debemos tener presente, no obstante, que esta modernización del sistema de las artes y su aportación al deseado refinamiento del ciudadano coincide,

en el mismo siglo, con la invención de la estética que propusiera Alexander Gottlieb Baumgarten (1742), como forma de equilibrar el dominio de la lógica, ya que la estética apela al conocimiento a través de la percepción sensible en tanto que la lógica se avocaba al estudio de lo cognitivo. Es la estética la que permitirá aprehender lo bello, donde el arte, ya como campo autónomo, tendrá un papel privilegiado.

De hecho, lo estético resultó un término más cómodo que el gusto, pues este último conservaba reminiscencias de lo burdo, de lo vinculado con los sentidos inferiores, los placeres sensoriales ordinarios (Dorfles, 1970). Participar de esta experiencia, en la medida en que se han formado condiciones para ello y es posible apreciar obras de arte y otros bienes culturales, no sólo conduce al mejoramiento de la posición social, sino al progreso de la sociedad en su conjunto. La cultura, el arte, regeneran la vida humana, la vida social (Schiller, 1990). Habría que inventar otras prácticas e instituir las para aprender y expandir estos comportamientos, donde el sujeto lograra percibirse a sí mismo desde otros parámetros cercanos a la distinción y contrarios a la tosquedad popular y al gusto “grosero”; donde alcanzara el ideal de ser un ciudadano de buen gusto, acorde a la perspectiva que daba el parámetro de lo civilizatorio.

Modernidad y emergencia de nuevas prácticas para cultivar al ciudadano

La alta burguesía del siglo XIX es heredera de las formas de vida cortesana donde el arte estaba integrado como parte de las diversiones y del ocio: el teatro, la ópera, los conciertos, los bailes, la afición a coleccionar obras de arte, el fasto de las ceremonias religiosas y cívicas.⁴

En el caso particular de la sociedad novohispana, frente a la austeridad con que la Iglesia había marcado la vida social y cultural, el final del siglo XVIII representa bocanadas de mundanidad, de apertura a nuevos espacios de sociabilidad en los cuales se instituyen modos de convivencia en los cuales el afrancesamiento, introducido por las capas superiores de la sociedad, deviene el modelo. Esto afecta tanto la vida social y cultural en su conjunto como el

4 Al respecto, interesa tener presente que si bien originalmente la burguesía se constituyó como un sector con recursos económicos, al paso del tiempo, devino en un sector ilustrado del cual surge burgués culto, promotor y difusor de la alta cultura como signo de distinción, de renacimiento estético.

propio desdoblamiento y percepción que de sí mismo va construyendo el sujeto. Participar en una vida social y cultural con otras exigencias de refinamiento y buen gusto es algo que habrá de aprenderse, que habrá de imitarse en el contacto con otros y modelándose a sí mismo. Hay espacios que se instituyen y que son, a su vez, generadores de otras intenciones formativas para poder acceder a ellos; se trata de entrenar a un nuevo público para que participe con propiedad y conocimiento en el disfrute de las bellas artes: exposiciones públicas de obras de arte, teatro lírico, ópera, conciertos públicos, mundo de la cultura escrita, etcétera, se convierten en escenarios educativos de la época para las capas superiores de la sociedad, pero que, paulatinamente, se expanden entre los sectores próximos como signo de refinamiento social que denotan sus preferencias culturales.

El teatro

Una de las diversiones con mayor raigambre entre la sociedad novohispana, acostumbrada a disfrutar lo espectacular de los eventos religiosos y cívicos que tenían como escenario la vía y los espacios públicos, fue, sin lugar a dudas, el teatro. Constantemente proclamado por pensadores y autoridades por su cualidad formativa como un observatorio privilegiado de virtudes por consagrar y de vicios por enmendar, donde la sociedad se representaba a través de él y se reconocía en su realidad. Esta tradición fue recogida por los ilustrados mexicanos desde muy temprano⁵ y en el curso del siglo XIX la expresaron en distintos foros.

La cualidad del teatro era extensiva a todos los sectores de la población (con excepción de los indios, asistían hombres y mujeres, círculos ilustrados, artesanos, jornaleros, empleados de gobierno, autoridades religiosas y civiles), distintos en sus actitudes y en su arreglo personal, integrados, en la diferencia, en el mismo espectáculo y con posibilidades de que los sectores más elevados

5 Gaspar Melchor de Jovellanos, pensador ilustrado de origen español y propulsor de reformas (1744-1811), por ejemplo, leído por estos lares, “[el teatro es] el primero y más recomendado de los espectáculos; el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa, y, por lo mismo, el más digno de atención y desvelos del gobierno. El gobierno no debe considerar el teatro como una diversión pública sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu, y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos” (De Jovellanos, 2012, p. 82).

influyeran sobre los demás. En el primer teatro que tuvimos, el Coliseo Nuevo (inaugurado en 1753, renombrado Teatro Principal en 1826 y desaparecido en 1931 a causa de un incendio), las distancias entre los grupos sociales resultaban claramente visibles por la simbólica distribución arquitectónica de la sala: el Coliseo Nuevo constaba de cuatro pisos. La luneta, sus palcos laterales, así como los palcos del primer y segundo piso eran ocupados por gente distinguida, ricamente ataviada, en tanto que el cuarto piso –conocido como *cazuela*– dividía a los hombres de las mujeres y estaba destinado al “pueblo”. Pero había otros lugares donde directamente se acomodaba el “populacho”, como el *mosquete*: de pie, atrás de las bancas de la luneta, donde apiñados, entraban cuantos cupieran. El cupo era para un promedio de ochocientas personas sin contar a los mirones que estaban afuera, en las azoteas cercanas (Mañón, 1932, p. 25).



Imagen 1. Coliseo Nuevo, Nueva España (1753). <https://mxcity.mx/2016/12/55089/> Consultado el 18.06.2024.

Los programas se anunciaban en la prensa y se confeccionaban integrando, como plato fuerte, alguna comedia y entremeses o intermedios compuestos por tonadillas, bailes y sainetes de distinta calidad y grado de decencia y moralidad (Mañón, 1932, pp. 16-17).

El teatro constituía uno de los pocos espacios de convivencia que existían hacia las primeras décadas del siglo XIX: los espectadores platicaban entre sí sin ningún recato, entraban y salían, se desplazaban por los pasillos; los vendedores introducían golosinas, nieves, refrescos y aun fiambres, anunciándolos a voz en cuello. Los actores, por su parte, también platicaban entre sí y comían, saludaban a los amigos que encontraban entre el público, no se sabían su papel y, por el ruido de la sala, tampoco escuchaban al apuntador y repelían las críticas con insultos y retos. Y las rechiflas, insultos y alguno que otro objeto que se aventaba provenían tanto del mosquete como de la cazuela:

[...] debe prohibirse en que los concurrentes arrojen desde la Cazuela y Palcos, yesca encendida y cabos de cigarros al Patio, sucediendo no pocas veces que se quemen los vestidos y capas de las personas que ocupan los Palcos más bajos, Bancas y Mosquete; debiéndose prohibir igualmente el que escupan al Patio, tiren cáscaras de fruta, cabos de velas y otras cosas con que incomodan al concurso, manchan la ropa y suscitan algunas riñas (Mañón, 1941, p. 33).

Se le trató de poner fin a los desórdenes con una reforma a profundidad que consideró los distintos aspectos y elementos que participaban en el teatro, de modo que, a la vez que apoyara la educación y diversión del pueblo a través de los valores y comportamientos de cuño ilustrado expuestos con recato y decencia, posibilitara que México tuviera un teatro a la altura de las naciones civilizadas. Esto se proyectó en el Reglamento de Teatro que, si bien fue emitido en 1786 en tiempos del virrey conde de Gálvez, persistió en sus principales planteamientos en el que se emitió en 1846 y sólo se modificó sustancialmente con el de 1894 (Mañón, 1932, pp. 21-33; Viqueira-Albán, 1987, pp. 76, 80).

De los incidentes habituales y las críticas constantes, dadas a conocer por la prensa, llama la atención que, a la altura de 1849 ya con un nuevo Reglamento que vigilaba el buen orden de las representaciones, *El Siglo Diecinueve* reseñara un caso extremo que se suscitó con la empresa que presentaba *El*

Cardenal Alberoni, obra que ya se había presentado en otras ocasiones y que no resultó del agrado del público, de modo que:

Una parte de los concurrentes al patio, al levantarse el telón, dio voces de que no quería esa pieza por haberse ya repetido mucho. El desorden fue creciendo al extremo de interrumpir la representación; y a falta de juez de teatro, que no había asistido, el jefe de la guardia armada que se enviaba a cada teatro, se presentó en la sala a intimar silencio a los que gritaban. Éstos, no sólo no le hicieron ni el menor caso, sino que dando vuelo a su cocorismo se burlaron de él en términos insultantes.

El jefe era hombre de malas pulgas y salióse corriendo pero no corrido, y a poco volvió con ocho o diez soldados de su guardia, se situó con ellos junto al escenario y desenvainando la espada volvió a reclamar el orden; pero al no ser atendido y al recibir las mismas respuestas ofensivas, sin pararse en pelillos dio a sus hombres la voz de: “Preparen armas”, y ya iban a hacer fuego sobre el patio, cuando se presentó el comandante general de la plaza y sacó de ahí al oficial y a sus genízaros.

Fácil es imaginarse, lo que en aquellos temibles momentos había pasado; las gentes, al ver preparar las armas, se dieron a la fuga atropellándose unas a otras y causándose serios daños y piramidales sustos; la función no pudo continuar; y los cócoras y los que sin tener su gracejo buscaban de imitarles en sus malcriadeces, una vez más se apoderaron de los cojines y de las sillas, y lanzándolas de aquí y allá causaron un buen destrozo de útiles y de enseres de teatro (Olavarría y Ferrari, 1961, pp. 490-491).

En fin, puede decirse que la situación que vivía el teatro mexicano, a horcadas de los siglos XVIII y XIX, si bien mantuvo algunos de sus principales rasgos ya entrado el siglo XIX, también puede decirse que experimentó importantes transformaciones que lo llevarían a transitar de un espectáculo plural en el que convivía toda la población, sin negar el lugar que cada quien ocupaba, un teatro popular a un teatro conforme con el canon ilustrado, un teatro culto en el que se fueron depurando y puliendo los contenidos, las formas, los participantes y que sólo quedó al alcance de los bolsillos que pudieran pagar los boletos. La oferta de teatros se incrementó, pues a mediados de siglo ya

se contaba con el Principal, el Nacional, el Nuevo México, el Iturbide, el de Oriente, la Unión y la Fama, pero durante ese tiempo el público de México se repartía entre los teatros citados, así como en los toros y otros espectáculos callejeros.

A la par que se dieron cambios importantes en la distancia que debía separar al público de los actores, la “norma” de participación como espectadores se tuvo que adquirir: se aprendió a no hablar durante la función, a permanecer sentado y en silencio, a no interrumpir la obra con palmadas, gritos y abucheos, a mostrar el agrado del espectáculo en formas más “contenidas”: con aplausos refinados solicitando repeticiones con discreción, con comentarios cuando era posible hacerlos, con el conocimiento de lo que la crítica reseñaba en revistas y periódicos para mantener una actitud conocedora e informada y todo ello como *comportamientos estéticos*, por lo demás, acordes con los tiempos que corrían. También se rectificó la confección de los programas de las obras conforme a las exigencias educativas de una burguesía ilustrada: bailes, tonadillas y sainetes se redujeron al mínimo hasta llegar a suprimirse por constituir distractores frente a la densidad de las comedias y de los dramas; sobre todo se eliminaron todas aquellas que tuvieran el menor atisbo de vulgaridad y de libertinaje, como bien lo señaló un escritor en 1805:

Las tonadillas y sainetes que sirven de intermedios deben desterrarse para siempre, porque además de ser todos un tejido de desvergüenzas y deshonestidades, están puestos en música tan estrafalaria que hacen muy poco honor al gusto de los espectadores (Olavarría y Ferrari, 1961, p. 182).

Pero más allá del pulimento de los modales durante el espectáculo teatral, había otra forma de incidir en la construcción de la subjetividad acorde con el papel que desde siempre se le había atribuido al teatro, “enseñar divirtiendo”, que por lo demás se había transformado en una consigna pedagógica de antigua data: las comedias reflejaban comportamientos, actitudes y valores de la sociedad, preconizando unos y ridiculizando otros; aleccionando sobre las pasiones que habrían de controlarse y los sentimientos que deberían promoverse; fomentando las virtudes y erradicando los vicios. Todo lo cual tendía a formar el buen gusto, con atisbos de decencia, honestidad y moralidad, fomentando las buenas costumbres: “El teatro debe ser la escuela de las buenas costumbres, de la educación y de la finura” (M. Mañón, 1932, p. 53).

Las políticas ilustradas en curso no sólo incidieron en el ordenamiento del teatro como institución, también derivaron en una clasificación de géneros discriminando los de mayor o menor contenido, así como impulsando el realismo en las distintas obras que se presentaran para acercarlo a lo que se vivía a diario en la sociedad, de modo que el espectador pudiera lograr una mayor identificación con su vida. Más aún: ya para mediados del siglo se habían diversificado las salas de teatro, entre las que se reconocieron distintas categorías de espectáculos y de espectadores, aumentando la oferta: el Teatro Principal (lo que era el Nuevo Coliseo), el Nacional (1844) y el Iturbide, más acordes con las aspiraciones y al comportamiento buscado por la burguesía ilustrada, en tanto que en el Teatro Unión se permitió todo para contentar al “populacho”. En esto también medió la economía de mercado y el acceso a los bienes culturales a partir de los propios recursos económicos de que se podía disponer. La consigna del ciudadano igualitario, sin distinciones de raza, ahora se desdoblaba nuevamente a partir de sus posibilidades económicas, en este caso el teatro que cultivaría al ciudadano, instruyéndolo y divirtiéndolo, y el que sólo divertiría o entretendría a los que quedaban fuera de ese círculo.

El concertismo

La música, sin lugar a dudas, constituyó otra de las experiencias favoritas del siglo XIX: en las tertulias, en el espacio familiar y amistoso que brindaban los salones de los círculos ilustrados no faltaba un piano en el lugar de honor y un conjunto de aficionados que se reunían en torno a él para hacer música, escucharla o bien para bailar la genérica música de salón. Para las mujeres de sectores acomodados, tocar el piano constituyó *el* adorno y, desde los años tempranos de su formación, más en su caso que en el de los hombres, modelaba su subjetividad (Miranda, 2001, p. 114 y ss.). Pero esta práctica estaba lejos de constituirse en concertismo; sucedería muy lentamente en la medida en que otro sector de los círculos ilustrados, principalmente del género masculino, imbuido en compositores tales como Chopin, Hayden, Mozart y otros más, se dieron a la tarea de impulsar la música “selecta”, aunque ésta continuara recluida en los espacios de convivencia amistosa y familiar que transitó hacia el espacio público. Nuevamente la palabra *concierto* se revela, a través de la prensa, en sus distintos empleos en el curso de las primeras décadas del siglo

xix⁶ y poco a poco la veremos transitar al espacio público del espectáculo con otras exigencias culturales y educativas para poder participar en él.

Si bien la ópera y la zarzuela, donde se incluía la participación de conjuntos instrumentales, orquestas y cantantes, fueron dos géneros muy difundidos en México, la música instrumental como tal, en el ámbito del concierto público, tardó más tiempo en asimilarse: vinculada con el ceremonial religioso o cívico, despojada de estos usos era vista como simple exhibición de destrezas hasta que poco a poco se fueron reconociendo sus posibilidades de movilizar afectos, sentimientos, imágenes, sus aportaciones en lo estético y constituirse en uno de los canales privilegiados, en forma de convivencia y en contenido íntimo, para cultivar al ciudadano. Al respecto, fue decisiva la experiencia de tener en el país la presencia de virtuosos de fama internacional, cosa que sucedió hacia la década de 1840, entre los cuales se encuentra el pianista y constructor de pianos Henri Herz, lo cual implicó otras prácticas educativo-culturales donde la sociedad hubo de formarse para presenciar estos eventos artísticos.

Eran los años cercanos a la guerra con Estados Unidos y a la pérdida de una tercera parte del territorio nacional, en un momento histórico caracterizado por la fragilidad política del país y las búsquedas identitarias en el largo proceso de devenir en la nación mexicana, cuando Enrique Herz, con nombres latinizados, anduvo por estas tierras en una gira artística de 1845 a 1851, en la que estaría en distintos puntos de los Estados Unidos,⁷ de México, de La Habana, de California, de Perú y de Chile.

En nuestro caso, la principal prensa capitalina –*El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*– del 7 de julio de 1849, anunciaba a sus lectores la llegada a nuestro país de la Compañía de Ópera Italiana, de Nueva York, y de un destacado pianista austro-francés, Henri Herz, quien daría una serie de conciertos en la capital y realizaría una gira artística por las principales ciudades de México. Pero, en realidad ¿de quién se trataba? El propio *El Siglo XIX*, en su “Galería

6 La primera vez que se encuentra su uso referido a un evento musical es en 1800: “... se cantaron dos arias del mayor primor y se tocó por una de las niñas un concierto en el fortepiano acompañado con todos los instrumentos de viento y cuerda, en el que acreditó tanto su instrucción en la música como su destreza en dicho instrumento” (*Gaceta de México*, 22 de febrero de 1800, p. 82). En otras ocasiones lo encontramos referido a la naturaleza o a la sociedad, en términos de armonía, o bien a la necesidad de ganar voluntades para alguna acción.

7 Al respecto, escribió *Mes voyages en Amérique*, París, Achille Faure, 1866 [traducido al inglés por H. Bertram Hill, con el título *My Travels in America*, Madison, University of Wisconsin, 1963].

de notabilidades contemporáneas”,⁸ proporcionaba información sobre Herz que despertaría el interés, por igual, entre músicos eruditos y filarmónicos: se trataba de un pianista de origen austriaco que habitaba en París, cuyo círculo amistoso estaba formado por Eugenio Sue, Balzac, Alejandro Dumas, Julio Janin, entre otros. Maestro de Liszt y de Thalberg, además de prolífico compositor, de lo que había obtenido valiosas ganancias, dirigió una fábrica de pianos en las que había cuatrocientos trabajadores.⁹

En efecto, algunos de estos datos se corroboran en algunas fuentes, otros se pueden agregar y afinar: siendo un jovencito Henri Herz, su maestro Daniel Hüntén, organista de la primera iglesia protestante de Koblenz y profesor de armonía y de órgano en la Escuela Normal, lo llevó a conocer a Beethoven (Aguirre-Lora, 2011); estudió en el Conservatorio de París con Prahder, quien, para 1618, ya había obtenido el primer premio de piano; desde 1831 empezó a hacer giras por Alemania y Londres; hacia 1842, antes de su viaje a América, se asoció con el constructor de pianos Klepfa, en París, fracasando en la empresa, hasta que, al regresar, montó la fábrica por su cuenta (Payno, 1849, pp. 208-218).

El asunto es que la noticia de su llegada despertó mucho interés y, para el 10 de septiembre, toda una comitiva de entusiastas artistas y letrados, donde también se incluía el populacho en busca de diversiones, esperaba su arribo al Hotel del Bazar, situación que, por lo demás, se convirtió en una rutina con los virtuosos que visitaron nuestro país.

8 Véase *El Siglo XIX*, julio 18 de 1849. Se trata de biografías que también se publicaron en *El Álbum Mexicano*, semanario editado por Ignacio Cumplido (1849, pp. 208-218).

9 Para profundizar en el mundo musical de aquellos años, en el campo de tensión entre los músicos y artistas del momento, véase Bitrán (2013).



Imagen 2. Henri Herz, litografía de Ch. Baugniet (1838). https://es.wikipedia.org/wiki/Henri_Herz / Consultado el 12.06.2024.

La presencia de Henri Herz en México

Si bien ya alrededor de 1840 algunos instrumentistas habían comenzado a visitar nuestro país, tal es el caso de Wallace, Larsonneur, Bohrer y Vieuxtemps (Mayer-Serra, 1941), esto se había dado de manera casuística y a título personal; en este sentido, 1849 marca el inicio de una revitalización de los ambientes artístico-musicales en México y la emergencia del modelo de músico virtuoso acompañado del aura del artista propia del Romanticismo y con una amplia campaña que anunciaba su llegada y generaba expectativas entre los sectores

ilustrados, lo cual es indicio del tránsito del salón musical a la sala de conciertos, como veremos a continuación.

Nuevas prácticas culturales, otras exigencias formativas para el sujeto

La visita de Herz adquiere la connotación de *gira artística*, para lo cual, si bien él se asume como viajero y aventurero, lo cierto es que alrededor de ello pueden develarse distintas argucias publicitarias y empresariales que, pasando el tiempo, serán comunes al concertismo de las grandes figuras.

Su llegada estuvo antecedida por la de Bernard Ullman, inmigrante húngaro radicado en Estados Unidos, que haría las veces de su representante artístico, encargado de gestionar espacios y funciones públicas. La meta era el Teatro Principal, que había sido contratado semanas antes por la cantante inglesa Ana Bishop (1810-1884), el arpista y director musical Caballero Bochsa y el bajo Attilio Valtellina, de modo que a la llegada de Herz hubo de buscar otros espacios, que no abundaban. La solución parecía ser La Lonja, edificio de una selecta asociación de comerciantes, que tenía un salón adecuado para el propósito. Como se trataba de un espacio más bien privado, se restringió la entrada del público mediante la compra de boletos intransferibles, lo cual, en ambos casos, era una innovación debido a que lo habitual era realizar ahí tertulias con carácter familiar; para ello, hubo necesidad de informar al público, a través de la prensa, sobre las nuevas condiciones para adquirir un boleto y hacer uso de éste. Al poco tiempo se resolvió el asunto del Teatro Principal y Herz envió una carta abierta a la prensa para agradecer el espacio de La Lonja, tratando de no desairar a los sectores medios, pero definiéndose por el público de los círculos ilustrados, para quienes preparó una retórica musical que los seduciría.

A un elaborado programa donde tenían lugar las composiciones de música erudita en boga en el mundo occidental, Herz fue integrando y pulsando en el gusto del público mexicano algunas novedades tales como “La polka del siglo XIX”, supuestamente compuesta para el público mexicano, pero en realidad dedicada al diario *El Siglo XIX*, cuyo editor era Ignacio Cumplido. Al respecto, Herz continuó uno de los ganchos publicitarios que había seguido en las tertulias de La Lonja: regalar a cada una de las damas una partitura de “La

polka” e incluso dedicárselas. También se colocarían en diversos lugares una litografía de Herz hecha por Cumplido.¹⁰ Las crónicas musicales reseñarían, con creces, los eventos musicales a cargo de Herz en la capital y después también en su gira por el interior del país: Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Tepic, Guadalajara.

Hacia el nacionalismo musical mexicano

Por lo demás, Herz logró tocar algunas de las fibras más sensibles de los mexicanos en un momento en que se adquiría la conciencia de lo propio, avivada por la pérdida de un porcentaje importante del territorio nacional, a la vez que se fortalecían las búsquedas de expresión local, más acordes a lo que sería la sensibilidad del mexicano. Y esto lo hizo a través de dos vertientes. Una de ellas, anunciada desde su llegada a México, era componer un himno nacional para los mexicanos, iniciativa que se inscribía tanto en un momento en que las naciones de Occidente se daban a la tarea de componer este tipo de piezas guerreras, como a los propios ensayos que al respecto se hacían en el país desde 1821, a partir de la Independencia del país, de modo que no resultaba tan difícil mover los ánimos de artistas e intelectuales en este sentido:

Casi todas las naciones tienen uno [himno] que jamás puede oírse con indiferencia. En los días de combate logra que las tropas que entran en acción se llenen de entusiasmo y que hagan prodigios de valor... Entre nosotros no existe por desgracia tal himno nacional. Sabemos que Mr. Herz tiene la idea de

10 Véase *El Álbum Mexicano II*, 1849, pp. 160-161. Más allá de su propia habilidad empresarial, y la de su representante artístico, para abrirse camino en el medio hubo una serie de relaciones que le resultaron muy favorables en el círculo de Ignacio Cumplido. Baste decir que Cumplido fue uno de los editores de *El Siglo XIX* más destacados por diversas cualidades: su constante actualización en el arte de la tipografía, su versatilidad –dado que aborda publicaciones de distinto género comunes a la época, que van desde calendarios, revistas literarias, diarios, folletos hasta cartillas, entre otros– y su apertura a los distintos movimientos artísticos y literarios de Europa, lo cual lo vinculó directamente con los círculos intelectuales y artísticos de la época, de modo que colaboraron con él los escritores más destacados del momento. Editor de uno de los diarios liberales más prestigiosos, en donde tiene lugar una sección dedicada a las crónicas musicales en la que escriben “Fidel” –Guillermo Prieto– y “Yo” –Manuel Payno–, quienes reseñarán los eventos musicales de Herz. Cumplido también edita el *Álbum Mexicano*, donde Payno publica las biografías de Bishop y de Herz.

llenar ese hueco; piensa al efecto hacer una invitación a nuestros poetas para que formen un concurso, y escojan entre las composiciones que se presenten, la que les parezca mejor. Entonces, con vista de la letra del himno, Mr. Herz compondrá la música (*El Siglo XIX*, julio 24 de 1849).

El argumento era de tal manera convincente que, a la vuelta de unos días, el 14 de agosto de 1849, la Academia de Letrán, a instancias de la Junta Patriótica de la Ciudad de México, abrió un concurso para hacer la letra de lo que sería el himno patrio, a la que Herz le pondría música. El concurso lo ganó Andrew Davis Bradburn y Herz le puso música, pero, como al público no le gustó la letra –y tenía motivos suficientes para ello, dado que el autor era hermano de uno de los oficiales involucrados en la revolución texana contra México (1832-1836)– (García, 2010, p.10), el autor de la letra renunció al premio y la composición cayó en el olvido. Herz continuó firme en su objetivo y entonces compuso una pieza que llamó “Marcha nacional” –no himno, porque no tenía letra, como lo aclaró oportunamente la prensa– para cuyo estreno, con motivo de la celebración de la Independencia, el 15 de septiembre de 1849, se montó un espectáculo egregio en el Teatro Principal, que anunció, unos días antes *El Siglo XIX*, en los siguientes términos:

Una marcha militar, ejecutada por primera vez, compuesta y dedicada a los mexicanos por Henri Herz [...] será ejecutada en doce pianofortes, por veinte profesores pianistas, por doble banda militar, coro de hombres, bajo la dirección de Henri Herz [...] (*El Siglo XIX*, 12 de septiembre de 1849).



Imagen 3. Litografía de la portada de la “Marcha Nacional” dedicada a los mexicanos, de Henri Herz (Ignacio Cumplido, 1849). Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música <http://inba-digital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/simple-search?query=Partituras+siglo+XIX>

Y así fue: la pieza se tocó frecuentemente incluso durante el porfiriato, no obstante, ya existía el Himno Nacional Mexicano, de González Bocanegra y Jaime Nunó (1854).

Sonecitos del país

El tercer concierto de Herz en el Teatro Principal (25 de agosto de 1849) fue verdaderamente apoteótico y superó con creces sus anteriores presentaciones públicas: a la música irlandesa, francesa e italiana, el “rey de los pianistas” integró la improvisación del “Jarabe”, con lo que provocó tal entusiasmo del público que no cesaba de aplaudirlo; la prensa capitalina, en sus crónicas

musicales, logró captar el momento en los siguientes términos, a través de la pluma de Manuel Payno:

[...] Al principio el público creyó que era Bellini o Rossini quienes hablaban en el piano, y guardó ese *respetuoso silencio* que indica que en todas partes del mundo se tributa al genio una *veneración religiosa*; pero apenas fue reconocido el jarabe nacional cuando del cielo del teatro brotó un torrente de aplausos, una tempestad de alegría que comunicó su electricidad a los palcos y al patio. Los hombres sonaban las manos, las lindas jóvenes hacían otra cosa mejor, reían, y sus ojos, su fisonomía toda, expresaban el contento y la sorpresa. ¿Herz tocando el jarabe, el músico de Viena, el discípulo protegido de Napoleón, tocando un sonecito de los Tapatíos y los Poblanos? [...] (*El Siglo XIX*, agosto 27 de 1849).

Me parece importante resaltar la actitud que se esperaba del público al aproximarse a un espacio *quasi* sagrado que se corresponde, por un lado, con el comportamiento estético, por otro, las reacciones que comenta el periodista frente a la música culta y frente a los sonecitos del país remiten a los sentimientos y emociones que se desencadenan frente a lo heredado culturalmente y lo adquirido como parte del propio cultivo, de ese modelaje personal y social.

A partir de ese evento, la situación se repitió en los sucesivos conciertos, tocando “Los suspiros”, “La rancherita”, “La pasadita”, “Los enanos”, “Butaquito” y otras más. De hecho, con estas intervenciones donde se introducían bocanadas de aires populares en los espacios de la música culta, se fortalecía una larga tradición que venía del siglo XVIII y fue retomada en el XIX tratando de reintroducir los temas musicales populares con los códigos de la música erudita europea.

Ana Bishop conquista a los mexicanos

La llegada de la soprano inglesa también fue iluminada por el aura de la artista y el signo de distinción ampliamente difundidos y reseñados: no se descuidó ni un detalle que contribuyera a forjar la imagen lograda de una cantante excelsa, que se dio a conocer en la prensa mexicana:

Su voz de *soprano sfogato* fue admirable por su extensión, volumen, timbre, pureza de entonación y flexibilidad: la emisión de sus sonidos era fácil, brillante, rica y simpática: belleza poco común, unía la elegancia primorosa de la francesa, con la hermosura correcta y severa de la griega; sus cabellos de lustroso ébano, sus labios de rosa, sus dientes perlados y diminutos, sus ojos negros, ardientes y expresivos revelaban un alma de fuego envuelta en encantadora forma; su fisonomía expresiva, nobleza de sus modales, porte elegante, inteligencia perfecta de dicción en el recitativo, su gusto exquisito y exactitud clásica en los trajes: todo en ella agrada, cautiva, encanta y seduce (*El Siglo XIX*, junio 19 de 1849, p. 679).



Imagen 4. Ana Bishop https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Bishop/ Consultado el 18.06.2024.

Ana Bishop tenía a su lado, haciendo las funciones de intermediario entre los empresarios, la redacción de los principales diarios y ella a un “apuesto y galano joven francés”, escritor y periodista: Alfredo Bablot (1827-1892), de quien después se sabría que era músico (fue el primer extranjero que dirigió el Conservatorio Nacional de Música de 1881-1892).

Ahora bien, si entre la soprano Ana Bishop, el arpista Bochsa, el bajo Valtellina y Henri Herz, quienes coincidieron como eximios solistas en la Ciudad de México en torno a 1849, hubo una serie de malentendidos (particularmente ente Bochsa y Herz), sin lugar a dudas coincidieron –además de todo el despliegue publicitario que se realizó a través de la prensa, el recurso del representante artístico que mediaba con los empresarios que alquilaban los teatros, etc.–, en algunas de sus participaciones artísticas acordes con los ánimos de los mexicanos inflamados de impulsos patrios. Así, Anna Bishop, en su cuarto concierto, cantó “La Marsellesa” vestida de traje de Guardia Nacional Francesa y con una escenografía que representaba las barricadas de París (*El Monitor Republicano*, 24 de julio de 1849); aun fue más allá al cantar, unos meses después, la polka “La mexicana”, que ella compuso, y la canción mexicana “La pasadita”, en castellano y vestida de china poblana (*El Siglo XIX*, 21 de febrero de 1850, p. 208).¹¹ También el arpista Bosch, meses atrás, había tocado sonecitos mexicanos tales como “El butaquito”, “El palomo” y “El toro” (*El Siglo XIX*, julio 20 de 1849, p. 79), con lo cual terminaron por ganarse la simpatía del culto público mexicano.

“La” Bishop y Herz, cada uno por su lado, en cada una de sus funciones lograron llenar el Teatro Nacional, lo cual constituyó el barómetro del ciudadano culto.

Para participar en estos eventos artísticos había que modelar la subjetividad de acuerdo con ciertos rituales de refinamiento que abarcaban todo, el vestuario, los adornos, la gestualidad, la relación con el otro, todo dentro de un marco de refinamiento internalizado como forma de subjetividad, del que,

11 En torno a la figura de la china poblana se trenza lo legendario y lo real: su origen data de la vida novohispana. Se dice que se trata de la princesa Minah, hija de un rey mongol; llegó a la Nueva España a través de la nao china, después de haber sido raptada y vendida como esclava en Filipinas; en Puebla la compró una familia española y su atuendo resultaba tan singular y vistoso que las mujeres empezaron a copiarlo. Lo cierto es que esta imagen se popularizó de tal manera que llegó a incluirse en el libro de 1854 *Los mejicanos pintados por sí mismos*, Imprenta Murguía, pp. 88-98.

definitivamente, quedaba excluido el pueblo bajo en las imágenes idílicas que llegaban a los lectores:

El patio con caballeros vestidos con elegancia, guardando la más decente compostura y los palcos coronados de señoritas vestidas con elegancia y sencillez. Traje blanco, un ramo de flores en el pecho, un peinado sencillo y gracioso, adornado con una coquetería inocente y seductora... muchas de ellas, demasiado engalanadas con sólo su hermosura, no necesitaban más que mover sus ojos, sonreír e inclinar lánguidamente sus torneados cuellos para llenar de entusiasmo al espectador más frío (*El Siglo XIX*, julio 20 de 1849, p. 79).

Finalmente, como lo señalaban algunos de los cronistas musicales, que desarrollaban un importante papel en la reseña y crítica referida a la calidad de los conciertos, orientadora del gusto del público, hacían hincapié en que la hermosura del teatro dejaba la sensación de estar en una corte europea; sin embargo, en ambos casos, los virtuosos europeos hubieron de tolerar conversaciones, movimiento en los corredores del teatro y expresiones eufóricas en el curso de sus representaciones que sólo se irían puliendo en el curso del siglo XIX.

Exposiciones artísticas públicas

En 1643, como parte de las actividades de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, cuyo propósito era mostrar la obra de los alumnos graduados en la École des Beaux-Arts, tuvo lugar la primera exposición de pintura y escultura que, por haberse realizado en el Salon Carré, sentaría las bases de una práctica conocida en el curso de varias décadas como Salón de París. Sometida a múltiples transformaciones al ritmo de la sociedad de cada época, devino un foro público arbitrado por los pares reconocidos y legitimado como el escenario que consagraba a pintores y escultores. Interesante, en esta nueva institución vinculada con el moderno sistema de las bellas artes y sin perder de vista el esfuerzo de cultivar al ciudadano, fue el tránsito de un círculo de mecenas, conocedores y artistas a un sector más amplio donde se integrarían los aficionados, la burguesía ilustrada y la incipiente clase media, que hubieron de aprender a apreciar estas obras, a comportarse frente a ellas y, eventualmente, a adquirirlas a través de un floreciente mercado de arte.

En México, este fenómeno presenta alguna similitud en sus miras y desarrollo, pero desfasado en el tiempo: quien, por principio, podría haber impulsado este tipo de eventos, convocando tanto a artistas formados en ello como a aficionados y coleccionistas era la Academia, de las tres nobles artes, de San Carlos, pero durante las primeras décadas del siglo XIX no atravesaba por sus mejores momentos: la crisis derivada de las guerras de Independencia había repercutido en problemas económicos, que se tradujeron en falta de financiamiento, carencia de materiales de trabajo, falta de profesores e incluso de alumnos, cuyo resultado natural fue una muy escasa producción (Báez-Macías, 2009, p. 250 y ss.).

Los coleccionistas privados, por su parte, tampoco colaboraron para superar el deterioro, pues, de hecho, por lo general no existía, entre los sectores pudientes, una tradición con respecto a la adquisición de bienes culturales y el mercado de arte era incipiente y poco valorado,¹² lo que bien hubiera podido impulsar la exhibición de piezas artísticas a favor de los iniciados en esas profesiones y de un público más amplio. A ello se agregaba la carencia de buen gusto entre los nuevos ricos, como en algún momento se señaló.

La situación de deterioro de la Academia comenzó a superarse hacia 1843 en que se reformaron decretos, canalizándole recursos del gobierno y de la lotería. Son años de importantes reformas donde el pintor catalán Pelegrín Clavé (1811-1880), a partir de 1847, jugó un papel central en la revitalización de la institución, junto con el escultor catalán Manuel Vilar (1812-1860), con quienes pocos años después se integró el paisajista italiano Eugenio Landesio (1810-1879). Aquí empezó la práctica de las exposiciones anuales, primero limitadas a la obra de los alumnos, de carácter semipúblico, y poco a poco abiertas a otros aficionados de distintas procedencias, entre las que también quedaron incluidas las mujeres quienes, en muchas ocasiones procedían de las familias acomodadas y posiblemente habían aprendido a dibujar y a pintar con maestros particulares junto con otros de los aprendizajes propios de su género en espacios ajenos a la Academia.

El propósito de las exposiciones anuales no era solamente mostrar lo que habían sido capaces de realizar los alumnos formados con los maestros que ha-

12 En el contexto de una práctica cultural más bien limitada por diversos motivos, los mexicanos que tenían recursos y tenían interés por las piezas artísticas adquirían obras al alcance de sus bolsillos, producidas en el taller de algún maestro reconocido cuidándose de las falsificaciones; a veces preferían buscar en el mercado reproducciones facsimilares.

bían llegado de Europa, sino lograr el interés de un público más amplio hacia estos bienes culturales, lo cual implicaba educar la mirada y adquirir elementos de crítica para ubicar su valor en el contexto de otras más y, en especial, aprender el comportamiento a la medida de estos espacios *cuasi* sagrados. Esta amplitud de miras daba por supuesta la posibilidad de difundir la afición a las obras de arte “aún entre las personas que no pueden cultivarlos como profesión, sino que los consideran como útiles entretenimientos en ratos de ocio” (*El Siglo XIX*, 3 de febrero de 1858, p. 1), en el entendido que todo ello contribuiría al “refinamiento del gusto”.

Esta actitud frente a las obras de arte no estuvo exenta de críticas de diferente nivel; había quienes propugnaban por una mejor inversión de recursos en espacios de mayor utilidad frente a la ocupación “pueril” que podían representar las bellas artes; sin embargo, ya existía un número considerable de voces procedentes de distintos sectores que clamaban por el perfeccionamiento de las bellas artes como uno de los recursos idóneos para el mejoramiento de la vida social, pues con ellas podría florecer “la paz, la abundancia y la prosperidad”. El beneficio social quedaba a la vista de todos, como parte de la regeneración social en curso, pero, además, se consideraba que las artes podían ejercer un beneficio directo en la construcción de la subjetividad:

Si sólo ésta [el progreso social] fuera la misión de las bellas artes bastaba con ello para que hubiera una seria preocupación por difundirlas, pero las bellas artes, según los escritores de la época tocan aún zonas más profundas y personales, y sólo por medio de ellas surgen los valores más hondos del alma humana... Las bellas artes en este caso, tienen una utilidad muy definida, una misión muy alta y determinada, como es la de salvar a México en el plano histórico (*El Espectador de México*, 3 de febrero de 1849, p. 20 y ss).

El balance, a la vuelta de algunos años en los que habían transcurrido tres escasas exposiciones anuales (1849, 1850, 1851), resultaba muy positivo, de acuerdo con la prensa de la época, tanto por el número de obras que en ellas se exponían, indicio del trabajo que realizaban los alumnos de la Academia y del interés de los aficionados por participar en este foro que se iba legitimando en el ámbito de las artes, como por el reposicionamiento de México en el concierto de las naciones civilizadas, donde las bellas artes habían jugado un papel civilizador. La Academia había logrado recuperar su lugar en la vida social:

Si era grande el adelantamiento que se notaba en la pasada exposición con respecto a la de 1849, lo es mucho más aún el que se nota en la actual, comparada con la del año pasado... Al recorrer los salones de la academia y al ver el número de obras que cubren sus paredes, si traemos a la memoria las que se vieron ahí dos años atrás, no puede evitarse un sentimiento de admiración y un sentimiento de orgullo, considerando cuán propicio debe ser nuestro suelo para aclimatar las bellas artes, cuando en tan corto tiempo y contra el influjo fatal de las circunstancias, se han naturalizado y desarrollado en él de manera tan asombrosa (*El Espectador de México*, 4 de enero de 1851, p. 20).

En la generación de una nueva conciencia de las posibilidades artísticas de los mexicanos fue decisivo el trabajo formativo sobre el público y las personas, que se ejerció, en buena medida, a través de la crítica constante realizada por escritores, literatos, políticos, aficionados, quienes, actuando de buena fe y por gusto hacia las obras artísticas, aun en medio de sus limitaciones personales, se comprometían con expresar su opinión en la prensa al alcance de la mano, publicaciones periódicas y revistas culturales siempre con el propósito de orientar a los jóvenes artistas y a los asistentes a las exposiciones, colocando sobre la misma balanza el sentimiento refinado al que se aspiraba y la información que se requería para sustentar un punto de vista. Después de las exposiciones, y más todavía en la medida en que se ganaba en experiencia en los salones mexicanos, en los principales foros que ofrecía la prensa capitalina se pasaba a cuchillo cada una de las obras expuestas, encomiando esta virtud, corrigiendo aquel defecto: el contenido, la técnica, el color, la fuerza de la expresión, la destreza centrada en la simple imitación de los modelos que proponía el maestro o bien la cualidad de inventiva de los trabajos.

Todo ello tendió a formar a un ciudadano refinado y conocedor, lejos de la rusticidad del comportamiento anterior, con capacidad de juzgar el valor de las obras, de disfrutarlas y de encontrar un nuevo pasatiempo en la contemplación de las obras de arte como competía a una nación moderna. Para ello fue necesario aprender a tomar distancia de la obra, no tocarla, guardar silencio en las salas o intercambiar opiniones sobre lo que se miraba, con discreción, siempre cercanos al espacio de lo sagrado que implicaba el arte, indudable legado del comportamiento estético. Mejor si las personas reconocían las sensaciones que le habían suscitado las obras y aprendían a expresarse de ellas con propiedad, como persona bien educada en el contexto de las artes educadas que soñaran

Batteaux, Kant, Schiller, años atrás. Encontramos ecos schillerianos en busca de la transformación social, donde algunos atribuirán al artista la principal responsabilidad por la educación estética de la sociedad.

A modo de conclusión

La formación del gusto y la percepción de sí mismo, actuadas por el acceso a las bellas artes en concordancia con lo culto, darán lugar a un juego de prácticas de convivencia y representaciones sociales donde se despliega un tipo particular de acceso a los bienes culturales mediados por una economía de mercado: el pago de boletos para asistir a espectáculos que cada vez resultarán más costosos, la asistencia a exposiciones y la adquisición de obras de arte, la inserción en el mundo de la cultura escrita para estar al tanto de los comentarios, tomas de posición y opiniones orientadoras de lo que resulte valioso, lo cual establece distinciones que se acrecientan cada vez más entre los distintos sectores sociales.

Como Bourdieu lo analiza, no sólo los artefactos artísticos son una construcción cultural e histórica, también se inventan sus consumidores, inmersos en las condiciones que legitiman los modos de apropiación cultural (Bourdieu, 1998). Mirar-admirar-escuchar presuponen un comportamiento estético que se sustenta sobre la adquisición de un código convencional para decodificar una obra de arte, un espectáculo, lo cual es resultado de la educación adquirida en los escenarios pertinentes.

Queda claro que el problema del gusto en vez de democratizarse e igualar a los ciudadanos, aspiración con la que se inaugura el siglo XIX, terminó por diferenciar y distanciar desde nuevos parámetros, donde no sólo entraría la raza, también el origen social, el capital cultural, los recursos económicos, el acceso a la educación formal, entre otros. En el curso del siglo XIX se deslindaron los espacios apropiados para el arte legitimado de otros propicios para el esparcimiento popular; los acordes con el comportamiento vinculado con el disfrute de placeres refinados y sublimados frente a aquellos que daban juego a las emociones vulgares, bajas, poco finas. No obstante, hubo (y hay) tránsitos insospechados entre las diversiones de la clase alta y las de los sectores populares.

El siglo XX asumió la diversificación de gustos y el espectro de espacios de convivencia donde las artes son el gran canal de comunicación e inciden en

la construcción de la subjetividad; éstos aún requieren ser explorados, en una mirada de largo aliento, con otros arsenales metodológicos que permitan dar cuenta de su riqueza y su versatilidad.

Referencias

- Aguirre-Lora, M. E. (2009). Los senderos del arte, la formación y la educación artística. Notas para un deslinde. *Revista Educación y Pedagogía*, 21(55), 15–30.
- Aguirre-Lora, M. E. (coord.) (2011). *Repensar las artes. Culturas, educación y cruce de itinerarios*. IISUE, UNAM-Bonilla Artigas.
- Aguirre-Lora, M. E. (2013a, julio). Historias alrededor de los himnos nacionales: Henri Herz (1803-1888). *Correo del Maestro*, 16(182), 15–24.
- Aguirre-Lora, M. E. (2013b). Artistic Education, a Laboratory to the Fashioning of Mexican Identity (1920-1940 ca.). En T. S. Popkewitz (ed.), *(Re)visioning The History of Education: Transnational Perspectives on the Questions, Methods and Knowledge of Schools*, 179-200. Palgrave Macmillan.
- Báez-Macías, E. (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de Bellas Artes) 1781-1910*. ENAP-UNAM.
- Bitrán, Y. (2006). Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850). *Heterofonía*, 134-135, 89–108.
- Bitrán, Y. (2013). Heinri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico. *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 35(102), 33–64.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- De Jovellanos, G. M. (2012). *Memoria sobre educación pública o sea, tratado teórico-práctico de enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*. Biblioteca Nueva-SEHE.
- Dorfles, G. (1970). *Le oscillazioni del gusto*. Einaudi.
- Elias, N. (1989). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.

- Kristeller, P. O. (1952). The Modern System of Arts, *Journal of the History of Ideas*, 13(1952), 496–527.
- Mañón, M. (1932). *Historia del Teatro Principal*. Editorial Cultura.
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. Colegio de México.
- Miranda, R. (2001). *Ecos, alientos y sonidos sobre música mexicana*. Fondo de Cultura Mexicana-Universidad Veracruzana.
- Olavarría y Ferrari, E. (1961). *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, I. Porrúa.
- Payno, M. (1849). Biografía de Enrique Herz. *El álbum mexicano. Periódico de literatura, artes y bellas artes*, tomo II, pp. 208-218. Ignacio Cumplido.
- Popkewitz, T. S., Franklin, B. M. y Pereyra, M. A. (comp.) (2003). *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*. CESU-UNAM/Plaza y Valdés/IMCED.
- Quijada, M. (2003). IX. ¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano? En A. Annino y F. X. Guerra, *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*, 287-346. Fondo de Cultura Económica.
- Santoni-Rugiu, A. (1996). *Nostalgia del maestro artesano*. Centro de Estudios Sobre la Universidad-Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa.
- Santoni-Rugiu, A. (2001). Escenarios: una aportación dramática a la educación, en M. E. Aguirre Lora. *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*, 21-32. CESU-UNAM/Fondo de Cultura Económica.
- Schiller, F. [1795] (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. de J. Feijoo y J. Seca. Anthropos.
- Staples, A. (coord.) (2005). *Historia y vida cotidiana. IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, 307-332. Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Metrópolis.
- Viqueira-Albán, J. P. (1987). *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Fondo de Cultura Económica.

