

# BiCentenario

el ayer y hoy de México



Cuando **el Estado criminalizaba a los niños** de la calle

**Sacrificios y desigualdad** en la pandemia COVID-19

**El pulque resiste** el castigo de los reglamentos

50



## ÍNDICE

**ARTÍCULOS** 06–La resistencia pulquera. **SAMANTHA HERNÁNDEZ QUIROZ** | 16–Un Beethoven desconocido en el México del siglo XIX. **ÁUREA MAYA ALCÁNTARA** | 24–La ópera Fidelio a su paso por la ciudad de México. **FERNANDA MUÑOZ SALAZAR** | 32–La novena sinfonía estrenada en 1910. **FERNANDO DE JESÚS SERRANO ARIAS** | 40–La atención de niños y jóvenes al paso de la revolución. **INGRID NOEMÍ LÓPEZ PADILLA** | 50–Pilares de la educación musical en México. Alba Herrera y Ogazón, Carlos J. Meneses y Carlos Chávez. **JOSÉ ÁNGEL BERISTÁIN CARDOSO** ¶ **DESDE HOY** 58–El valor de la desigualdad en la pandemia de COVID-19. **BERNARDO MORENO PENICHE** ¶ **TESTIMONIO** 66–Mujeres y hombres en los lavaderos públicos. **FERNANDO AGUAYO** ¶ **ARTE** 74–A la sombra de Beethoven en la Alameda. **VERÓNICA ZÁRATE TOSCANO** ¶ **CUENTO** 82–Fucking Hero! **YURI LÓPEZGALLO** ¶ **ENTREVISTA** 90–COVID-19 Comida para héroes. **ANDREA RAMOS STIERLE Y RODRIGO PUCHET DUTRENIT** ¶ **SEPIA** 96–Mal tino **DARÍO FRITZ** ¶

## EDITORIAL

Cincuenta números, doce años y una historia. En los albores de 2008, un grupo de mujeres académicas del Instituto Mora comenzamos a esbozar un proyecto acorde con unas fechas que se acercaban: una revista de divulgación que se anticipara a la conmemoración prevista para 2010 de los centenarios del inicio de la independencia de Nueva España y el de la revolución mexicana contra la tiranía y la desigualdad. Esos dos momentos fundacionales para el país, podrían quedarse en celebraciones para el nuevo proyecto editorial, en todo caso sin tanta solemnidad, si no albergaba una propuesta de mayor alcance. Se buscaba llegar para quedarse. De todos modos, las pretensiones, dependientes muchas veces de recursos económicos, requerían de esfuerzos personales a largo plazo. Las propuestas de las profesoras-investigadoras que conformamos el primer Consejo Editorial, se fundaban también en recuperar la memoria de lo ocurrido en el día a día de los mexicanos, sus intereses, sus lugares de reunión, sus tradiciones, sus maneras de expresar ideas, sus vicios y virtudes. Sus recorridos por los caminos del país. Mostrar al público que la historia ofrece, además de análisis serios, la posibilidad de acceder a la vida cotidiana –social, cultural, económica política– y que no todo tiene que ver únicamente con las gestas heroicas. El nombre elegido se correspondía con el momento, *BiCentenario*, pero también el complemento del cabezal remarcaba que la revista no sería circunstancial. Una convocatoria en la que participaron distintas áreas del Mora dio el nombre completo al proyecto de publicación trimestral: *BiCentenario. El Ayer y Hoy de México*. Y si bien en alguna etapa posterior a 2010 hubo intenciones de no dejar atado el nombre a la conmemoración –*Historia para Todos*, se barajó entre las opciones de nueva denominación–, el título original quedó plasmado definitivamente.

Han transcurrido doce años desde entonces. El primer número que saltó a la calle, en junio de aquel año, con la sonrisa genuina de un Pancho Villa algo desaliñado que miraba desde la portada junto a un par de niños atentos, parecía adelantar un futuro promisorio. *BiCentenario* se ha ido transformando en este tiempo en paralelo a los días agitados que constantemente nos depara México, fortalecida por su aval institucional académico y la incorporación de nuevas voces al equipo de trabajo. Los contenidos de nuestros investigadores se han abierto a colegas de otras instituciones, el diseño adquirió versatilidad y elegancia, potenciamos la amplia riqueza del Acervo del

Archivo de la Palabra y el Fondo Antiguo de imágenes del Instituto, incorporamos archivos fotográficos de excelencia, oficiales y privados. La revista se ha adaptado al nuevo mundo digital para alcanzar otros públicos, tanto en la web como en las redes sociales. Pero nada de esto nos haría presentes más de una década después sin los lectores fieles a la publicación, y que continúan sumándose. Estamos muy agradecidos por su generosidad de leernos edición a edición.

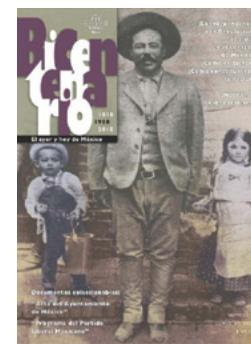
Llegamos a este medio centenar de números atrapados en las vicisitudes generadas por los retos de una pandemia viral que nos obliga a redoblar esfuerzos, con creatividad y obstinación. Obligados a la sana distancia y modestos festejos digitales, ofrecemos este número que quiere conmemorar a un virtuoso de vida trágica: Ludwig van Beethoven. Utilice usted la aplicación tecnológica que mejor le acomode o hasta un disco de vinilo, para escuchar la Sonata N° 8

Opus 13, Adelaide o Fidelio, y escaparnos hasta esos tiempos cercanos diferentes, sentados frente a una filarmónica o con los auriculares puestos tirados en un parque. A 250 años del nacimiento del niño prodigio de Bonn, pianista, compositor y director de orquesta, te acercamos textos que hablan de cómo una de las figuras más descolantes a nivel mundial de la música de fines del siglo XIX y principios del XX –había fallecido en 1827– era escuchado, entendido y admirado por la burguesía nacional de entonces. También el esfuerzo de la inmigración alemana para darle un lugar preponderante –la obra

escultórica en este caso– en la Alameda de la ciudad de México. Su obra exuberante nos permite adentrarnos en la conformación del Conservatorio Nacional de Música, un lugar donde también Beethoven ha sido parte del aprendizaje de otros genios, y cuyo éxito como institución educativa tiene tres nombres: Alba Herrera y Ogazón, Carlos J. Meneses y Carlos Chávez.

Esta edición de aniversario también reúne artículos sobre la persistente resistencia durante varios siglos de las clases pobres mexicanas a los intentos por marginar el pulque, así como la difícil sobrevivencia de los niños de la calle en años posteriores a la revolución. En un presente muy complejo, analizamos la desigualdad, tan perenne al parecer, que ofrece síntomas de afianzarse e incluso expandir su alcance con la pandemia de la Covid-19.

Leer, 50 números, doce años y muchas historias por contar aún en *BiCentenario. El Ayer y Hoy de México*. Brindamos con ustedes.



**BiCENTENARIO. EL AYER Y HOY DE MÉXICO**  
vol. 13, núm. 50, octubre-diciembre de 2020, es una publicación trimestral editada por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, calle Plaza Valentín Gómez Farías 12, Colonia San Juan Mixcoac, alcaldía Benito Juárez, C. P. 03730, Ciudad de México.  
Tels. 5598 3777/1152 y 1193

**REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES**  
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, calle Plaza Valentín Gómez Farías 12, Colonia San Juan Mixcoac, alcaldía Benito Juárez, C.P. 03730, Ciudad de México.  
Tels. 5598 3777/1152

**CONSEJO EDITORIAL**  
Ana Rosa Suárez Argüello  
Graziella Altamirano Cozzi  
Laura Suárez de la Torre  
Guadalupe Villa Guerrero  
Héctor Luis Zarauz López  
Iconografía: Ramón Aureliano Alarcón  
Asistente editorial: Norberto Nava Bonilla  
Edición: Darío Fritz  
Diseño editorial: Héctor Gómez

[www.mora.edu.mx](http://www.mora.edu.mx)  
[www.revistabicentenario.com.mx](http://www.revistabicentenario.com.mx)  
[bicentenario@mora.edu.mx](mailto:bicentenario@mora.edu.mx)

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES**  
**DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**  
Directora General  
**Dra. Diana Guillén**  
Directora de Investigación  
**Dr. Gerardo Gurza Lavalle**  
Directora de Docencia  
**Dr. Héctor Luis Zarauz López**  
Directora de Administración y Finanzas  
**Mtro. Roberto Escobar Caballero**

Editora responsable: Ana Rosa Suárez Argüello. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2013-061212050700-203, ISSN 2007-2775, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título No. 14276 y Licitud de Contenido No. 11849, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresión de tiraje en Impresora y Encuadernadora Progreso S. A. de C.V. (IEPSA) Calz. San Lorenzo 244, Col. Paraje de San Juan, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09830, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en septiembre de 2020. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Cualquier reproducción de imágenes de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos y zonas de dichos monumentos está regulada por la Ley y su Reglamento por lo que deberán tramitar ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia el permiso correspondiente.

Se prohíbe la reproducción parcial o total sin la expresa autorización del Consejo Editorial de la revista.

Tipografías usadas en la edición.  
Ayer Poster/Miguel Reyes  
Minion Pro/Robert Slimbach  
Avenir Next/Adrian Frutiger-Akira Kobayashi

## Correo del lector

BICENTENARIO 45

ARTÍCULOS 07-Fusilamientos en la villa de Tacubaya: ¿Mártires o disidentes políticos? EMMANUEL RODRÍGUEZ BACA | 15-Miércoles trágico. La muerte de Felipe Ángeles. GUADALUPE VILLA G. | 23-La apoteosis de Lindbergh en México. RICARDO ALVARADO TAPIA | 30-Churrusco: un viaje en el tiempo. FAUSTINO A. AGUIÑO SÁNCHEZ | 38-La arqueología en el cine de ficción. CARLOS RUBÉN MALTÉS GONZÁLEZ | 46-El gobierno de Vicente Fox y los derechos humanos. JACQUES COSTE CACHO | **DESDE HOY 56**-Violencia contra las mujeres. El abismo entre la norma y la realidad. ANDREA SUÁREZ TRUERA | **TESTIMONIO 64**-Las fotografías de aviación de Alberto Salinas Carranza. TERESA MATARUENA PELÁEZ | **ATE 76**-Vicente Leñero. Desde las entrañas de una realidad palpitante. JOSE GARCÍA GALVEZ | **CUARTO 85**-Cuatro, cuatro veces. ELIK G. TROCENIS | **ENTREVISTA 88**-"Entre dos mundos". Los recuerdos de un exiliado español. GRAZIELLA ALTAMIRANO COZZI | **SEPIA 96**-El hombre en la luna. GUADALUPE VILLA G. \*



“La gripe española”. Un desastre inesperado en México” (*BiCentenario*, núm. 41) me recordó que el pueblo donde vivía mi familia de Morelos estuvo abandonado después de la revolución mexicana, por lo que la pandemia de influenza de 1918 no le pegó, pero varios trabajadores de la región sí murieron, entre otros mi tatarabuelo.

Marvin Osiris Huerta Márquez

Jaguar Speculum Fumigans comenta acerca del artículo “La arqueología en el cine de ficción” (*BiCentenario*, núm. 45) que el cómic es otro medio de la cultura de masas que, a través de argumentos prehisbánicos, ha difundido este-reotipos racistas.

## Reloj de arena

21 de octubre de 1820



Las cortes reunidas en Madrid prohíben a la población formar sociedades, corporaciones, juntas patrióticas o cualquier reunión para discutir asuntos políticos, sin el permiso previo de las autoridades.

i Portada de *BiCentenario* núm.45. | ii Enfermera dando revisión médica a un hombre en la calle, ca. 1920, inv. 90814. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el INAH. | iii Jura de la Constitución de 1812 por Fernando VII de España en la sesión inaugural de las Cortes del Trienio Liberal el 9 de julio de 1820 (Madrid, palacio de María de Aragón), siglo xix. Wikimedia Commons. | iv Wilhelm Camphausen, *Otto von Bismarck y Napoleón III después de la batalla de Sedan en 1870*, acuarela, 1878. Wikimedia Commons.

10 de octubre de 1870



Benito Juárez comunica a Armando de Montluc, agente comercial y ex cónsul de México en París, su deseo de que los franceses, que acaban de proclamar la república, puedan “reparar los males de toda especie que les causaron las locuras del imperio y [...] que el resultado de la guerra entre los reyes sea la conquista de la libertad para los pueblos”.

## Por amor a la historia



A diez minutos de las pirámides de Teotihuacán, cerca del pueblo de Otumba, Estado de México, se fundó Burrolandia, el único santuario de burros en el continente, donde se les cuida para evitar su extinción. Allí los visitantes pueden darles de comer, montarlos y acariciarlos.

## ¿Sabías que...?



México posee un extraordinario potencial eólico. Más de 200 empresas de energía eólica evidencian que es una tecnología limpia para el futuro y que gracias a ella se podrá cumplir, para el año 2024, con el compromiso de limitar la generación eléctrica por fuentes fósiles 65% menos de la producción actual.

20 de julio de 1920



Ricardo Flores Magón declara que prefiere perder la vista dentro de la penitenciaría federal de Leavenworth, en Kansas, antes que presentar una solicitud de perdón y renunciar de tal manera a sus ideales anarquistas.

v Burrito, Michoacán. Fotografía de Ismael Villafranco, 2009. Flickr Commons. | vi Central oleoeléctrica, Oaxaca. Fotografía de Francisco Santos, 2012. Flickr Commons. | vii Fort Leavenworth. U.S. Military Prison, Kansas, ca. 1900. Library of Congress, EUA. | viii Grupo de choque enviado a la manifestación estudiantil rumbo al Monumento a la Revolución, 10 de junio de 1971. Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, Cronológico, 27 593.

4 de noviembre de 1970



Los Halcones –grupo de choque entrenado en artes marciales y defensa personal–, la Policía de Seguridad Pública, un helicóptero de la Fuerza Aérea Mexicana y cuatro vehículos antimotines intervienen para disolver en la ciudad de México una marcha en favor de la reinstalación de 130 obreros de Ayotla Textil y en reclamo por la independencia sindical de Ferrocarriles Nacionales.

SAMANTHA HERNÁNDEZ QUIROZ  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

06

# La resistencia pulquera

En su historia, las pulquerías fueron espacios públicos para beber, pero también para divertirse y comer. Tanto para hombres como para mujeres. Las reglamentaciones y sus prohibiciones durante cuatro siglos no lograron más que fortalecer su tradición y convertirlas en una señal de identidad mexicana.

07



**i**  
Winfield Scott, *Loading Pulque. A scene on the Mexican Railway, Mexico, ca. 1905*, inv. 374085. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

Las pulquerías fueron descritas por cronistas y escritores costumbristas mexicanos en el siglo XIX como lugares que permitían contrastar la alegría con la tristeza de alrededor. Funcionaron como esferas para la sociabilidad de los sectores populares, pero en un claro antagonismo, las reglamentaciones oficiales intentaron frenar dicha costumbre. Así, durante varios años se crearon estatutos de tinte moralizador con la intención de quitar a los sectores populares de los expendios de pulque.



ii  
Gente en el interior de una pulquería, ca. 1910, inv. 605619. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

## Las reglamentaciones referentes al pulque y pulquerías fueron muy estrictas desde el siglo XVI, cuando surgió la primera ordenanza.

### SOCIABILIDAD

Manuel Payno recuerda, en su novela costumbrista *Los bandidos de Río Frio*, haber visto en la famosa y antigua “Pulquería de los Pelos” mucha gente hacinada los domingos y en especial los lunes, los cuales llamó “días de gala”. Asimismo, refiere a las tinajas de pulque con letreros que se sabían de memoria las criadas y los mozos de barrio (a pesar de no saber leer). Los rótulos, que indicaban la calidad del pulque, titulaban las tinas como “La valiente”, “La chillona”, “La bailadora”, “La Patenera”. Todos estos toneles, así como los asistentes, se posaban sobre un suelo limpio cubierto de pétalos de rosas.

Por su parte, Guillermo Prieto, en *Memorias de mis tiempos*, relata que el marqués de Mancera (siglo XVII) removió las pulquerías del centro de la ciudad de México, fenómeno que se repitió a lo largo de los siglos XVIII, XIX y entrado el XX en otras partes del país. Así fue como los suburbios se llenaron de pulquerías que se hicieron célebres. Este autor destacó la importancia de los vasos verdes,

cajetes, jícaras y cántaros usados para la distribución del licor. Asimismo, contó que ahí se jugaba rayuela, pítima o tuta y rentoy alborotador, en círculos de hombres sentados en el suelo, alrededor de una frazada. De igual forma, se bailaba.

Allí estaban las “chinas”, mujeres que vivían de manera independiente, en cuartos rentados. Cuando terminaba su jornada laboral disfrutaban de ir a bailar fandangos a las pulquerías, a donde asistían regularmente, en especial en el llamado “San Lunes”, día en que los trabajadores tenían como costumbre detener sus actividades laborales luego de haber tomado el domingo, una práctica que se hizo famosa.

Las “chinas” y los “chinacos”, al ritmo del “jarabe colorado” participaban en concursos de fandango. A través de un fuerte aplauso, gritos, silbidos y barullo de los concurrentes, se sabía cuál era la pareja ganadora del “San Lunes”. Pero no todo resultaba ser miel sobre hojuelas. Había veces en que algunos borrachos imaginaban que la “china” le coqueteaba a la hora de bailar, y al faltarles el

respeto se llevaban un bofetón, en el mejor de los casos y, en el peor, se desataba un zafarrancho que terminaba en violencia y sangre.

Las pulquerías se llenaban de una mezcla de alegría, entusiasmo y calor que permeaban el lugar durante el fandango, acompañado de cantos, rechiflas y palmadas. El jicarero hacía, entre tanto, su pregunta favorita “¿dónde va *la otra* [sic]?”, al mismo tiempo que los bebedores consumían pulque y antojitos.

Los clientes eran alimentados por las “enchiladeras” o “chimoleras” que se ubicaban, por lo general, en la puerta del local –a unas pocas se les permitía estar en el interior de la pulquería–. Estas mujeres, con su fogón o brasero, un gran comal y ollas con diferentes salsas, cocinaban enchiladas, enmoladas, chalupas, chito, tostadas, mole verde y salsa borracha.

Podría especularse que estas prácticas cotidianas dentro de las pulquerías eran lícitas, pero en realidad distaban mucho de esto. En las crónicas se lee como normal el jolgorio, sin embargo, cada suceso antes descrito estuvo

prohibido por las autoridades. Las reglamentaciones referentes al pulque y pulquerías fueron muy estrictas desde el siglo XVI, cuando surgió la primera ordenanza. Esto puede verse como una continuidad histórica, ya que con cada reglamentación se hizo más intensa la vigilancia y la aplicación de castigos.

### REGLAMENTACIONES

Cada regla impidió, de una u otra manera, que existiera una sociabilidad entre los sectores populares. También se reglamentó la prohibición de comer, cantar, bailar, jugar, apostar o hacer bullicio. Si pensamos en una pulquería y le retiramos los elementos que estuvieron prohibidos, nos quedaríamos únicamente con una bodega llena de tinas de pulque. Tendríamos que quitar las pinturas, el pulque mixturado, las sillas y las mesas, las “chimoleras” y las “chinas”, o cualquier otra mujer. Diríamos adiós a los

10 *Para el siglo xvii, la corona española gozaba de los beneficios económicos que dejaba el consumo del pulque. Con las regulaciones mantuvo el negocio en sus manos y prohibió el ingreso de cualquier competencia.*

músicos, no habría sones, jarabes, ni fandangos. Tampoco antojitos, banderines o flores que adornaran los espacios.

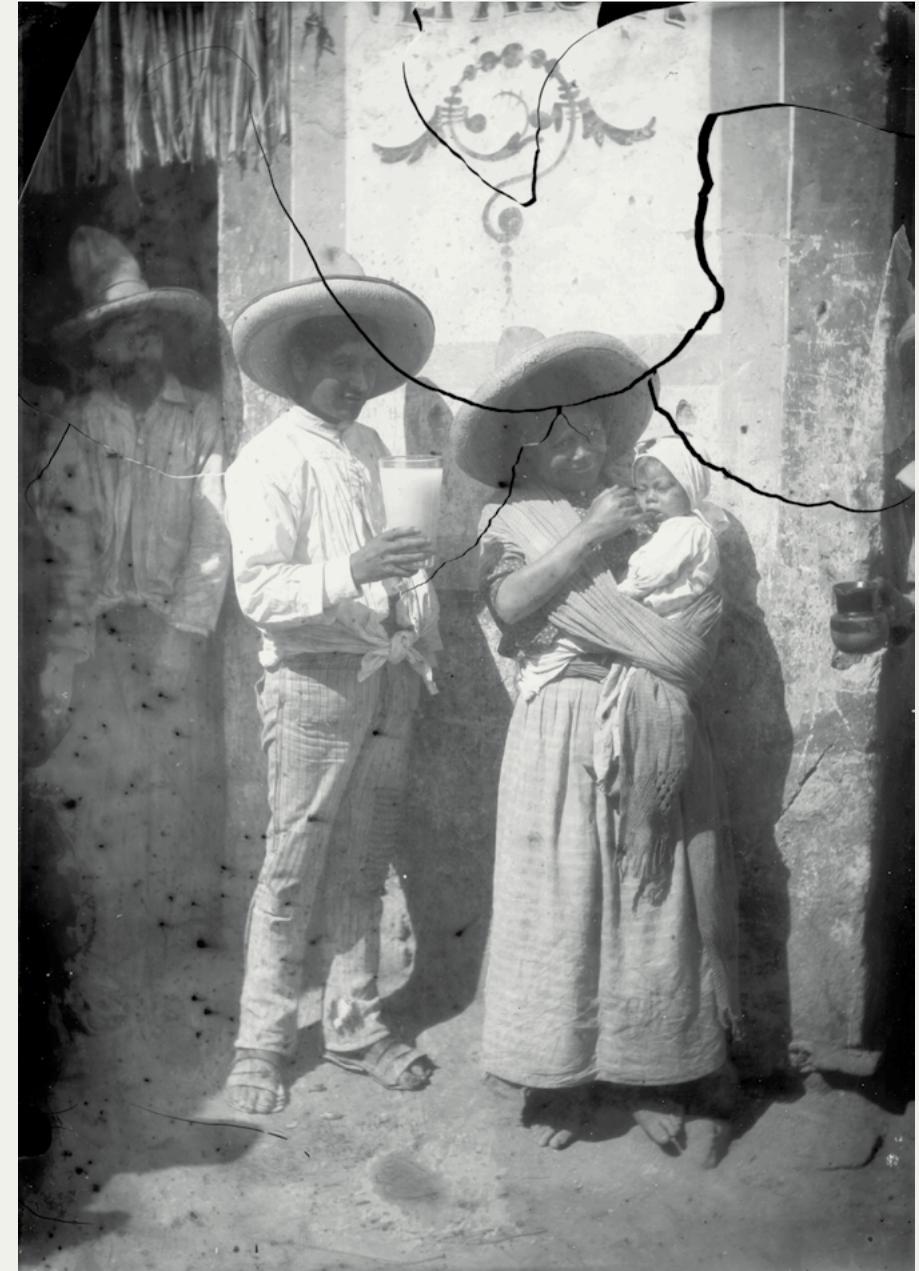
Se dice que tanto el pulque como las pulquerías forman parte de la identidad de los mexicanos, pero pocas veces pensamos en la serie de reglamentos existentes a lo largo de 400 años. Ahora bien, desde el siglo xvi, el pulque fue una bebida que estuvo en disputa entre españoles e indígenas por el excesivo consumo. El temor de las autoridades estaba en la negativa indígena de aceptar los mandamientos morales de la Iglesia católica y la corona española.

La primera reglamentación que se conoce data de 1529. En ella, el rey Carlos I prohibió que se mezclara el pulque con una raíz conocida como *ocpatli*, agua hirviendo y cal viva. Viajeros, cronistas, sacerdotes y protomédicos concordaban en que la bebida dañaba el nivel físico, emocional y espiritual de quienes la consumían. Según esta ordenanza, la raíz llevaba a que los bebedores se embriagaran de manera más rápida, perdieran el dominio sobre su cuerpo y mente, lo que provocaba que algunos

se suicidaran, otros actuaran con “incontinencia” en la vía pública, e incluso cometieran actos incestuosos. Asimismo, otros regresaban a los ritos paganos en los que veneraban a sus antiguos dioses. Todo esto asustaba a las autoridades, que no encontraban otra forma de cambiar la situación.

También se reglamentó por primera vez, en 1545, la existencia de pulquerías legales, las cuales fueron vistas como lugares especializados para beber pulque, y que aportaban ganancias a la corona española. Esto significó que a partir de ese momento sólo las legales tenían la autorización de expender pulque dentro de la ciudad de México. Se prohibía, además, que cualquier otra persona, ya fuera indio, negro o esclavo, pudiera vender pulque y se dividieron las 36 pulquerías existentes por género: doce expendios dedicados a las mujeres y 24 pulquerías únicamente para que los hombres bebieran. De igual modo, se estableció la conveniencia de que cada pulquería recibiera un nombre específico.

11



iii  
Hombre con su familia toma pulque, ca. 1908, inv. 6114. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

Ahora bien, como a la corona no le convenía perder el control social que había generado con miedos y abusos hacia los indígenas, se decidió sacar de circulación el *ocpatli*. Sin embargo, las prácticas ilegales continuaron.

Para el siglo xvii, las autoridades notaron que sus reglamentaciones no se llevaban a cabo, así que establecieron nuevas normativas en 1607, 1665 y 1672. Las ordenanzas continuaron en la misma tesitura, sólo que para entonces la corona española ya gozaba de los beneficios económicos que dejaba el consumo de pulque y se vio que era un negocio muy redituable para las arcas estatales. De ahí que con las regulaciones mantuvo el negocio en sus manos y prohibió el ingreso de cualquier competencia.

En esta centuria ocurrió algo que vedó el consumo legal de pulque en la ciudad de México, cuando el “Motín del maíz”, una sublevación indígena, llevó al virrey de Gálvez, el 8 de junio de 1692, a prohibir el abastecimiento de pulque hasta 1697. El castigo fue pensado como una medida para que los indígenas no se volvieran a amotinar. Sin embargo, ante la reducción de ingresos, el rey Carlos II ordenó que se derogara el decreto.

### REGULACIONES

En el siglo xviii comenzó a regularse la vida pública, el consumo y el precio del pulque. Los ejes de la prohibición serían la proscripción de beber a negros, mestizos, mulatos e indígenas; la regulación del espacio para instalar pulquerías, y, por último, el precio de venta al público.

Hacia 1724 se reglamentó que cada pulquería tuviera una tarjeta con su nombre a la entrada, lo cual como ya vimos se convirtió en una tradición en los siglos xix y xx. Las pulquerías Pacheco, Bello y Las maravillas pertenecían a un hacendado importante, el conde de Jala. Hacia 1792 estaban en boga las pulquerías Colalpa, Delgadillo, La Garrapata, Los Gallos, Las Pañeras, Palacio, Tepozán y Viznaga. A medida que pasó el tiempo, el uso de los nombres se vinculó con el ingenio del dueño o el encargado. Ya en el siglo xix los nombres hacían referencia a óperas, obras de teatro, novelas o lugares importantes. Así encontramos El gran Napoleón, Waterloo, La Llegada de Iturbide, El Triunfo de Guerrero, y Las Antiguas Glorias de México. En el mismo siglo, como leímos con Prieto y Payno, hubo algunas de nombres divertidos, como El Templo del Amor, Aguantas Lotra, y El Recreo de los Amigos.

Cabe destacar que las pulquerías no dejaron de ser un gran negocio hasta el siglo xx. Algunos historiadores aseguran que para 1804, en Puebla había 286 negocios que expendían bebidas embriagantes y 138 puestos en el mercado. Respecto a la ciudad de México, en 1825 se contabilizaron 80, mientras que seis años después eran 250, cifra que subió a 531 en 1854. Continuaron creciendo y en 1886 se registraron 817. En los inicios del siglo xx había una pulquería por cada 305 personas. La multiplicación de las pulquerías puede haber derivado de la necesidad de las autoridades por generar recursos económicos ante el aumento del consumo de la bebida en la población.

Aunque muchas ordenanzas se volvieron un tanto repetitivas respecto a la importancia de tener un nombre en la entrada de las pulquerías y la prohibición de mixturar el pulque, implicaron ganancias para la corona española durante la colonia y, posteriormente, para las arcas municipales, estatales y federales. De igual forma, estas reglas impusieron lineamientos sobre higiene y sociabilidad en el interior de los establecimientos.

En el siglo xix aparecieron reglas que vedaban los rótulos inmorales en la pared exterior y la colocación de mesas y sillas en el interior para que la gente no pudiera quedarse mucho tiempo, y se estableció la obligación de tener las puertas abiertas para facilitar la vigilancia de la policía y de la sociedad en general. Se hizo énfasis en que el pago del consumo del pulque se hacía con dinero y estaba prohibido el cobro con prendas, herramientas, instrumentos musicales y armas.

En el mismo tenor se prohibió que las pulquerías se vieran como lugares festivos, por lo que ya no se pudieron adornar con banderolas de colores o cualquier otro tipo de ornamento. Por el mismo motivo, se impidieron los bailes y las mujeres, incluidas “chinas”, “chimoleras” y encargadas de pulquerías. Se reglamentó que no podían convivir ambos sexos, con la intención de impedir que tuvieran relaciones. También se obstaculizó la práctica de todo tipo de juegos y apuestas, la presencia de músicos, incluso cantar y ofrecer alimentos.

Lo anterior fue justificado por la clase política, como señalaron Manuel Guzmán y Francisco Ortiz (regidores poblanos) en 1892, una manera de frenar el creciente desarrollo del “desagradable vicio de la embriaguez que menguaba las buenas costumbres” de la población mexicana. Y es que los hombres públicos se proclamaron preocupados por los espectáculos que cada día se veían en las pulquerías y por la manera en que, en su opinión, la

13



iv  
Cruces y Campa, vendedora de enchiladas en la calle, ca. 1870.

14 *En el siglo XIX se reglamentó que no podían convivir ambos sexos, se obstaculizó la práctica de todo tipo de juegos y apuestas, la presencia de músicos, incluso cantar y ofrecer alimentos.*

gente se degradaba y ejecutaba todo tipo de desórdenes, violencia y crímenes.

Sin embargo, tanto Manuel Payno como Salvador Novo refirieron que, en el siglo XX, si bien los trabajadores eran los asistentes principales a las pulquerías, el consumo se había ampliado. Payno describe una reunión eclesiástica de sectores privilegiados de la sociedad en la que a una bebida se le llamó “Sangre de conejo”, mezcla elaborada con pulque y tunas rojas molidas. También hubo en aquella mesa más pulque curado, uno con almendra y otro llamado “Pulque de huevo”, elaborado con claras de huevo y azúcar. Novo relató que una parte de la sociedad bebía pulque en sus casas de manera regular, tanto que los médicos lo recomendaban.

Como conclusión, durante cuatro siglos las prácticas sociales en los expendios de pulque se contrapusieron a los reglamentos oficiales. Los sectores populares se aferraron a su costumbre de permanecer dentro de las pulquerías y se apropiaron de este espacio como un lugar

para divertirse. Pulqueros y clientes tenían sus códigos para evadir las leyes y continuar con el alto consumo. Fue hasta mediados del siglo XX cuando las leyes se ejecutaron cabalmente.

La tradición de ingerir pulque y la resistencia a las regulaciones oficiales propiciaron que en la actualidad el consumo de esta bebida se haya convertido en un símbolo de la identidad mexicana.

▼  
Nacho López, Hombres afuera de la pulquería “Las glorias nacionales”, ca. 1950, inv. 407277. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.



#### PARA SABER MÁS

FRÍAS Y SOTO, HILARIÓN *et al.*, *Los mexicanos pintados por sí mismos, tipos y costumbres nacionales*, México, M. Murguía, 1854, en <https://cutt.ly/zijATUq>

PAYNO, MANUEL, *Los bandidos de Río Frío. Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores. Por un ingenio de la corte*, Barcelona, J. D. Párrés, 1891, en <https://cutt.ly/fijSSYx>

PRIETO, GUILLERMO, *Memoorias de mis tiempos, 1828 a 1840*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1906, en <https://bit.ly/3euex21>

ÁUREA MAYA ALCÁNTARA

CENIDIM-INBA

16



# Un Beethoven desconocido

## en el México del siglo XIX

Una investigación sobre la música que se escuchaba en teatros y casas de la alta sociedad de la ciudad de México permite comprobar que hacia 1870 el músico vienés era escasamente interpretado, aun y cuando ya se le ubicaba entre los genios de la época. Su obra musical llegó con mucha posterioridad a su fallecimiento en 1827.

17

**i** Julius Schmid, *Beethoven*, litografía, ca. 1910. Library of Congress, EUA.

Ludwig van Beethoven nació hace 250 años. Tanto en Bonn como en Viena, ciudades de nacimiento y muerte, se han realizado este año celebraciones y circuitos especiales para recordarlo. La mayoría de las orquestas del mundo, incluidas las mexicanas, organizaron temporadas con muchas de sus obras. La ocasión lo ameritaba. El compositor no sólo concluyó el periodo del clasicismo en la música, sino que abrió las puertas al romanticismo creando un legado que incluso hoy es motivo de nuevas interpretaciones. Pero ¿cuándo fue la primera vez que se nombró al compositor en México?, ¿qué tanto se interpretó en la capital durante el siglo XIX? Conozcamos la recepción de su música hasta la década de 1870, años en que se interpretaron dos de sus obras más importantes.

La fecha más antigua en que la prensa mexicana publicó el nombre de Beethoven fue 1826, un año antes de su fallecimiento. La librería de Bossange anunció, en el mes de septiembre, como parte de un suplemento del periódico *El Sol*, el cambio de domicilio de su establecimiento y la venta de varios artículos. Entre tinteros, papel y libros “en español, francés, italiano, inglés y latín” aparece un amplio surtido de partituras. Anunciadas bajo distintos rubros desde “a toda orquesta” y “música militar” hasta “pianoforte”, “violín”, “flauta” y “canto”, la tienda

ofreció “conciertos de piano con acompañamiento de toda orquesta de los mejores compositores como Beethoven”, además de “una numerosa y excelente colección de oberturas, sinfonías, entreaños y otras varias piezas de los autores más afamados como Rossini, Beethoven, Querubini [*sic*], Mozart, Haydn, y muchísimos otros”.

Tres años antes, el compositor michoacano José Mariano Elízaga hacía un reclamo en la introducción de sus *Elementos de música ordenados*, editados por la “Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio”. Por qué las obras de los compositores nacionales no se equiparaban al nivel de los “Mozares [*sic*] y Bethovenes [*sic*],” decía. Con el inicio del México independiente hubo proyectos (varios contrapuestos) que se encaminaron a fortalecer el sentir –o los intereses– de la nación. En el arte y la cultura, el modelo siempre fue Europa. La ópera se convirtió en un vehículo. Fue la manifestación artística más factible de establecer, pues bastó con contratar a un grupo de cantantes, uno o dos músicos, un director y un escenógrafo para comenzar las temporadas. Había teatros y música, de ahí que los compositores nacionales quisieran equipararse a los europeos. Sin embargo, las obras destacadas tendrían que esperar un poco, aunque encontramos algunas de gran factura artística, entre ellas del propio Elízaga. Ricardo Miranda apunta que “no cabe duda de que Elízaga encontró en Beethoven una fuente importante de recursos pianísticos” que están presentes en sus Últimas variaciones.

Y aquí es donde Beethoven cobra importancia, junto con Mozart y Haydn. Los tres, figuras principales de la escuela clásica vienesa. De todos modos, no se encuentran datos sobre programación de su música en conciertos públicos. Es probable que se interpretaran en el ámbito doméstico. Fueron el canon, junto con Rossini y Verdi en la ópera.

El nombre del músico de Bonn reapareció en la prensa hasta catorce años después. Ni siquiera mereció una nota necrológica, en marzo de 1827, con motivo de su fallecimiento.

## UNA REFERENCIA

En 1840, *El Semanario de las Señoritas* incluyó un texto sobre historia de la música en la que exaltaba las creaciones beethovenianas como las “que han producido en la orquesta los efectos más nuevos y maravillosos”. Curioso resulta que mencionara de forma particular a la orquesta cuando todavía no se establecía la costumbre de efectuar temporadas de conciertos en los teatros. La ópera era la máxima estrella y *Fidelio* –la única de Beethoven no trágica sino *opéra-comique*– habría de esperar varias décadas para escenificarse. Los mexicanos preferían el melodrama.

En 1849, cuando llegó al país el renombrado pianista Henri Herz, el repertorio beethoveniano no se programó en ninguno de sus conciertos públicos, ni aparentemente en alguna casa. Siempre interpretó paráfrasis o variaciones sobre temas de óperas, con piano solo o acompañado por la orquesta. Eso sí, en las biografías que se publicaron en diarios como *El Monitor Republicano* se decía que Beethoven le había dado algunos consejos (aspecto que no aparece en las biografías oficiales del músico austriaco). En el imaginario, la figura de Beethoven tenía mucho peso y Herz de alguna manera lo percibió e hizo que lo mencionaran en las notas que lo presentaban.

Así, Beethoven siguió en el ambiente. Su nombre se convirtió en un referente y punto de partida para señalarlo como autor de piezas de excelencia, pero no se lo interpretaba (al menos en conciertos públicos). En 1852 se publicó por entregas (también en *El Monitor Republicano*), la novela *Águeda y Cecilia*, de Alfonso Karr. La pieza literaria contribuye a mostrar la verdadera recepción del compositor hasta ese momento:

En poco tiempo se ha hecho mucho de moda la música de Beethoven [...]. Desde ese tiempo, basta hacer resonar en el piano cualquier cosa bajo el nombre de Beethoven, para hacer pasmar y gritar a los *dilettanti*, y que nos dicen a nosotros: ¿Conoce usted a Beethoven? ¿Le gusta a usted la música de Beethoven? ¿Comprende usted a Beethoven?

¿Qué tanto “se comprendía” a Beethoven al iniciar la segunda mitad del siglo XIX mexicano?, ¿qué tanto hoy, en pleno 2020, lo apreciamos?, ¿lo estimamos por sus contribuciones a la música de concierto o porque sigue siendo, en el museo de la música, uno de los “infaltables”? Cuando escogemos un disco compacto o abrimos Spotify

o YouTube, ¿qué preferimos?, ¿Beethoven?, pero ¿cuál Beethoven?, ¿el clásico, el romántico?, ¿el de las sonatas, las sinfonías o la ópera?, ¿conocemos la novena sinfonía completa?, ¿identificamos sus cuatro movimientos o sólo preferimos la parte del llamado “Himno a la alegría”? Tal vez no estemos tan alejados del siglo XIX mexicano. Tal vez en aquella época lo conocieron más que nosotros. Todo indica que lo interpretaban en las salas de casas particulares.

En varios acervos musicales encontramos arreglos a cuatro manos de sus sonatas y sinfonías. Fernanda Nava señala, en su tesis sobre Tomás León, que estas partituras resultaban más fáciles de interpretar para las señoritas y, sin duda, eso fomentaba la convivencia.

Pudiera pensarse que con la llegada de Maximiliano y Carlota se incluyeran obras del artista alemán en los conciertos organizados en palacio, pero no. Sólo se incluyó la obertura de *Fidelio* en dos eventos organizados en abril y julio de 1865, pero en un arreglo “para música militar”, práctica también muy común de la época. Tampoco se tocaron en las serenatas en las plazas públicas. La ópera siguió con el dominio absoluto de la escena. No sólo se conservó en el teatro, sino que también se extendió a la residencia oficial de los emperadores.

## CONSOLIDACIÓN

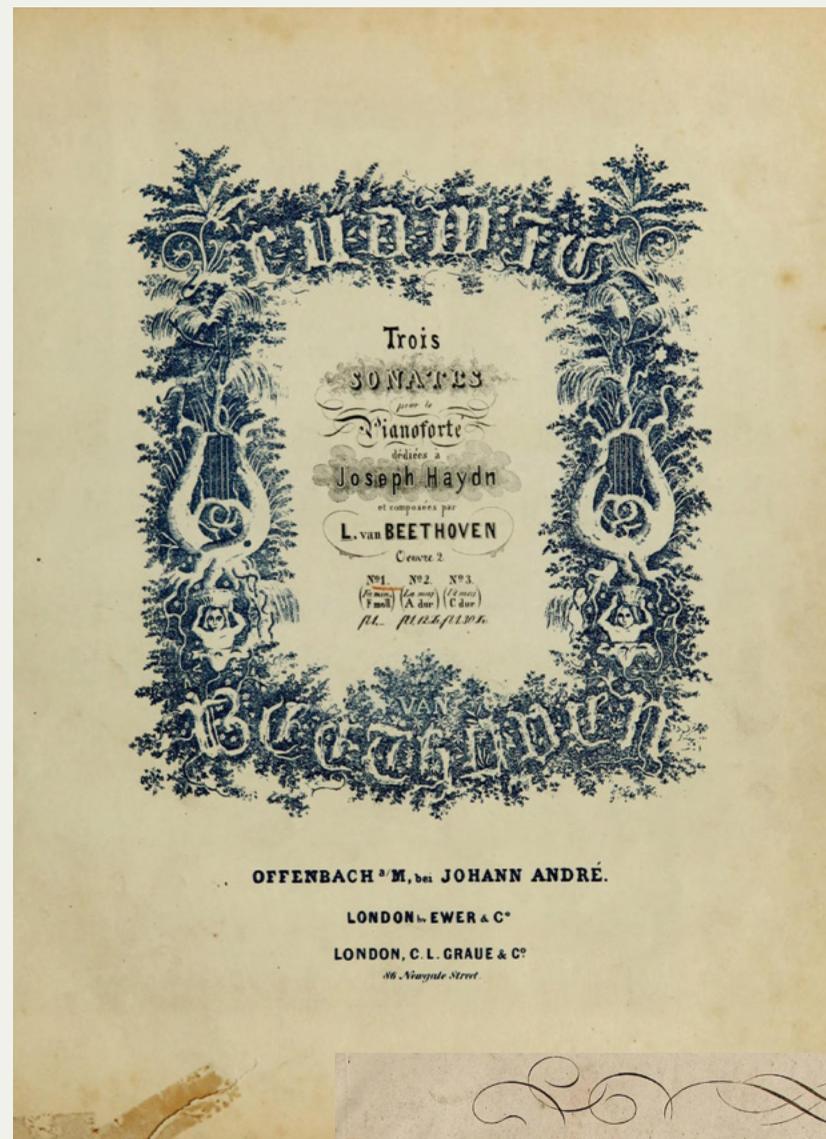
El cambio vino con la fundación de la Sociedad Filarmonica Mexicana en enero de 1866. Encabezada por los compositores Tomás León y Aniceto Ortega (prestigioso obstetra), la agrupación fue responsable del impulso de la obra de Beethoven desde varios frentes. El origen se remonta, de acuerdo con las crónicas, a las tertulias musicales organizadas en casa de León. Algunos textos señalan que el pianista mexicano convocaba a reuniones desde la década de 1850. Antonio García Cubas menciona en *El libro de mis recuerdos* (1904) que “cuantos artistas llegaban a la capital eran acogidos con beneplácito en la casa del hábil pianista, quien les proporcionaba idóneos oyentes”.

Confiados en la memoria de García Cubas, pudimos comprobar que Tomás León se presentó en sendos conciertos en el Teatro Nacional, en febrero de 1854 y marzo de 1856, acompañando, con una pieza a cuatro manos, a los músicos europeos Ernst Lübeck y Óscar Pfeiffer. En ambas ocasiones interpretó paráfrasis sobre temas de

19



ii  
L. Van Beethoven, *Sonata for the piano forte. Op. 26*, Londres, [s. ed.] 1815. Boston Public Library.



iii

L. Van Beethoven, *Trois sonates pour le piano forte dédiées à Joseph Haydn*, Londres, Offenbach a/M: Johann André, 1805. Harold B. Lee Library.

iv

L. Van Beethoven, *Six grandes sonates pour la Piano Forte*, Francia, Á Bonn chez N. Simrock, 1806. University of Western Ontario.



## Ricardo Miranda apunta que “no cabe duda de que Elizaga encontró en Beethoven una fuente importante de recursos pianísticos” que están presentes en sus Últimas variaciones.

ópera. Ello nos lleva a inferir que León invitaba a tocar a su casa a todo aquel músico llegado al país. ¿Qué repertorio se escuchaba? Se desconoce con detalle lo que sucedía en esas veladas, por lo cual no podemos afirmar que Beethoven estuviera presente. Incluso Enrique de Olavarría y Ferrari, en su obra *Reseña histórica del teatro en México*, tampoco menciona la interpretación de sus piezas.

Nava refiere un dato revelador: Tomás León poseía “todas las sonatas para piano, las nueve sinfonías a cuatro manos y algunas otras piezas sueltas”. Lo sabemos gracias al archivo personal del compositor que fue conservado por su bisnieta Guadalupe Lozada. Al escudriñar en las portadas de estas, se observa que las sonatas eran también arreglos para cuatro manos, casi todos realizados por Carl Czerny, uno de los discípulos más avanzados del propio Beethoven. Esta práctica era común en Europa ante la imposibilidad de contar con una orquesta. Para conocer dichas obras se hizo costumbre que se escucharan a través de adaptaciones para cuatro manos, dos pianos o pequeños conjuntos instrumentales. Sin duda, resultaba más asequible tocar una sonata entre dos señoritas que una sola persona (lo mismo sucedía con las sinfonías).

En el caso mexicano también se adaptó esa costumbre. Fomentaba la sociabilidad y por supuesto el estatus. Tocar un fragmento de Beethoven a la par que las piezas dedicadas por sus maestros a las aprendices de pianistas, nos muestra Nava, brindaba un lugar especial en la sociedad. León, con su vocación por la educación y la difusión de la música, las incorporó como parte esencial del repertorio de sus estudiantes y, por supuesto, como uno de los platos fuertes de las tertulias de las que hablaba

el geógrafo mexicano. La “casa” se convirtió en el espacio destinado a Beethoven. No sabemos qué tan presente estuvo en ese momento, pero el mismo García Cubas contribuye en la pesquisa:

Ejecutábase a cuatro manos la bella Pastoral de Beethoven, esa excelsa sinfonía –la sexta–, en la que las graciosas escenas campestres se desarrollan en la florida vega de un arroyo murmurante y son interrumpidas por las primeras ráfagas del huracán, precursoras de una tempestad deshecha. [...] Ejecutaban León y Ortega esa sublime parte de la sinfonía, con el vigor que ella requiere, en los momentos en que la naturaleza se manifestaba terrible y majestuosa; el agua caía a torrentes, azotando con estrépito las vidrieras de las ventanas.

La dinámica de las tertulias se incorporó como parte de las actividades de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Les llamaron “conciertos privados” y fueron realizados en el Salón de actos del Colegio de San Juan de Letrán. Sólo para socios y familiares, en retribución de las cuotas que otorgaban a la agrupación. El primero que se efectuó fue el 31 de marzo de 1866, de acuerdo con una nota de junio de ese año en el periódico *La Sociedad*, aunque no se conservó el programa. También hubo conciertos públicos, pero fueron más esporádicos.

Para noviembre de ese año, *La Armonía*, periódico editado por ellos, incluyó el programa del “tercer concierto privado”. La ópera siguió reinando: números de coros y transcripciones para piano de las arias más conocidas.

¿En qué momento se incorporaron las obras de Beethoven en sus conciertos? Hubo de pasar un año para que la “comisión de conciertos”, encabezada por el mismo León y algunos compañeros de tertulia, las incluyera. Su majestad, la ópera, cedía un poco de terreno, muy poco. Alfredo Bablot lo resumió en su crónica publicada con motivo de estas funciones, en *La Armonía* y luego replicada por *El Diario del Imperio*, en marzo de 1867:

La música clásica está poco cultivada en México; es de deplorarse; [...]. La comisión de conciertos con el laudable objeto de ir familiarizando a sus consocios con esa clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando menos, una pieza de los inmortales maestro Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Dussek, Beethoven o Mendelsohn.

Si tomamos al pie de la letra lo dicho por el también compositor francés –un conocedor en todos los sentidos–, podríamos afirmar que Beethoven, hasta la década de 1860, solamente fue una mención en el imaginario del ambiente musical del siglo XIX mexicano. Y no tomaría en cuenta las tertulias en casa de León, aunque también es una confirmación de que Beethoven no era interpretado en conciertos.

Así, la Sociedad Filarmónica Mexicana abrió sus ensayos al público. Cuatro programas se han conservado en la prensa que nos permiten asomarnos a la manera como Beethoven llegó a tocarse en la ciudad de México, en un momento de grave coyuntura política. Dos de ellos se hicieron durante el imperio mexicano (marzo de 1867) y los otros dos, a los pocos meses de restaurada la república (julio y agosto del mismo año). Es posible que se organizaran más eventos musicales, pero fueron los únicos cuyos programas se conservaron. El cambio de régimen no pareció importar para la selección musical.

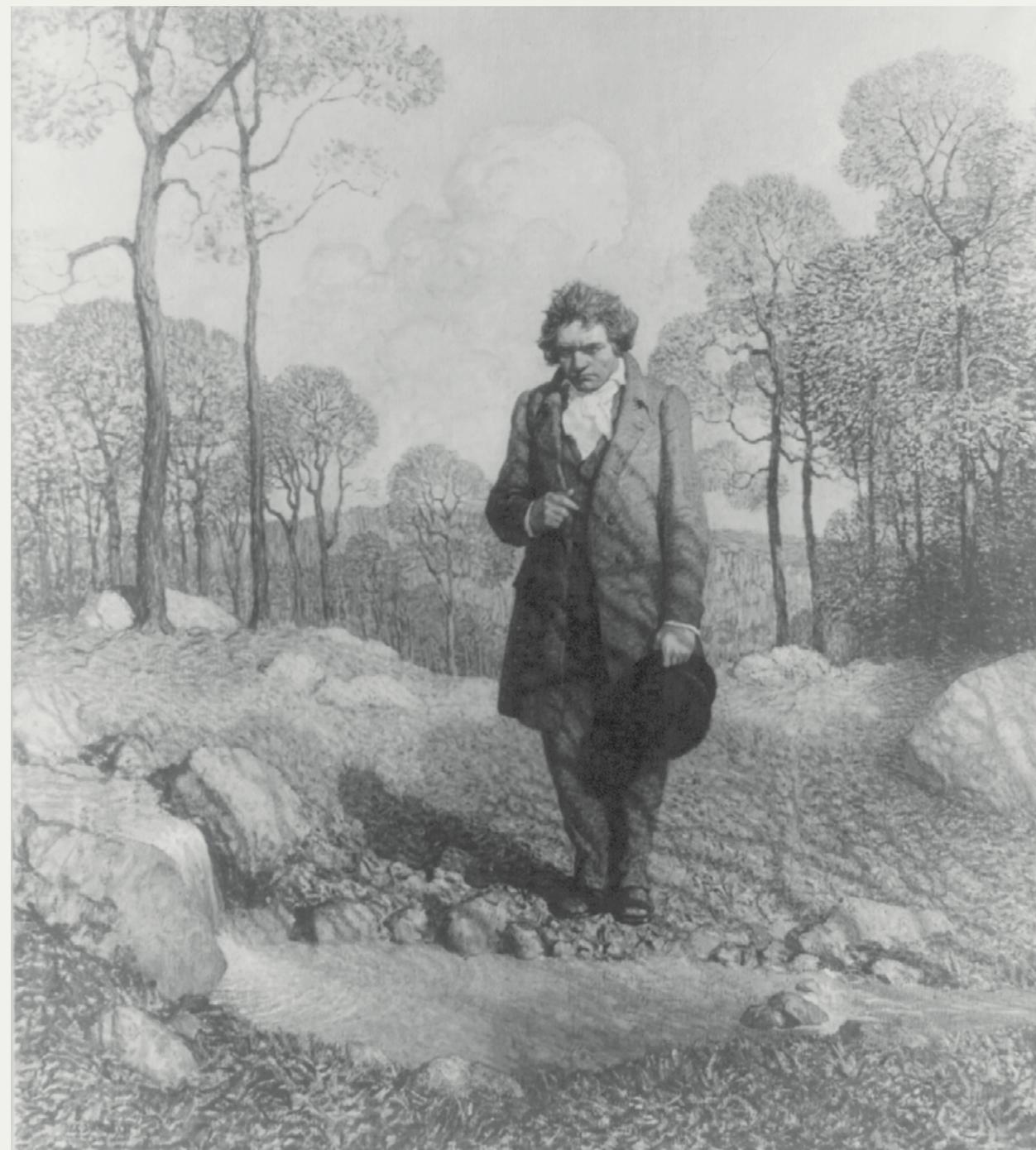
Los programas incluyeron cuatro sinfonías de Beethoven en arreglos para piano a cuatro manos, interpretados por Tomás León alternando con Aniceto Ortega, Julio Ituarte y Agustín Balderas (una por cada concierto). Sin embargo, su audición no fue completa, ni siquiera por movimientos sino en fragmentos, lo que revela que las prácticas musicales eran distintas en el siglo XIX mexicano a diferencia de Europa, en donde solían interpretarse completas. Ya lo anunciaba Bablot: “la música clásica”, en contraposición con la ópera, no solía programarse.

▼  
Steinway & Sons, *Beethoven*, litografía, 1918. Library of Congress, EUA.

Un cambio importante vendría de la mano de Mellesio Morales, como cabeza de un festival organizado en el Teatro Nacional, con motivo del centenario del natalicio del músico alemán. El maestro dirigió la orquesta que interpretó, completas, la segunda y la quinta sinfonías. La propuesta, inicialmente planteada por Bablot al propio Morales, fue acogida por la Sociedad Filarmónica Mexicana en mayo de 1870. Los ensayos comenzaron en el Teatro del Conservatorio, localizado en el recinto que había pertenecido a la universidad. “Todo el edificio resuena cada noche con las poderosas armonías de Beethoven”, publicó *El Siglo Diez y Nueve*.

El concierto fue programado para el 17 diciembre de 1870, aunque se pospuso para enero del siguiente año. En su diario, Morales deja entrever los problemas que se suscitaron: “Había las orquestas divididas que se lograron unir, había la falta de música que se hizo traer de Europa [...]. Pero la constancia ¡superó todo! El festival tuvo lugar con la concurrencia de cuatrocientos ejecutantes y un auditorio respetable, habiendo tenido en esta vez un triunfo al arte mexicano.”

Morales –como todo lo que promovía– impulsó un cambio en la percepción de la música hasta ese momento. El compositor mexicano señaló que a partir de ese concierto se formaron “dos partidos”: los “clásicos”, seguidores de la música instrumental (música absoluta como suele hoy llamarse); y los “románticos”, que seguían privilegiando la ópera. La impronta de este festival está por estudiarse. Lo que sí queda claro es que la presencia de Ludwig van Beethoven fue paulatina en México, pero a partir de la década de 1870 se acomodaría entre el público mexicano para no irse nunca más.



#### PARA SABER MÁS

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, *Sinfonía número 3, en mi bemol mayor, Op. 55 “Eroica”*. *Allegro con brio – Marcia funebre. Adagio assai – Scherzo. Allegro vivace – Finale. Allegro molto*. Daniel Barenboim, dir. West-Eastern Divan Orchestra. Royal Albert Hall de Londres, Inglaterra. BBV Proms 2012, en <https://cutt.ly/oiQoc2B>

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, *Marcia funebre. Adagio assai* del segundo movimiento de la *Sinfonía número 3, en mi bemol mayor, Op. 55 “Eroica”*, arreglo para piano de F. L. Schubert. Carles & Sofia, piano dúo, Madrid, Fundación March, 2013, en <https://cutt.ly/riQ0Jc3>

MIRANDA, RICARDO, “A tocar señoritas” en *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*, México, FCE, 2001, pp. 91-136.

SADIE, STANLEY, “La época clásica. Beethoven” en *Guía Akal de la Música*, Madrid, Akal, 2009, pp. 262-281.

FERNANDA MUÑOZ SALAZAR  
University of Southampton

24

# La ópera Fidelio

*a su paso por la ciudad de México*

La obra célebre de Ludwig van Beethoven fue presentada en 1891 en el Teatro Nacional por la Grand Opera Company de Inglaterra. Su repercusión tuvo un alcance modesto. El compositor y crítico Gustavo E. Campa se ocupó de darle difusión en un intento por educar a la burguesía y a la elite cultural sobre los compositores de entonces.

25



**i** L. Van Beethoven, *Fidelio*. *Opera in due atti, ridotta in quintetti per due violini, due viole e violoncello*, Bonna e Colonia: Presso N. Simrock University of Western Ontario.

26 La ópera gozó de gran popularidad en el siglo XIX en la ciudad de México, como también en París, Viena, Nueva York o Milán. Distintos estratos sociales disfrutaron de la música de los compositores italianos Vincenzo Bellini y Giuseppe Verdi o el alemán Giacomo Meyerbeer. Mientras que varias de sus óperas sonaron en las plazas de armas ejecutadas por bandas militares o en las tertulias que se organizaban en las viviendas de los sectores más pudientes, las puestas en escena se disfrutaron en los teatros, donde asistía la burguesía y la elite cultural.

Para finales de siglo, el periodo de paz del porfiriato atrajo un mayor número de compañías que incluían en su repertorio obras nuevas y canónicas como *Fidelio* (1805), de Ludwig van Beethoven. La representación de estas óperas dio una sensación de progreso, civilización y modernidad al país.

Entre las diferentes opiniones de admiración por esa obra del compositor germano, el famoso director estadounidense, Leonard Bernstein, consideró que los primeros 16 compases de la obertura de *Fidelio o el amor conyugal* revelan “un eterno monumento al amor, la vida y la libertad, una celebración de los derechos humanos, la libertad de expresión [...] Es un manifiesto político contra la tiranía y la opresión, un himno a la belleza y a la santidad del matrimonio.” Así inició el programa *Fidelio: A celebration of life*, de la serie de conciertos *Young people's concerts* del 29 de marzo de 1970.

El capítulo dedicado a *Fidelio* en la serie *Las óperas más bellas del mundo* (*The most beautiful operas of all time*, 2009) difundido en Medici.tv, presenta a Beethoven como el paradigma del gran humanista “que luchó por una visión justa de la sociedad”.

#### EN EL TEATRO NACIONAL

El 23 de abril de 1891, la Compañía Inglesa de Grand Ópera, de Charles E. Locke, presentó *Fidelio* en el Teatro Nacional, en dos actos, con partes cantadas y habladas, como estipulaba la tradición de la *opéra-comique* de Francia. Habían transcurrido 86 años desde la primera representación en Europa, en 1805.

La compañía de ópera inglesa incluyó un repertorio distinto al de las habituales obras de Verdi, Meyerbeer y Donizetti. La *troupe* (conformada por algunos miembros de origen germano) llegaba de Estados Unidos y pro-

metía una temporada de ensueño. *Tannhäuser* se estrenó el 29 de marzo, como función del primer abono. Sin embargo, la gente pronto se cansó de la música de Wagner y la compañía decidió incorporar obras de Verdi y *Carmen*, de Bizet. El tercer abono contó con cinco funciones. En una de ellas se presentó *Fidelio*.

En *Fidelio o el amor conyugal*, Leonora, esposa del noble Florestán, se disfraza de hombre para liberarlo de su situación como preso político sentenciado a muerte. Al principio del primer acto Jaquino está enamorado de Marcelina, quien a su vez sueña con casarse con Fidelio, pero en realidad es Leonora disfrazada de hombre. El principio del acto, con su inocencia, sirve de contrapeso a los momentos más serios de la historia. Luego, Rocco, el jefe de la prisión y padre de Marcelina, decide casarla con Fidelio. Leonora se sirve de este acto para averiguar dónde se encuentra su esposo. Por su parte, don Pizarro, el gobernador de la prisión, quiere acabar con Florestán porque este conoce sus malas acciones. Y para acabar con él, Pizarro lo deja morir de inanición.

El segundo acto se inicia con el aria del moribundo Florestán. En su lecho de muerte se encomienda a Dios, a quien no culpa de su destino y recuerda a su esposa con amor, como si fuese un ángel protector. Por su parte, Pizarro ha elegido matar a su enemigo por cuenta propia y ordena a Rocco y Fidelio descender a las cisternas para cavar una tumba para Florestán. En medio de la oscuridad, Leonora reconoce a su marido y el terror y la alegría la paralizan. Pizarro baja a cumplir su tarea, pero ella se interpone y descubre quién es frente a todos. En ese momento llega don Fernando, ministro de España y amigo de Florestán. Los esposos se ven salvados. La última parte del segundo acto es una celebración a la justicia, la libertad y el amor conyugal. Pizarro recibe su merecido: es encarcelado y a todos los presos políticos se les devuelve la libertad.

El libreto original se basa en *Leonore, ou l'amour conjugal* (1798), de Jean-Nicolas Bouilly. A finales del siglo XVIII, libretistas y escritores se inspiraron en el reino de terror durante la revolución francesa para señalar el sufrimiento y la injusticia de la época. Tiempo después abundaron los temas patrióticos y políticos como el encarcelamiento del héroe por un malvado tirano y el intento de su esposa o esposo por liberarlo, con final feliz. Antes de Beethoven, compositores como Pierre Gaveaux, en 1798, y Ferdinand Paër, en 1804, habían utilizado la misma historia con el nombre de *Leonora*. Por ese mismo motivo, Beethoven llamó a su ópera *Fidelio*.



ii  
Liebig Company's, *Fidelio*, *Oper von Beethoven - Act 1, Scene 4*, núm. 1 y 2, estampa publicitaria, 1902. Wikimedia Commons, The Yorck Project: Liebig's Sammelbilder.



iii  
Liebig Company's, *Fidelio, Oper von Beethoven - Act 1, Scene 4*, núm. 3 y 4, estampa publicitaria, 1902. Wikimedia Commons, The Yorck Project: Liebig's Sammelbilder.

No queda claro quiénes interpretaron cada uno de los personajes aquella noche de 1891 en el Teatro Nacional. Los periódicos sólo nombran los papeles protagónicos: la soprano Georgine von Januschowsky interpretó a Leonora, el tenor Charles Hedmont a Florestán, Payne Clarke a Jaquino, y Carlota Maconda a Marcelina. ¿Quiénes interpretaron al resto de los personajes? Resulta difícil deducirlo.

### GENIO INCOMPRENDIDO

Para finales del siglo XIX, Beethoven ocupaba un lugar central en la historia de la música. Todo aquel que escribiera sobre él, inmediatamente refería a la relación entre su vida y sus obras. Las biografías, de carácter hagiográfico, narraban la vida de un artista que conoció el sufrimiento desde la infancia. Pero la parte más valiosa de su dolor estaba en la época en que su sordera empeoró y se aisló del mundo.

El compositor y crítico Gustavo E. Campa (1863-1934) publicó en *El Tiempo* un artículo sobre la historia de la producción de la obra presentada en el Teatro Nacional –los otros dos textos publicados fueron de Orlando Kador (Félix M. Alcérreca) en *La Colonia Española* y Heberto (Luis G. Ortiz) en *El Nacional*–. Campa, de tan sólo 28 años –el crítico más respetado en México por entonces– vio la prisión de Florestán como una metáfora del propio dolor de su autor. “Cualquiera diría –escribió Campa el 26 de abril de 1891– que la triste figura del prisionero es la personificación del mismo maestro que sus lastimeros gemidos son los del infortunado músico sordo, que sus lamentos son los del solitario alejado del mundo y privado de sus goces por inconcebible capricho del destino.”

A primera vista, el artículo parece un texto simple: elogia a Beethoven en distintas partes y cuenta la historia de la creación de *Fidelio* en sus tres versiones, que databan de 1804, 1805 y 1814. Sin embargo, de compositor a compositor, Campa deja entrever su propia agenda: la obra guiaba al hombre hacia una vida elevada y moralmente buena, “tan inmortal como los de todos esos seres excepcionales que en sus obras depositan su alma y las heredan a la humanidad, proporcionando a ésta los más puros y dulces goces del espíritu.”

¿Cuáles eran los méritos de la ópera, según él? Su primera virtud consistió en haber sido escrita por el mismo Beethoven. Todo el mundo conocía su nombre sin

importar su condición social. En segundo lugar, la ópera mantenía vigencia porque resistía el paso del tiempo con su frescura y porque “transmite los nobles sentimientos del maestro, sentimos que conmueve y hace palpitar de emoción a los más insensibles y a los más incrédulos”.

Campa practicó un tipo de crítica en la que importaban los datos, las fuentes de información y la autoridad de críticos musicales reconocidos a nivel internacional. Ello nos lleva a reconocer que este compositor mexicano se nutría de lecturas musicales provenientes de otros países, como fueron las obras de Víctor Wilder, *Beethoven: Sa vie et son oeuvre*, en 1883, y de Otto Jahn, a quienes cita en el artículo. Bajo estos principios, el mexicano escribió sobre la historia de la composición de *Fidelio*, que seguramente se conocía en la época. Señalaba que el barón Braun, director de los teatros de ópera y corte de Viena, había solicitado a Beethoven una ópera de su autoría. Ahora sabemos que no fue el barón, sino el empresario y actor Emanuel Schikaneder quien se lo pidió. Schikaneder era nada menos que quien dio a Mozart el libreto de *La flauta mágica* e interpretó a Papageno en la primera representación.

Las lecturas le ayudaron a dar solidez a su artículo. Citó de manera textual un pasaje de Jahn sobre los bosquejos de *Fidelio*, donde menciona el gran número de ideas musicales que Beethoven anotó y que algunos elementos se hallaban tachados; podían apreciarse los cambios en las melodías y los motivos, pues el compositor buscaba la “idea perfecta y mejor adaptada a su ideal”. Campa compartía la admiración de Jahn por la perfección de la obra maestra. La reverencia que siente por la versión final de *Fidelio*, tan distante de los caóticos bosquejos, refleja su faceta como compositor y su ideal estético.

La biografía que presentó Campa la construyó siguiendo las pautas de entonces: narra los eventos como si se tratase de una novela. Encontramos una trama, acción, diálogos entre los personajes y un momento climático. En este caso, el argumento se centra en contar los motivos que llevaron a Beethoven a escribir las tres versiones de *Fidelio* (1805, 1806 y 1814). Entre los diálogos hallamos a Beethoven conversando con Ferdinand Paër, autor de *Leonora*, en un escenario muy acorde con el tiempo: un teatro en donde los encontramos sentados, uno al lado del otro. Beethoven se mostraba maravillado y Paër creyó que su obra ocasionaba tal sentimiento. A lo cual, el irreverente joven respondió: “¡Ah, mi querido amigo! El asunto de vuestra ópera me cautiva, y es preciso, absolutamente

preciso, que yo la ponga en música.” Así lo hizo y *Fidelio* se estrenó en Viena el 20 de noviembre de 1805. Tuvo escasa repercusión. El nivel de los cantantes era de baja calidad y pudo representarse tan sólo en tres ocasiones porque se daba en el contexto de la invasión napoleónica.

El escrito de Campa refiere que Beethoven trabajó en una segunda versión, a petición del barón Braun. Esta vez, habría mejores cantantes. *Fidelio* se volvió a presentar en Viena el 29 de marzo de 1806, sin cautivar al público. Braun le pidió que hiciese más atractiva la música, pero Beethoven se negó, según manifiesta el cronista: “No escribo para las galerías –exclamó con altivez– ¡entregadme mi partitura, pues no puedo tolerar que quede por más tiempo en vuestras manos!” Este pasaje revela la postura de Campa, que siempre desaprobó a aquellos que buscaban el aplauso del público o escribían para las masas. Él creía en la sinceridad y autenticidad del artista, en el espíritu elevado y en el poder moral de la música.

En la última parte de su artículo, Campa no puede evitar la necesidad de regresar a la desdicha del músico que se va quedando sordo e invita al lector a “leer su correspondencia íntima para tener idea de la intensidad de sus sufrimientos morales y comprender el porqué de su aspecto taciturno y huraño que tan mal interpretado fue por muchos de sus contemporáneos”.

Y no puede dejar de citar la parte célebre del testamento hecho en Heiligenstadt: “Oh, hombres –escribía en 1802– que me juzgáis rencoroso, intratable o misántropo, y que me representáis como tal, vosotros no me hacéis justicia. Ignoráis las razones secretas que me hacen parecer así.” Quiere Campa recuperar este pasaje para remarcar los momentos amargos que Beethoven vivió, como cuando en el ensayo de *Fidelio*, su sordera le impidió dirigir su propia obra. Anton Schindler cuenta que el viejo maestro regresó abatido a su casa. Pero sus sufrimientos se verían transformados en alegría, pues logró nueva representación en 1814 y alcanzó la anhelada aprobación del público.

Campa dejó clara su admiración por la imagen de Beethoven como genio creador, aunque su opinión sobre *Fidelio* es ambigua. Pudiera ser que tuviera dudas al respecto, pero no se atreviera a cuestionar la obra del gran Beethoven. Algunos críticos, Bernstein incluido, consideran que *Fidelio* está llena de errores. Otros la consideran un fracaso, con una trama aburrida. Campa nunca menciona tales errores y atribuye la culpa de su fracaso al público, a los cantantes y a los administradores del teatro.

Aunque considera la argumentación de la obra “lánguida [en] acción y [de] escaso interés”. Por otro lado, *Fidelio* es una *opéra-comique* y el mexicano alude una y otra vez a la primacía moral de la *opéra seria*, como *Henri VIII*, de Saint-Saëns. Las partes más emblemáticas de la obra se ejecutaban en arreglos a cuatro manos para piano o voz y acompañamiento de piano. Por su parte, las bandas militares y orquestas también incluyeron arreglos en conciertos públicos.

*Fidelio* estuvo presente entre los mexicanos muy tardíamente. Campa dio a los lectores de *El Tiempo* la oportunidad de conocer un poco acerca de esta obra y en sus escritos nos revela también su admiración por Beethoven y su concepción musical. Su artículo denota un sistema de valores específico: culto al compositor, al genio, al artista sufriente y contribuye a legitimarlos. En especial, porque practicó la crítica musical con la intención de educar a sus lectores en las óperas más recientes.

Como se puede constatar, el significado de las obras cambia con el tiempo. La lectura de *Fidelio* no siempre ha sido la misma. Habría que preguntarse si sólo en México se leyó la ópera como la obra maestra de un gran genio y si en otros lugares fue una lectura continua como un manifiesto de amor, justicia, igualdad y fraternidad.

Son muy pocas las páginas dedicadas a *Fidelio* en la prensa de la ciudad de México de la época porfirista. Pareciera que el público mexicano ignoró esta ópera. ¿Acaso esta se vio opacada por los estrenos de Wagner? ¿Pudiera ser que la ópera de Beethoven no fuera novedosa en 1891?

iv  
Liebig Company's, *Fidelio, Oper von Beethoven - Act 1, Scene 4*, núm. 5 y 6, estampa publicitaria, 1902. Wikimedia Commons, The Yorck Project: Liebig's Sammelbilder.



## PARA SABER MÁS

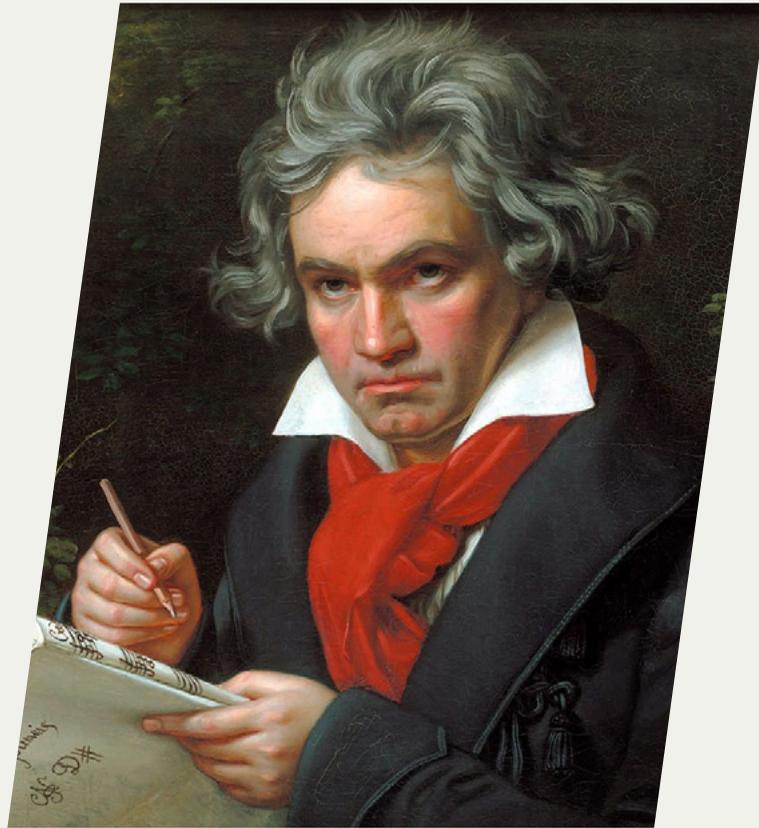
BERNSTEIN, LEONARD, “*Fidelio*: A celebration of life”, *Leonard Bernstein Office*, en <https://cutt.ly/7iVOqVn>

FRISCH, WALTER, *La música en el siglo XIX*, Madrid; Akal, 2018.

FISCHER, BURTON D., *Beethoven's Fidelio. Opera journeys mini guide series*, [s. l.], Opera Journeys Publishing, 2002.

Véase “Beethoven Fidelio Op 72, ópera completa subtítulo en español”, sir. Mc Arthur MASTER, 2018, en <https://cutt.ly/fiVOsNr>

FERNANDO DE JESÚS SERRANO ARIAS  
Facultad de Música-UNAM



# La novena sinfonía

estrenada en 1910

33

La prensa de la ciudad de México recibió con exuberancia de elogios la programación de un amplio repertorio de la obra de Beethoven en el teatro Arbeu, como parte de los festejos por el centenario de la independencia.

**i**  
Joseph Karl Stieler, *Ludwig van Beethoven*, óleo sobre tela, 1820. Casa de Beethoven, Bonn, Alemania. Wikimedia Commons.

En 1910 se estrenó en México la novena sinfonía de Ludwig van Beethoven. Eso, por sí solo, causó gran revuelo en la prensa capitalina. Sin embargo, la obra en cuestión no se presentó como un hecho aislado. Estuvo enmarcada en los festejos del centenario de la independencia y antecedida por las otras ocho sinfonías del músico alemán. Esto provocó que diversos diarios dieran cuenta de los conciertos a través de anuncios, reseñas o críticas, lo que habla de la recepción de la época sobre la obra del compositor en un momento crucial en la historia de nuestro país.

Desde fines del siglo XIX, la orquesta del Conservatorio Nacional, bajo la dirección de Carlos J. Meneses, presentaba y estrenaba de forma regular obras orquestales en sus conciertos “vocales e instrumentales”. Hacia 1910, en la ciudad de México, además de las compañías de opereta y zarzuela, funcionaban dos orquestas que se dedicaban a la música clásica: la del Conservatorio y la “Beethoven”, dirigida por Julián Carrillo. A juicio de *El Cronista* del diario *El Tiempo Ilustrado*, la primera era la de sonoridad superior por contar con un mejor conjunto. En ese tiempo, ambas orquestas presentaron sinfonías beethovenianas, pero sólo la del Conservatorio prometió el estreno de esta obra tan apreciada por los “amantes de la música”: la sinfonía coral del genial Beethoven.

*El Correo Español* se deshizo en elogios para la orquesta, su director y, particularmente, para el programa

de ese año, al que denominaba como “un acontecimiento artístico”, de un conjunto que se había ganado a pulso su reputación como “de primer orden”. Esto, tras una serie ininterrumpida de éxitos cada vez mayores y mejores, año con año, a través de la presentación de “novedades musicales de las de mayor éxito en el mundo”. Entendiendo, eso sí, a la Europa occidental como *el mundo*.

En el diario *El Mundo Ilustrado*, y previo a la presentación del programa, *Maese Pedro* hacía un recuento de los autores y obras presentadas por Meneses. Para él, este director inició sus temporadas de conciertos con obras fáciles y descriptivas para que fueran accesibles. De ahí pasó a autores a los que llamó “de transición”, para llegar a las “verdaderas cimas del arte”, esto es, Marc Antoine Charpentier, Héctor Berlioz, Franz Liszt o Piotr I. Tchaikovsky, arribando, curiosamente, a Beethoven y Richard Wagner: los principales autores interpretados en la temporada de otoño de 1910. A decir del mismo *Maese Pedro*, estos dos últimos compositores eran la mayor representación del arte musical y la puesta en práctica de su culto resultaba necesario en México. Lo que no deja de ser interesante, toda vez que *El Correo Español* consideraba a ambos como “los dioses mayores de la música”, y a Wagner como el “Cristo de la música”. Esto genera una relación metafórica interesante; si Wagner es Cristo, Beethoven debe ser Dios ya que en él se inspira, a él admira, de él proviene.

34 Las sinfonías de Beethoven fueron descritas en la prensa como un inmenso mundo de bellezas y pasiones que el autor hizo para sí. Al estar encerrado en sí mismo por la sordera creó un universo propio en el que se representaban las pasiones humanas. En esta referencia queda plasmada la imagen del genio torturado y su figura proteica, del genio que triunfaba sobre las adversidades a través del arte, y que fue una imagen posromántica que se sigue repitiendo en nuestros días. Por su parte, Carlos González Peña, cronista del diario *El Mundo Ilustrado*, consideraba el arte, en clara referencia a las sinfonías interpretadas, como resultado “de la más alta civilización”, entendiendo a la civilización en un “sentido de perfeccionamiento intelectual”.

Para la segunda mitad de 1910, y con la finalidad de conmemorar el centenario de la independencia, se programó una serie de actividades para todo el mes de septiembre, incluido, en un principio, el estreno de la novena sinfonía de Beethoven. La noticia causó grata impresión en la prensa capitalina. Por vez primera se presentarían todas sus sinfonías, el estreno de *la obra monumental*, como se la llamaba en los diarios a la novena sinfonía, entre otras. Esta pieza constituía un gran acontecimiento artístico en todos los centros musicales de Europa; siempre era celebrada en cualquier ciudad del viejo continente en la que se presentaba.

La presentación de la novena implicaba un trabajo mayor del que solía darse en forma regular. Ahora bien, aunque la magna obra del “sordo de Bonn” fue reportada por *El País* como parte de la “Fiesta Apoteósica” en honor de los caudillos y soldados de la independencia con la que concluyó el mes de las festividades patrias, finalmente no se interpretó entonces. Se desconocen aún las causas de esto, pues eso no evitó que se estrenaran en México obras de gran envergadura durante tan importante suceso y que la novena fuera ejecutada ese mismo año.

Vale aquí la pena aventurar una serie de preguntas respecto a la inserción de esta obra de Beethoven en la celebración del centenario de la independencia mexicana: ¿cuál era la importancia de presentar esta obra en esta fecha?, ¿acaso el texto de Schiller, sobre el que se basa la novena, podía tener algún impacto o relación con la celebración?, ¿las ideas de libertad o fraternidad debían escucharse en México como parte de esa “fiesta”? Por último, ¿la presentación de la “Sinfonía Coral” nos equipara con los grandes centros culturales europeos, haciéndonos parecidos a ellos?

## ii

Primer centenario: Retratos de Don Miguel Hidalgo y Porfirio Díaz en el año de 1910, ambos retratos rodeados por coronas de laurel, 1910. Tarjeta perteneciente al fondo pictográfico de Colecciones Especiales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Los mismos diarios dieron noticia sobre las modificaciones que debieron realizarse para llevar a buen puerto el evento artístico. A principios de junio, la Secretaría de Instrucción Pública otorgó una subvención para los participantes en el coro de la novena. Además, se reforzó la orquesta de forma similar a la presentada durante el final de la fiesta del centenario. A decir de *El Tiempo*, hubo una orquesta de 90 profesores y 110 voces. Y es que, según el director del Conservatorio, el compositor, pianista y crítico, Gustavo E. Campa, la novena era no sólo una obra de gran genio, sino la de mayor producción musical y la más maravillosa.

Los periódicos revelaban la importancia de la presentación de esta obra señalando la cantidad de músicos que se utilizarían, pues, dado el contexto, representaban un gran número. Si comparamos el tamaño de la orquesta y del coro de entonces, podemos decir que, al menos en la actualidad, superaba a algunas de las orquestas del interior del país. Así, las notas nos cuentan que sería necesario presentar a los mejores solistas y un coro disciplinado y coherente, para poder interpretar la *portentosa* obra del *genial Beethoven*, *el cisne de Bonn* o *el sublime sordo*, como solían llamarle en esas notas.

Para Carlos González Peña, la idea de popularizar a Beethoven, a quien consideraba el mayor genio musical, presentaba dos aspectos propios de la imagen beethoveniana decimonónica: el culto a la imagen del compositor, desarrollada a partir de su música, y el aprendizaje que se podía obtener de la audición de su obra.



*Para la segunda mitad de 1910, y con la finalidad de conmemorar el centenario de la independencia, se programó una serie de actividades para todo el mes de septiembre incluido el estreno de la novena sinfonía de Beethoven.*

## LA TEMPORADA MENESES

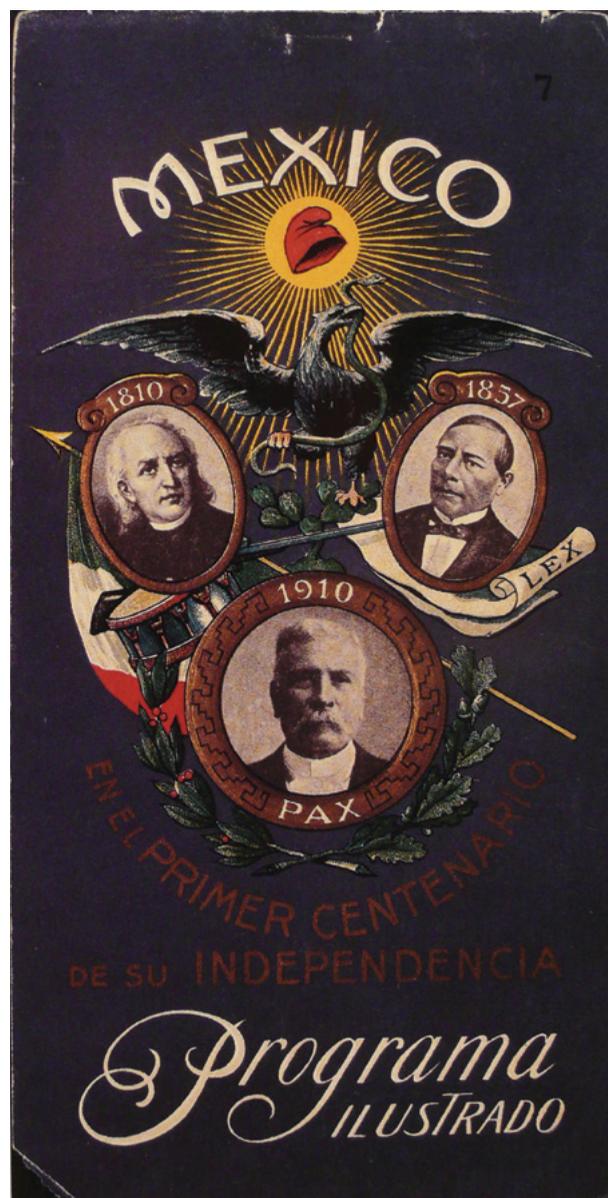
36 Para la presentación de estos conciertos, la Sociedad Artística de la Orquesta del Conservatorio, empresaria de la temporada, eligió el teatro Arbeu para rentarlo y presentar las funciones. Estas se distribuyeron en dos conciertos por semana: los jueves por la noche y los domingos por la tarde. Para la asistencia a las audiciones se abrieron “abonos” desde días antes. *El Diario*, en su sección de “Teatro y Variedades”, auguró un gran éxito a la temporada dado el movimiento que podía apreciarse en la taquilla y por el “numeroso público” que asistió al ensayo previo. A pesar de esto, cuando *La Iberia* reseñó el primero de los conciertos mencionó que el público fue más bien escaso, pero sí muy selecto y quedó satisfecho con la presentación, que fue un gran éxito en términos estéticos, pronosticando un “triunfo asegurado”, gracias a la disciplinada y homogénea orquesta. La nota manifiesta su esperanza de que la audiencia creciera, pues “pocas veces es dable a la sociedad mexicana, tener espectáculos tan cultos como el que ahora nos ofrece el maestro Meneses”. De igual forma Zig-Zag (seudónimo de Edmundo de la Portilla), crítico de *El Tiempo*, alababa la presentación de las nueve sinfonías del compositor alemán indicando que ese hecho, por sí solo, debía atraer a todos los músicos de México a la capital. También hizo énfasis en el escaso público, comentando que, al parecer, los capitalinos no entendían las obras beethovenianas: “la música que ahí se escucha –escribía Zig-Zag–, está lejos de ser inaccesible, y muchas personas que temerían encontrarse con trozos en chino, quedarían encantadas de la elección de las piezas, si se resolvieran a asistir una sola vez”.

Si bien la clase alta de la ciudad adquiría abonos completos para la temporada, era principalmente la clase media la que asistía a los conciertos. Esto se puede deducir por la cantidad de “coches de bandera” que se veían frente al teatro esperando la salida de los asistentes para llevarlos a sus casas debido a la hora y a que la clase alta solía contar con coches propios. Zig-Zag propuso que los conciertos se iniciaran a las ocho en punto y no a las ocho cuarenta y cinco, para garantizar una mayor audiencia ya que “éstos banquetes de armonía comienzan demasiado tarde para terminar a hora conveniente”.

El programa presentado en cada ocasión contenía una fuerte dosis alemana con un inicio beethoveniano y una sección wagneriana. Cada concierto contaba con tres partes, en las que alternaban las secciones instrumentales

iii

Programa Ilustrado de los festejos oficiales y particulares que han de celebrarse en los 30 días del mes de septiembre de 1910, con motivo de cumplirse el Primer Centenario de la Independencia Mexicana..., 1910. Centro de Estudios de Historia de México, CARSO, Fondo Jose N. y Manuel Macías. Menús y programas, CCCLXXXII-1.1.7.



37

*Si bien la clase alta de la ciudad adquiría abonos completos para la temporada, era principalmente la clase media la que asistía a los conciertos.*

con las vocales y tenían una duración que, para algunos asistentes, era excesiva. José Luis del Castillo, en su columna de *El Diario*, señalaba el exceso en la programación. Hacía hincapié en la incapacidad de un amigo suyo para soportar más de dos horas de audición musical, en el esfuerzo mental que requería la audición de una sola sinfonía de Beethoven “u otra obra ardua y polifónica” y en que, en Europa, nunca se programaban juntas dos sinfonías de Beethoven. Esto le permitió al crítico señalar que la “Novena” debía de ir sola en el programa, ya que, en el último abono de la serie, Meneses había interpretado la octava y la novena con un breve interludio vocal Weberiano. El concierto de marras había durado alrededor de dos horas, por lo menos.

## LA NOVENA EN MÉXICO

Los diarios de la época dieron cuenta de la importancia que representaba la presentación de la “Sinfonía Coral”. Desde un principio anunciaron que, de las nueve sinfonías, ninguna habría de repetirse, salvo la novena. Esta se presentaría en los abonos del jueves por la noche y el domingo por la tarde. No obstante, y quizá por la magnitud de la obra, del esfuerzo que se realizó, que fue el mayor acontecimiento del arte musical de la temporada según varios cronistas, o que la Secretaría de Instrucción Pública subvencionó al coro, se presentó una tercera vez en una función denominada “popular” auspiciada por el mismo Ministerio, dirigida al profesorado de primaria y secundaria, así como a los estudiantes de las escuelas profesionales. Es decir, la “Novena” se exhibió en dos ocasiones para el público en general y una tercera, con un fin más educativo, para una población específica.

## 38 Hubo quien estaba agradecido por la presentación de la obra que acrecentaba la cultura general en un país que lo necesitaba.

La presentación de las ocho sinfonías y el estreno de la novena fueron eventos tan llamativos que *Maese Pedro* los declaró lo más notable en la historia musical de México. Para él, la última era de suma importancia por ser la fuente de la que abrevaba “toda la música moderna”. Con estas piezas, Beethoven –genio inmortal, renovador inquieto– transformó el arte sinfónico haciendo que la humanidad remontara cimas hasta llegar a lo divino. El *Canto a la Alegría* era un grito conmovedor de Beethoven, dirigido a sus hermanos, los hombres, y lo igualaba en genio con Homero, Dante, Virgilio, Shakespeare y Cervantes. Otros cronistas, ya de forma poética o con referencias a importantes autores (como el musicólogo francés Roman Rolland, los compositores Carl Czerny, Hector Berlioz, Richard Wagner o el libretista –y a la vez su abogado– Joseph Ferdinand Sonnleithner) describieron la grandiosidad de la obra y su relación de hermandad humana y divina. Se trataba de una historia en la que el hombre mísero se sobreponía a su triste vida, “después de haber luchado como un héroe, después de haber pensado como un dios”.

Los diarios relataban la respuesta del público. Hubo quien estaba agradecido por la presentación de la obra que acrecentaba la cultura general en un país que lo necesitaba. O, también los que se quejaban de la programación, los que felicitaban a los músicos y al director y los que señalaban los faltantes en la interpretación. Por otra parte, cuando la prensa se refería al público, lo llamaban *delicado y escogido, culto e inteligente*. Ese que acudía

regularmente al teatro, que escuchó expectante y con admiración y ovacionó entusiasta los conciertos. También presentan detalles técnicos tales como las cuestiones melódicas o armónicas, estructuras formales, la instrumentación o el manejo vocal.

Las expresiones de los críticos acerca de la novena eran, por lo demás, metáforas para tratar de describirla. Castillo, de *El Diario*, la describía como una obra de filigrana. Narraba que se escuchaban gemas musicales forjadas por un rey orfebre y montadas en un cetro dorado para coronar su “mirífica” cabeza. Se percibían “sensaciones inefables”, un “entusiasmo desbordante” o una “fuerza inmensa”, la “subyugación” o “la conquista de una guerra contra el dolor”, una “bóveda serena” o un “monumento estupendo”.

En general, en sus descripciones, los cronistas referían al sufrimiento que se presentaba desde el principio; al amor y desamor; las adversidades y los sentimientos profundos o la esperanza, hasta llegar, de forma paulatina a la “Alegría”. Pero esta alegría era efímera. Fugaz como todo lo feliz, fugaz... “como la vida”.

En suma, la novena es una obra de melodías lozanas, nobles y bellas cuyas modulaciones suntuosas bastaban para divinizar a Beethoven. Para Castillo, se trataba de una autobiografía musical y la deificación del músico lo llevaba a una introspección: “me abstraigo y musito secretamente para que solo escuche mi alma esta avemaría singular. Dios te salve, Maestro; lleno estás de goces; el Señor sea contigo: bendito es el fruto de tu numen. Amén”.

iv

Hugo Gottmann, *Beethoven sentado al piano*, fotografía a un óleo, 1904. Library of Congress, EUA.

39



### PARA SABER MÁS

BONDS, MARK EVANS, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, tr. Francisco López Martín, Barcelona, Acantilado, 2014.

BUCH, ESTEBAN, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, tr. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Acantilado, 2001.

*Sinfonía 9, en re menor, Op. 125 "Coral"*. Ludwig van Beethoven.

INGRID NOEMÍ LÓPEZ PADILLA  
Instituto Mora

# La atención de niños y jóvenes

al paso de la revolución

El combate contra el abandono y la criminalidad infantil tuvo un papel destacado en las políticas públicas a partir de 1921. Se propugnaba un mejoramiento de sus condiciones físicas, morales e intelectuales, aunque desde la aplicación de reglamentos y medidas de atención a la salud duras y restrictivas.

i  
Retrato de grupo de niños en el tribunal para menores, ca. 1935, inv. 6370. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el INAH.



Después de la revolución mexicana, el país quedó en un estado deplorable. Las clases populares, campesinos y obreros, principalmente, fueron quienes más lo padecieron ante la falta de recursos económicos. La preocupación de las elites política y social se acrecentó al percatarse de las condiciones en las cuales se encontraba la mayor parte de la población de la ciudad de México.

De ahí que, desde principios de la década de 1920, se abordaran muchos de los problemas sociales sin resolver antes de la revolución. Instituciones heredadas del régimen porfirista como la Casa de Corrección, el Hospital General y el Hospicio de Pobres no bastaban para menguar esas dificultades. Los médicos sostuvieron que la salud y la educación de los niños debían ser atendidos y las autoridades tendrían que encontrar los elementos necesarios para el mejoramiento de las condiciones físicas, morales e intelectuales de los menores de edad.

En 1921, durante el gobierno de Álvaro Obregón, se llevaron a cabo los festejos por el centenario de la consumación de la independencia con la intención de que participaran todos los sectores de la población. El departamento de Salubridad Pública organizó, del 8 al 17 de septiembre, un evento que giró en torno a la figura del niño, desde la higiene hasta el bienestar. También se realizó el Primer Congreso Mexicano del Niño, patrocinado por el ingeniero Félix Palavicini, director del periódico *El Universal*, el cual volvería a celebrarse dos años después. En ambos congresos asistieron destacados especialistas médicos, intelectuales, pedagogos y representantes de asociaciones filantrópicas interesados en redactar un plan de desarrollo y bienestar para la infancia y la adolescencia. Se discutieron, entre otros temas, el abandono y la criminalidad infantil como consecuencia del movimiento revolucionario.

## 42 *Aquellos niños en abandono moral, incorregibles, delincuentes o que potencialmente lo fuesen, eran atendidos con el fin de readaptarlos, enseñarles a vivir una “buena vida”.*

### TRIBUNAL PARA MENORES INFRACTORES

Como resultado de estos esfuerzos a favor de la niñez, en 1926 se publicó el proyecto de Ley Orgánica de Tribunales del Fuero del Distrito Federal, que establecía la creación de un tribunal protector del hogar y de la infancia. Y a final del año, en una residencia de la calle Vallarta número 17, se fundó el Tribunal para Menores Infractores del Distrito Federal y Territorios, que se distinguió por su carácter paternal al ser un modelo de protección tutelar y educativo. Su finalidad fue separar a los delincuentes menores de los adultos, para imponer sanciones de acuerdo con la edad y el tipo de delito cometido; pero, sobre todo, “apreciar cada caso en sus detalles y circunstancias peculiares; remontarse a los antecedentes, a fin de conocer la causa generadora del delito”. Con ello, se esperaba evitar la reincidencia y que se reprodujeran las mismas circunstancias en otros niños.

El primer reglamento del tribunal, de 1928, se dirigía a la atención de los menores de quince años. Al año siguiente se expidió otro reglamento para la Calificación de los Infractores Menores de Edad en el Distrito Federal, que aumentó la edad de intervención a menores de 18 años e incluyó a los que denominó vagos, abandonados e indisciplinados. De esta forma, el tribunal tuvo la capacidad de tratar a todo niño que, de acuerdo con su entorno (económico, social y biológico), pudiera convertirse en un delincuente, es decir, evitarle una futura vida criminal. Así, aquellos niños en abandono moral, incorregibles, de-

lincuentes o que potencialmente lo fuesen, eran atendidos con el fin de readaptarlos, enseñarles a vivir una “buena vida” y cumplir con el modelo de ciudadano que el Estado requería para el desarrollo del país.

Una vez que el menor ingresaba al tribunal era sometido a cuatro estudios de valoración: médica, social, psicológica y pedagógica, con los cuales se pretendía determinar las posibles causas de su comportamiento antisocial y la mejor forma de corregirlo. Con los exámenes se construía un perfil físico y psicológico del niño, para después aislarlo en la Casa de Observación anexa al tribunal con el fin de conocer su comportamiento. Ahí se procuraba un ambiente de libertad donde los infantes pudieron manifestarse de manera espontánea y obtener todo tipo de datos que arrojaran información sobre su carácter y conducta. Se observaba y estudiaba su estado físico, fisonomía, expresiones, comportamientos, entre otros aspectos.

Mientras el menor permanecía en la Casa de Observación se iniciaban las audiencias en el tribunal, las cuales no eran públicas; sólo concurrían personas citadas: familiares, vecinos o patrones. El menor no contaba con un representante legal o defensor de oficio por lo que él mismo debía defenderse. Tres jueces especializados en distintas áreas –médico, maestro o abogado– se reunían para examinar el caso y darle una resolución. Los tres determinaban la forma de corrección a partir de los resultados de los exámenes. La sentencia podía ordenar el internamiento del menor en las escuelas correccionales, en algún establecimiento de la beneficencia pública o la devolución a sus familiares.

ii  
Adolescente ante el director del tribunal de menores, 1938, inv. 654815. Secretaría de Cultura- INAH-MÉX. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el INAH.

43



44



iii  
Niños duermen en el tribunal de menores, 1938, inv. 654785. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el inah.



iv  
Niños duermen en el tribunal de menores, 1938, inv. 654816. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el INAH.

45

## *La política posrevolucionaria buscó la mejoría de los ciudadanos a partir de su regeneración física y moral, y para ello creó un conjunto de mecanismos de control.*

### MANICOMIO GENERAL DE LA CASTAÑEDA

Durante el periodo posrevolucionario, el discurso sobre la reconstrucción social y la creación de ciudadanos productivos también predominó en el hospital psiquiátrico La Castañeda, que se enfocó principalmente en la atención a niños con algún padecimiento mental, por lo que elaboró un proyecto de edificación de un pabellón especializado.

En 1927, como parte de los trabajos de remodelación del manicomio, la Junta Directiva de la Beneficencia Pública ordenó que se destinara uno de los dos nuevos pabellones a los menores, que serían divididos por sexo. Con la llegada del doctor Samuel Ramírez Moreno como director en 1930, la institución quedó dividida en tres grandes secciones: los pabellones de observación y hospitalización para dar atención médica; los de trabajadores para ampliar la terapia ocupacional, y el de los infantes. Ese mismo año, el director envió a la Junta Directiva de la Beneficencia Pública un anteproyecto para ampliar el área dedicada a los niños, pero no tuvo el apoyo necesario. Los médicos Luis Vargas y José Gómez Robleda presentaron a su vez un plan para la creación de una escuela para menores, quienes serían atendidos por maestros especializados y a los que se les aplicaría una serie de pruebas para diagnosticarlos y así poder recomendar los ejercicios que debieran hacer.

Esta propuesta sí tuvo éxito y la Escuela Especial para Niños comenzó sus labores en 1932, en un edificio provisional. Tres años después recibió un espacio independiente en uno de los jardines exteriores. Tenía como principal propósito “educar a los niños íntegramente en

su ser físico y mental”. Se alojaban ahí a aquellos menores que, además de padecer un estado patológico orgánico, tuvieran un trastorno o una deficiencia mental. Se los consideraba “imbéciles” e “idiotas”, mientras que a otros, “profundamente degenerados incurables y afectados de diversas perturbaciones”, que no podían ser tratados en familia o carecían de allegados y que allí podrían recibir un tratamiento médico-pedagógico específico.

La escuela estaba organizada en tres grados escolares debido al escaso personal de maestras especializadas en el área infantil. Cada grupo lo componían niños que se asemejaban en edad mental, lo que permitía determinar sus actividades. En el primer grado estaban los débiles mentales, superficiales y medios, aquellos que podían seguir aprendiendo y adquirir un conocimiento práctico, como un oficio o actividad que los capacitara para bastarse a sí mismos. Se adscribía al segundo grado a los “débiles mentales profundos e imbéciles” que mostraban condiciones propicias para aprender a leer, escribir y contar, así como para mejorar su coordinación motriz. En estos dos grados escolares se realizaban las siguientes actividades: prácticas agrícolas y jardinería, dibujo y trabajos manuales, labores femeniles, cuidado de animales, educación de senso-percepciones, ortopedia mental, cálculo, lectura, escritura y otras. A diferencia del primer y segundo grados, el tercero se caracterizaba por atender a los niños con mayor debilidad mental, “imbéciles profundos e idiotas” con muy pocas posibilidades de desarrollar un aprendizaje escolar, por lo que los especialistas se enfocaban en lo físico y lo mental, con la enseñanza de hábitos de conducta y actividades como jardinería, dibujo, cantos, ritmos, gimnasia correctiva y juegos.

Más tarde se determinó que la sección infantil seguía sin contar con las condiciones adecuadas y en 1938 logró aprobarse un nuevo pabellón que a partir de 1940 albergaría a más niños. En suma, las modificaciones llevadas a cabo se debieron a la necesidad que tenían médicos, psiquiatras y gobierno en turno por atender a los niños con algún padecimiento mental, proporcionarles una mejoría integral y capacitarlos en actividades útiles y productivas, como el trabajo en hortalizas y con animales de granja.

#### EL CASO CESÁREO ROMERO

Esta es la historia de un menor procedente de una zona rural que fue acusado de haber cometido un grave delito. Por encontrarse fuera de la ley para ser procesado, las autoridades judiciales lo entregaron al tribunal para recibir una sentencia, de acuerdo con sus características físicas y psicológicas que se estudiaron durante su estancia. Posteriormente el tribunal lo consideró como un sujeto peligroso y fue enviado al manicomio pese a la recomendación de no hacerlo.

Cesáreo vivía en el barrio de Santa Martha de la delegación Milpa Alta, una zona donde predominaba un régimen comunal de tenencia de la tierra que se caracterizaba por una fuerte presencia de actividades agrícolas, como el cultivo del nopal y los magueyes. Su familia estaba formada por la madre, de nombre Catalina Arenas, de 33 años, quien se dedicaba a las tareas del hogar, el padre, José Concepción Romero, de 55 años, que trabajaba en el campo, y sus tres hermanos. Por problemas en el matrimonio, los padres se habían separado y los menores vivían con su madre y su nueva pareja, Rosalino Félix Robles, también dedicado al campo.

El 23 de abril de 1938, a la edad de 16 o 17 años, Cesáreo fue aprehendido. De acuerdo con el acta y las investigaciones del Ministerio Público del Distrito Federal en Milpa Alta, se encontró que había cometido el delito de parricidio utilizando como arma un cuchillo. Esta muerte no fue advertida sino hasta que la denunciaron Ruperto Cruz y Celestino Olvera, un primo y un amigo del occiso. Manifestaron que encontraron el cuerpo de Romero en un lugar llamado PuchiQUIAHUAC. Las declaraciones pusieron en la mira a la madre y padrastro de Cesáreo, quienes habían tenido varios conflictos con José Concepción Ro-

mero. Se llamó entonces a declarar a Catalina Arenas, a dos de sus hijos, Ignacio y Cesáreo, y a su pareja, Rosalino.

Tanto la madre como el padrastro argumentaron no saber nada de los hechos investigados; sin embargo, la declaración de Cesáreo arrojó pistas importantes pues manifestó reconocer el cuchillo del crimen como propiedad de Rosalino Félix Robles. La investigación condujo a que, en un nuevo interrogatorio, el menor contara que al llegar a su casa como a las cinco de la tarde, Rosalino y su madre lo habían invitado a ir al campo. Los tres salieron y tomaron el rumbo del Teucli. Después de unos tres o cuatro kilómetros llegaron a un terreno donde había algunos magueyes, detrás de los cuales se escondieron. Luego, el padrastro se acercó a su padre por la espalda, le dio un golpe que lo hizo caer al suelo y lo apuñaló en diferentes partes del cuerpo. Al final, le dio el cuchillo a Cesáreo y le dijo: “acábalo de chingar”. Y así lo hizo.

A continuación, se determinó como presuntos responsables del delito de homicidio a Rosalino Félix Robles y Catalina Arenas. Considerando que el menor fue obligado a participar por la mala influencia de su madre y su padrastro; se le puso a disposición del Tribunal para Menores Infraactores el 18 de octubre de 1938. Allí se le realizaron a Cesáreo los cuatro exámenes mencionados. El estudio médico y el psicológico describían su fisonomía de la siguiente forma: “de cráneo de mayor proporción que la ordinaria, repulsiva por sus anomalías físicas, por su labio leporino completo, por lo tosco de sus facciones, por sus orejas pequeñas y plegadas, así como por la escasa movilidad y poca expresión”. El resto de los resultados giraba en torno a los antecedentes hereditarios y personales, de los cuales sólo se encontró la bronquitis. El pronóstico decía que su estado era grave y recetaba la uranoplastia para tratar la fisura del labio leporino.

Conforme a los resultados del test Binet-Simón, una prueba para medir la inteligencia utilizada en el estudio pedagógico, Cesáreo tenía una edad mental de cinco años y ocho meses. Se determinó que su conducta desfavorable se debía a factores internos: la detección precoz de su evolución psíquica, el complejo de inferioridad y de Edipo, la ausencia de ética y la alta docilidad con la madre. En cuanto a los factores externos, destacaba como decisivo el medio hogareño, en particular el desacuerdo entre sus padres, lo cual resultó también del examen social.

El diagnóstico psicológico llamaba al menor notoriamente anormal y agregaba que sus deficiencias acentuadas hacían de él un débil mental sugestionable e

v  
Dos adolescentes detenidas por delincuencia, ca. 1935, inv. 143080. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el INAH.



vi  
Adolescentes comen en el tribunal para menores, ca. 1935, inv. 654787. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el INAH.





vii

Niña bebe agua en el tribunal de menores, 1938, inv. 654813. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional. reproducción autorizada por el INAH.

impulsivo, esto es, “un imbécil”. Cabe señalar que se consideraba entonces imbécil a aquellos que, como resultado en la prueba de Binet-Simón, obtenían una edad mental de entre tres y siete años de edad, mostraban emoción e instinto de conservación y aprendían lo concreto, pero no lo abstracto. Se lo definía como “imbécil” por su personalidad antiética, egoísmo, complejos de inferioridad y Edipo, sugestionabilidad y falta de remordimiento por el crimen cometido. Se preveía, por ello, que era ineducable, así como muy peligroso, y debía dársele un tratamiento higiénico para habituarlo a las prácticas de aseo, uno pedagógico para enseñarle labores manuales y otro ortopédico mental para estimular sus funciones, en específico, educar su afectividad y promover sus impulsos síquicos.

Con estos tratamientos se pretendía alejarlo de la mala influencia de la madre y el padrastro, hacerle comprender lo horrible de su crimen y que desarrollara sentimientos nobles a través de la reclusión en la Escuela para Anormales del Manicomio General. Aquí recibiría tratamiento médico, se instruiría en un oficio y obtendría un medio honrado de vida para valerse por sí mismo.

Cesáreo llegó al manicomio el 18 de octubre de 1938. Tres días después fue internado en el pabellón de agitados y reos por padecer de “amnesia-perversa”, lo que lo convertía en un sujeto peligroso. Ahora bien, a pesar de que se encontraba en una de las instituciones creadas para ofrecer atención especializada a menores y jóvenes, el historial clínico estableció, en junio del año siguiente, que no había presentado mejora alguna y su estado mental era el de un oligofrénico profundo en grado de imbecilidad, pues sus funciones intelectuales se encontraban en déficit, al igual que las afectivas, que sólo presentaban reacciones emocionales primarias de placer. Además, se comportaba

con frecuencia de manera impulsiva y agresiva, sin poder desempeñar bien una actividad útil. Tres años más tarde, en diciembre de 1942, Cesáreo se fugó. Su búsqueda se hizo hasta enero del año siguiente, pero no fue localizado; tenía 20 años.

La historia de Cesáreo es una muestra de las medidas que tomó el Estado para este tipo de infantes, medidas que iban integradas al proyecto de reconstrucción social de las décadas de 1920 y 1930 del gobierno mexicano. Así, la política posrevolucionaria buscó la mejoría de los ciudadanos a partir de su regeneración física y moral, y para ello creó un conjunto de mecanismos de control –tanto discursivos como materiales– que le permitieran redefinir las conductas transgresoras y subversivas, así como las estrategias terapéuticas para reajustar la relación entre los menores y la sociedad. Su interés residía en construir ciudadanos civilizados al nivel de la modernidad a la que el país pretendía llegar. Las medidas terapéuticas obedecían a la necesidad de recluir a los niños y adolescentes que se hallaban fuera del marco de lo normal, tomando en cuenta el tipo de anormalidad existente, a partir del cual habría un espacio específico que ofrecía rehabilitación y corrección.

Sin embargo, tanto el Tribunal como el Manicomio General fallaron en sus propósitos de atención en el caso de Cesáreo. El trabajo de los especialistas y su empeño por estudiar a los menores delincuentes para crear un perfil criminal único encaminado a ofrecer el mejor tratamiento de acuerdo con su personalidad y diagnóstico, así como comprender la etiología de la delincuencia, descuidó tanto el tratamiento del menor, al no darle seguimiento, como la capacidad institucional: espacios adecuados, condiciones de los inmuebles y medidas de higiene.

#### PARA SABER MÁS

LÓPEZ CARRILLO, XIMENA, “Retraso mental” en *Los pacientes del manicomio. La Castañeda y sus diagnósticos. Una historia de la clínica psiquiátrica en México, 1910-1968*, México, UNAM/Instituto Mora, 2017.

SACRISTÁN GÓMEZ, MARÍA CRISTINA, “La contribución de La Castañeda a la profesionalización de la psiquiatría mexicana, 1910-1968”, *Salud Mental*, vol. 33, núm. 6, noviembre-diciembre de 2010, en <https://cutt.ly/diNduPM>

SÁNCHEZ, MARÍA EUGENIA, *Niños y adolescentes en abandono moral, ciudad de México (1864-1926)*, México, INAH, 2014.

SANTIAGO ANTONIO, ZOILA, “Los niños y jóvenes infractores de la ciudad de México, 1920-1937”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 2014, en <https://cutt.ly/niNdn2V>

JOSÉ ÁNGEL BERISTÁIN CARDOSO  
Instituto Mora

# Pilares de la



El Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1866, continuó siendo en la década de 1920 la institución legitimadora de los músicos mexicanos que egresaban de sus aulas como destinatarios titulares en su acercamiento a la alta cultura. A diferencia del siglo XIX, en donde una elite político-cultural se encargó de diseñar distintos medios para mostrar una idea de México en espacios públicos y privados, a partir de la revolución el Estado mexicano comenzó a coordinarse con las instituciones públicas para difundir sus ideales y acercar las artes a los estratos populares.

**i** Carlos Chávez, ca. 1940, inv. 13040. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

**ii** Carlos J. Meneses, ca. 1910, inv. 649616. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

**iii** Alba Herrera y Ogazón, ca. 1960, inv. 518644. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

51

# educación musical en México.

*Alba Herrera y Ogazón, Carlos J. Meneses y Carlos Chávez*

Con la creación, en 1921, de la Secretaría de Educación Pública por parte de José Vasconcelos, se selló el binomio “educación-cultura” que logró consolidarse a lo largo del siglo XX, además de que se articularon políticas más sólidas en este rubro, generando lugares orgánicos para la creación de nuevas instituciones.

Es en la “semblanza” de tres destacados de la música que confluyeron en esta década en el Conservatorio, en donde podemos observar los frutos de esa generación formada en la secularización de la práctica musical de-

cimonónica a través de las lecciones adquiridas con los maestros de capilla (Carlos J. Meneses); la templanza de músicos que no importando las limitaciones por su condición de género para ocupar cargos públicos se abrieron camino y además participaron en los debates para generar nuevos espacios de formación musical a nivel superior (Alba Herrera y Ogazón), y la visión de aquellos que pugnarón por la creación y proyección nacional e internacional de nuevas agrupaciones e instituciones musicales (Carlos Chávez).

ALBA HERRERA Y OGAZÓN.  
MUJER PIONERA EN LA ENSEÑANZA  
Y CRÍTICA MUSICAL

52 A la maestra Alba Herrera y Ogazón (1892-1931) podemos considerarla como una de las primeras mujeres precursoras de la musicología en México durante la primera mitad del siglo xx. Pianista, investigadora y crítica de la enseñanza musical, profesora del Conservatorio Nacional y fundadora de la Facultad de Música de la Universidad Nacional, inició su formación bajo los cánones que se dictaban en la sociedad decimonónica para las señoritas; es decir, a través de “lecciones privadas”. Hija de Eduardo Santos Herrera y Maura Ogazón, fue provista de los mejores maestros: Carlos J. Meneses, Alberto Villaseñor y los virtuosos pianistas Ricardo Castro y Pedro Luis de Ogazón, el último su primo-hermano e hijo del general Pedro García Rubio y Rosa Escobar. En aquellos tiempos los amantes de la música podían disfrutar de los preludios de Chopin en la sala particular de conciertos del maestro Ogazón, allá en la población de San Ángel, en el entonces Distrito Federal.

Como profesora del Conservatorio, Alba Herrera no solamente impartió conferencias destinadas a carreras artísticas dedicadas a jóvenes que buscaban elegir una profesión, como aquellas en las que participó en enero de 1917 en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, organizadas por la dirección general de las Bellas Artes, en una época en la que, en instituciones como Instrucción Pública y Bellas Artes surgieron intentos de cesar a todas las damas que prestaban sus servicios, lo que puede constatar en titulares de publicaciones como las del diario *El Nacional*, en marzo de ese año: “Parece que el director de educación pública no tolera otras faldas que la de los cerros”, mujeres como la maestra Herrera se abrieron paso por su determinación, vocación y talento.

En su principal publicación *El arte musical en México* (1917), la maestra Herrera definió a la música como “el medio de desahogo de la vida, el lenguaje de lo indecible y la expresión de lo inexpresable”; describió algunas características de la música precortesiana aún con los prejuicios de la época acerca de una “barbarie” presente en las costumbres del pueblo mexicano; señaló a Melesio Morales como el inicio de una cadena que llevó a la creación del Conservatorio; identificó los primeros brotes de la composición mexicana en las *óperas* y las *misas*, refiriéndose a estas últimas como aquellas composiciones realizadas

por los maestros de capilla del siglo xix, como Mariano Elízaga; reconoció el progreso en lo técnico en las composiciones de mexicanos del umbral del siglo xx, tales como Ricardo Castro, Gustavo Campa y Felipe Villanueva. Para ella, el piano era el único instrumento que podía permitir a su ejecutante el dominio total de la música –melodía, armonía y contrapunto–, siendo así el único intérprete, aquel que recorrería el mensaje que se plasmaba en las partituras, libre y completo.

Alba Herrera participó en el Primer Congreso Nacional de Música (1926), patrocinado por el diario *El Universal*, la Universidad Nacional y el departamento de Bellas Artes, convocado por el Conservatorio Nacional. En este evento fijó su postura de hacer a la nación más refinada y culta a través de las escuelas oficiales de arte. Muchos años habían pasado desde que aquella pianista, que ejecutaba sus piezas en la Sociedad de Conferencias (1907) del Casino de Santa María de la Ciudad de México, lograba convertirse en profesora del conservatorio universitario y musicógrafa reconocida por sus propios contemporáneos.

En 1929, después del conflicto por la autonomía universitaria, el Conservatorio fue segregado de la Universidad Nacional para ser integrado a la Secretaría de Educación Pública; entonces, un grupo de profesores disidentes formaron una comisión que se entrevistó con el rector Ignacio García Téllez y le propuso la creación de una nueva Escuela de Música. Entre ellos se encontraba la profesora Herrera, quien, además, fue seleccionada para redactar el acta de la “Breve historia de los hechos relativos a la fundación de la Facultad de Música”. En esta nueva escuela, fundada el 7 de octubre de ese mismo año, ella continuó impartiendo clases de piano e historia de la música, multiplicando sus tareas sin remuneración alguna, hasta enero de 1930, cuando se extendieron los nombramientos respectivos en una verdadera muestra de su compromiso con la educación y el arte en México.

iv

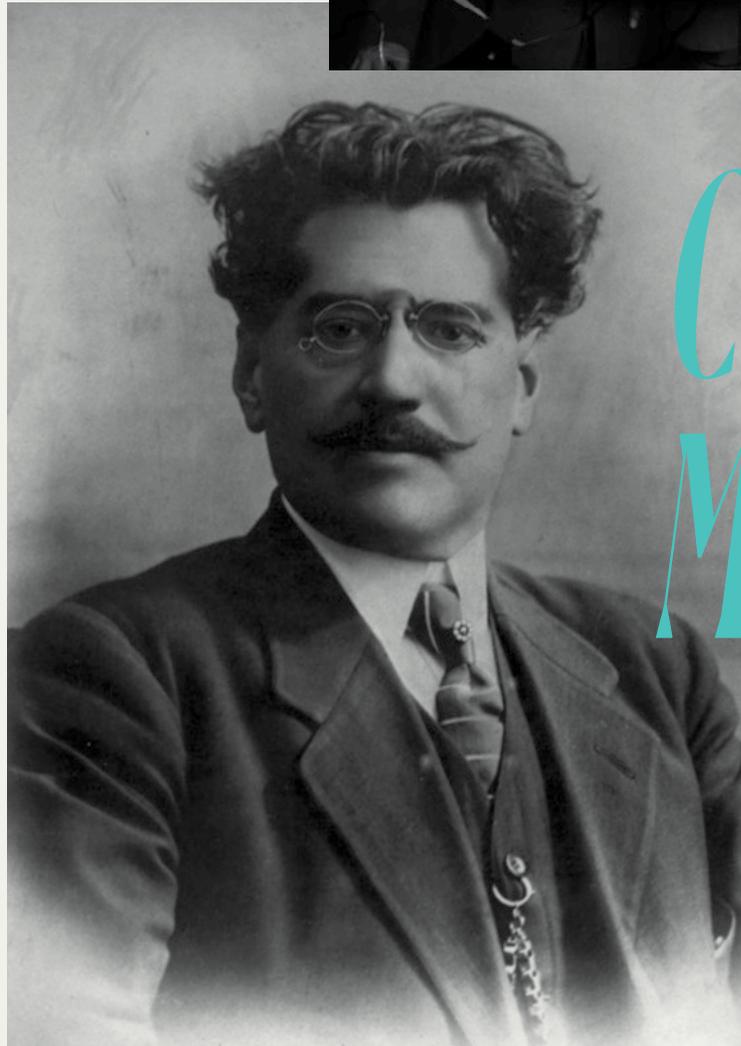
Alba Herrera y Ogazón, ca. 1960, inv. 518644. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

53



Alba  
Herrera  
y Ogazón

54



# Carlos J. Meneses

55

## CARLOS J. MENESES. LEGADO DEL CONSERVATORIO NACIONAL EN LA UNIVERSIDAD

En 1889, José Rivas, director interino del Conservatorio Nacional de Música, organizó una serie de conciertos en donde destacó el músico Carlos J. Meneses, interpretando al piano un concierto de Franz Liszt –precursor del nacionalismo musical–, acompañado por la orquesta del plantel. Para la profesora Alba Herrera y Ogazón, su discípula, este hecho le valió al maestro ser recomendado por Rivas con Alfredo Bablot –director titular del Conservatorio– para obtener un puesto de profesor de piano.

El maestro Carlos Julio Meneses Ladrón de Guevara (1863-1929), quien se había formado bajo la guía de su padre Clemente Meneses, maestro de capilla –tradición europea que se arraigó en México desde el siglo XVI–, se convirtió entonces en el profesor de piano de moda en el Conservatorio tras la muerte del prestigiado Tomás León y la decadencia de Julio Ituarte, nutriendo a una generación de músicos brillantes. Su versatilidad se dejó entrever a lo largo de su carrera, como maestro de coros de la compañía de Ángela Peralta, director de zarzuelas en la compañía Alcaráz-Palou y director de orquesta en las audiciones de la efímera Sociedad Anónima de Conciertos (1892), asociado en esta última con los músicos Felipe Villanueva y Gustavo Campa.

En 1902 se le entregó la batuta de la orquesta del Conservatorio Nacional y recibió una subvención del Estado, producto más de las redes de relaciones de amistad entre los músicos mexicanos y la elite porfirista que de una política cultural. Esta agrupación elevó su calidad a base de una fuerte disciplina de trabajo. José Ives Limantour, megalómano y brazo financiero del porfiriato, llegó a interceder ante Joaquín Baranda, secretario de Instruc-

v  
Carlos J. Meneses con otros músicos, ca. 1914, inv. 21654. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

vi  
Carlos J. Meneses, ca. 1910, inv. 649616. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

ción Pública, para que Meneses pudiera viajar a Europa con goce de sueldo y perfeccionase sus conocimientos. Por acuerdo de la Dirección General de las Bellas Artes, la orquesta se convirtió en 1915 en la Sinfónica Nacional hasta 1924; el maestro logró dirigir su primera fase cediendo después el lugar a los músicos Jesús Acuña, Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

En los años siguientes, Meneses continuó impartiendo lecciones de piano en el Conservatorio, inserto en la Universidad Nacional. En esta etapa de su vida, impulsó la música de cámara entre sus alumnos y ofreció conciertos respaldados por el departamento de Extensión Universitaria, en los que predominaba la música de Franz Liszt y César Franck, este último representante del posromanticismo. Era tan fuerte su peso y legado que su orquesta se presentaba con el nombre de “Agrupación de Música de Cámara del Maestro Meneses”, ante lo cual la rectoría tuvo que emitir el Acuerdo núm. 3 (1926), en el que se le solicitaba que la publicidad fuera para la “Agrupación Universitaria de Música de Cámara”.

El 20 de abril de 1928, la Universidad Nacional, las amistades y antiguos alumnos de Meneses le organizaron un festival-homenaje en el Teatro Arbeau, por sus muchos años de servicio en el Conservatorio. El programa incluyó piezas de Grieg y Strauss, interpretadas al piano por sus discípulas María García Genda y Magdalena Díaz, además de que se contó con la participación de la orquesta de alumnos del Conservatorio dirigidos por el maestro José Rocabruna, interpretando la Sinfonía Patética en Si menor de Tchaikovsky.

Meneses murió a los 65 años, impartiendo una cátedra en el conservatorio. Se apagó la luz de uno de los más brillantes maestros de la institución; parafraseando a la maestra Alba Herrera y Ogazón, fue “un poderoso educador estético del público mexicano”.

CARLOS CHÁVEZ.  
IMPULSOR DE LA ORQUESTA  
SINFÓNICA NACIONAL Y EL INBA

56 Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez (1899-1978), originario de la ciudad de México, autodidacta, se formó tomando clases desde los diez años con los prestigiados y virtuosos maestros Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón. Su primer contacto con la música fue a través de lecciones con su hermano Manuel Chávez y con la maestra Asunción Parra. Chávez, influenciado por su interés en la música folclórica, en sus frecuentes visitas a Tlaxcala entró en contacto con la música autóctona. A diferencia de su maestro Manuel M. Ponce –quien le impartía lecciones en su piano vertical color marfil–, sintió más atracción por esta música que por la mestiza y popular. En 1921 compuso *El fuego nuevo*, obra para ballet, por encargo de José Vasconcelos, y sugerida por el filósofo dominicano Pedro Henríquez Ureña. Esta obra se basaba en un relato azteca, y no fue estrenada sino hasta 1930. El nacionalismo musical que se impulsó a través de sus composiciones pretendió partir de elementos de la música indígena con una amplia libertad de procedimientos.

Desde 1916, Carlos Chávez desarrolló también una interesante labor como crítico musical colaborando con medios impresos tales como *Gladios*, *El Globo*, *Revista Musical de México*, *El Universal*, *Antorcha*, *Revista de Revistas*, *Arte y Cultura*, *Revista Mexicana* y *Nuestra Música*. Como crítico se mostró duro en sus comentarios respecto al desarrollo y evolución de la Orquesta Sinfónica Nacional –que es la antigua orquesta del Conservatorio– en su funcionamiento durante los años 1915-1925; desde su punto de vista no era la mejor música que se había subido a categoría de oficial.

En la década de 1920, el jazz invadió el ambiente musical popular en México, y esta influencia cobró fuerza en el Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal, el cual se había dividido en dos corrientes: clásicos y jazzistas. Los últimos lograron tener mayor control sobre el sindicato. Chávez viajó en 1926 a Nueva York para residir un par de años, entrando en contacto con compositores como Aaron Copland, Edgar Varese y el crítico Paul Rosenfeld. Para autores como Copland, podía haber placer en los sutiles ritmos de la música europea del siglo XIX, los orientales y los inspirados por el jazz. A su regreso a México, en 1928, el Sindicato de Filarmónicos ofreció al compositor mexicano la batuta de su Orquesta Sinfónica

ca Mexicana. Lo conocían desde 1926, cuando trabajaba como organista en el Teatro Olimpia de la capital, acompañando películas silentes, en la época en la que comenzaba a incursionar el cine sonoro y provocaba una fuerte crisis laboral entre los músicos.

Chávez no dudó en reorganizar la Orquesta Sinfónica Mexicana, cambió su nombre y la denominó Orquesta Sinfónica de México (OSM); de esta manera la hizo funcionar con un modelo de patronato privado y el subsidio del Estado mexicano a través de la Secretaría de Educación Pública. En diciembre de 1928, tuvo la oportunidad de dirigir el Conservatorio de la Universidad Nacional, que había cambiado nombre por el de Escuela de Música, Teatro y Danza. En enero del año siguiente, aprovechó su posición como director de la Escuela para insertar a la OSM dentro de la Universidad, aunque sólo por unos meses, debido al estallido del conflicto por la autonomía. Se lograron un subsidio del Departamento del Distrito Federal y las bases para que la institución auspiciara su funcionamiento. La iniciativa no dejó muy contentos a profesores universitarios que, tras el conflicto, no dudaron en renunciar al Conservatorio y quedarse en la Universidad para pugnar por la creación de una facultad de música.

Chávez siempre reconoció que fundó la Orquesta Sinfónica de México en 1928 desde el punto de vista del compositor que quiere dominar su expresión y que estaba consciente que las actividades laterales como la gestión y difusión se convertirían en el eje central. El maestro se asemejaba a un Haendel, que había sido un magnífico empresario, o a un Beethoven, que tenía que organizar sus propios conciertos. Finalmente, el maestro consiguió que el Conservatorio quedara fuera de la Universidad y se incorporara a la SEP. De 1928 a 1934, Chávez logró introducir algunos cambios en los planes de estudio, como el estímulo a la investigación musical y la formación de un músico más práctico. Entre 1933 y 1934, también fue jefe del departamento de Bellas Artes.

Chávez impulsó una música nacionalista y, sobre todo, a jóvenes compositores como Daniel Anaya, Salvador Contreras, José Pablo Moncayo y Blas Galindo, conocidos también como el “grupo de los cuatro”, cuyas obras fueron ejecutadas por la OSM. Chávez tenía que argumentar cada año ante el gobierno federal por el subsidio recibido, pero en cuanto a la calidad de las ejecuciones, la talla internacional de los directores invitados –desde Silvestre Revueltas hasta Igor Stravinsky– y los programas de concierto dedicados a niños y obreros, no había nada



# Carlos Chávez

que objetarle. La OSM estaba acorde con los programas de los gobiernos posrevolucionarios.

En 1946 el maestro Chávez formuló y redactó el proyecto de Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), pero un año después dejó de aparecer en los programas de concierto de la OSM. Para sorpresa del público y la prensa, después de 21 años de intensa actividad musical que le ganó prestigio internacional, la OSM se convirtió por decreto en la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, y meses después en la Orquesta Sinfónica Nacional (hasta nuestros días). Chávez decidió dejarla en las arterias del Estado mexicano, consideraba que no era más tiempo de las figuras personales, sino de las instituciones.

Su legado no sólo fueron sus composiciones musicales, su trayectoria como director musical y funcionario de la educación artística en México, también abriría la puerta de su archivo personal, el cual estaba dotado de partituras, libros, fotografías, programas de tipografías, prensa y cartas manuscritas, que confió a la pianista e investigadora Gloria Carmona para que se elaboraran programas de mano y al fin un libro (1979) para el “Homenaje Nacional” que se le ofreció. Su correspondencia, que data de 1920 a 1978, muestra la gran red de relaciones que tuvo que tejer para llevar a cabo su misión musical: artistas plásticos, políticos, empresarios, directores de orquesta nacionales e internacionales, compositores, editores, funcionarios y críticos.

vii

Carlos Chávez dirige una orquesta sinfónica durante uno de sus ensayos, ca. 1930, inv. 623982. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.

## PARA SABER MÁS

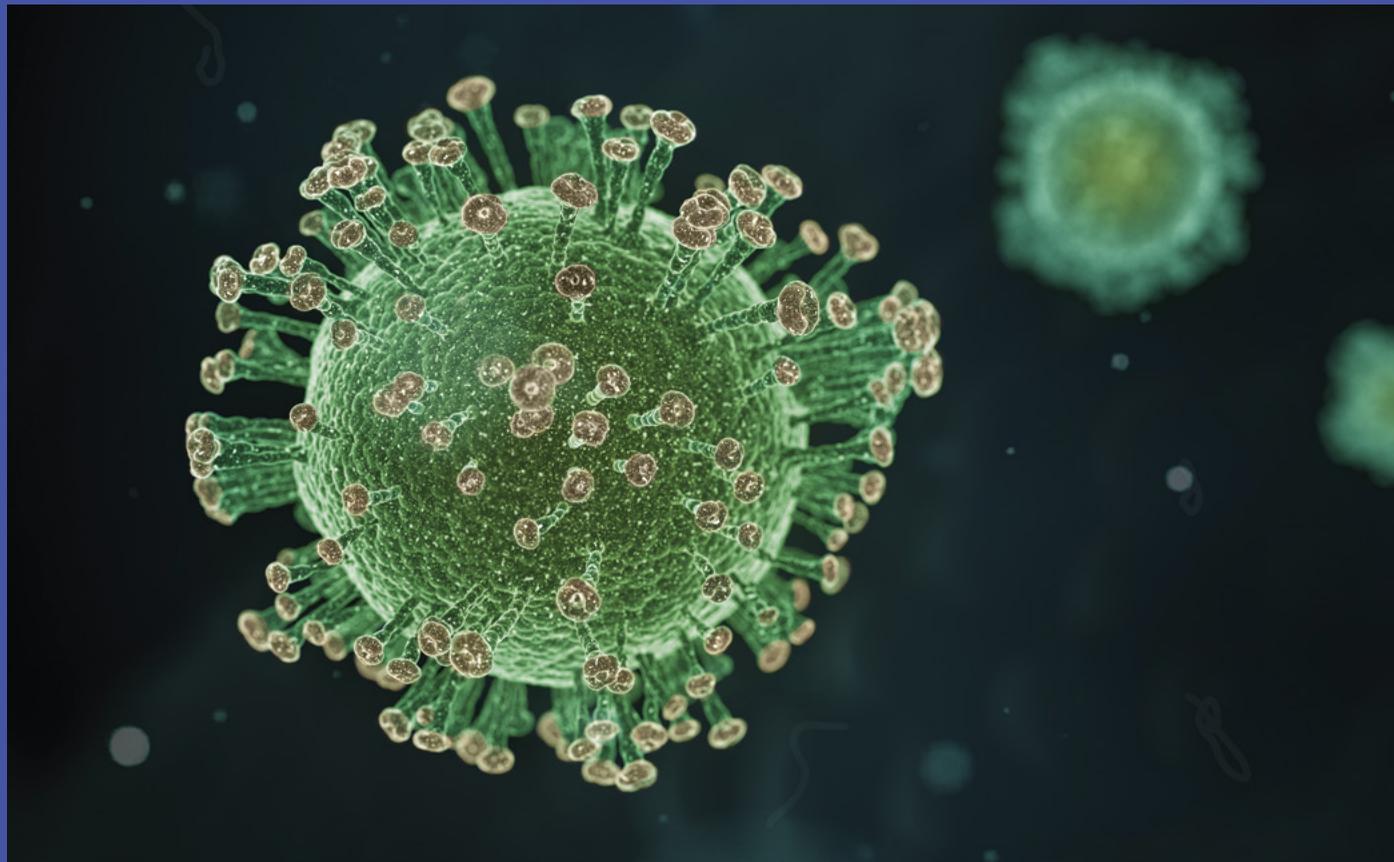
CAMACHO BECERRA, ARTURO (COORD.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, México, CIESAS, 2013.

BERISTÁIN CARDOSO, JOSÉ ÁNGEL, “La orquesta del Conservatorio en el seno de la Universidad Nacional (1917-1929)”, *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 2019, en <https://www.ries.universia.unam.mx/index.php/ries/article/view/352/1136>.

MORENO GAMBOA, OLIVIA, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)*, México, UNAM/INAH, 2009.

SUÁREZ DE LA TORRE, LAURA, *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, Instituto Mora, México, 2014.

BERNARDO MORENO PENICHE  
Departamento de Antropología de la  
Universidad de California, Berkeley



i  
Ilustración del coronavirus  
(COVID-19). Fotografía de  
Yuri Samoilov, 2020. Flickr  
Commons.

59 *El desamparo que trae aparejado un fenómeno extraordinario como el del virus que se propagó en México a partir de marzo pasado y que ha paralizado a todo el mundo, profundiza la acuciante desigualdad en la que ya nos encontrábamos. Miedo, xenofobia, ampliación de brechas económicas, trazan sus consecuencias.*

# El valor de la desigualdad

en la pandemia de COVID-19

Mientras estaba en la sala de abordaje del aeropuerto de Oakland, California, a punto de subir a un avión para viajar hasta la Ciudad de México, fui cautivado por las noticias que pasaban en una de las múltiples pantallas que colgaban del techo. Las caras de circunstancia que ponían los presentadores de televisión, junto con los letreros y leyendas en rojo y las imágenes desalentadoras que mostraban escenas de ciudades y hospitales chinos y coreanos, contribuyeron a la creciente angustia con la que permanecía sentado. No obstante, este sentimiento se combinó también con un alivio anticipado de saber que pronto estaría en un lugar donde el pánico no había afectado la vida pública, *aún*. Me di cuenta de que el pánico era uno de los elementos de los que estaba escapando al tomar la decisión de abandonar Estados Unidos y regresar a mi país. Como ni mi decisión ni el pánico me parecían racionales, comencé a pensar y preguntarme sobre la naturaleza de este miedo profundo que parecía ir más allá del temor a la muerte, la enfermedad o lo desconocido.

En esos días, los primeros de marzo, me topé con artículos periodísticos, en redes sociales y en algunas conversaciones, donde se intentaba explicar por qué el virus SARS-COV-2 había aparecido en China. Los argumentos predominantes eran los que enfatizaban la singularidad de la sociedad china. COVID-19 surgió de China “porque es un país sobrepoblado”, “porque no tienen hábitos higiénicos”, “porque en sus mercados venden animales salvajes sin medidas sanitarias”, “porque comen hasta murciélagos”, etc. Sin embargo, dado que en otras sociedades realizan actividades similares a las que se le criticaban a China, en un primer momento pensé que estos argumentos estaban cargados de xenofobia, o sea, de miedo y rechazo al extranjero. En México, por ejemplo, comemos una gran variedad de insectos y, en Francia, las *cuissees de grenouille* (ancas de rana) son una exquisitez. En Estados Unidos hay entusiastas de la carne de cocodrilo y en Reino Unido, de las ardillas. Casi toda ciudad o pueblo mexicano tiene al menos un mercado donde la higiene a ultranza

no es la regla, pero lleva décadas y a veces siglos de sostener la seguridad alimentaria de grandes sectores de la población.

Aunque China tiene la mayor población del mundo, México, Estados Unidos y Brasil, por ejemplo, cuentan con una de las ciudades más densamente pobladas del planeta, como Ciudad de México, Nueva York y São Paulo. Difícilmente podríamos decir que escupir en la vía pública sea una costumbre extinta en nuestro país. Buscar este tipo de puntos en común entre una sociedad diferente y la propia nos ayuda a entender aquellos aspectos que nos pueden parecer extraños o indescifrables. Nos puede ayudar a hacer una crítica más responsable al incluir en el análisis la posición en donde estamos parados. No obstante, como pude confirmarlo en redes sociales y en algunas columnas de opinión, este tipo de explicaciones sociales no suelen ser bien recibidas. Se prefiere someter a una sociedad de más de 1 000 millones de habitantes bajo la categoría monolítica de *el chino*, para continuar con una discusión gobernada por el rechazo a la diferencia.

Sin embargo, la insistencia y la fijación de este discurso en aquellos elementos que bien podrían ser similares entre la cultura extraña en cuestión y la propia, me hace sospechar que el temor, o la fuente de la supuesta xenofobia, no es la diferencia. De hecho, inspirado en las ideas expuestas por el antropólogo australiano-libanés Ghassan Hage en su artículo de 2003 “*Comes a time we are all enthusiasm: Understanding Palestinian suicide bombers in times of exiphobia*”, puedo identificar un primer nivel de rechazo o de fobia enfocado en las explicaciones que intentan demostrar que aquel otro es en realidad parecido a uno mismo. Este temor a la explicación, lo que Hage llama *exiphobia*, por su origen etimológico en el griego antiguo, se sustenta en un miedo más profundo. Denostar al otro mientras se ignoran aquellos elementos que nos unen a él a partir de la semejanza, es un clásico mecanismo de deshumanización. Mientras que nosotros nos reconocemos a nosotros mismos como humanos, negamos al otro su humanidad a través de

un discurso centrado en hacerlo parecer radicalmente diferente, o sea, no humano.

El miedo, por lo tanto, no es a lo que hace al otro diferente, sino precisamente a la posibilidad de que el otro sea idéntico a nosotros. Esta fobia a lo que es igual (*homoiofobia*) es entonces lo que anima la resistencia entre ciertos grupos a generar o escuchar explicaciones sociales que muestran que el otro, a fin de cuentas, es tan humano como nosotros. En otras palabras, la xenofobia forma parte de las estrategias que un grupo social pone en marcha cuando aquello que lo distingue de otros comienza a desvanecerse y el miedo a la igualdad se instala.

En este sentido, al pensar en este tipo de respuestas xenófobas que provoca el nuevo coronavirus alrededor del mundo, me pregunto si el pánico no se basa en el temor al otro como fuente de enfermedad, sino, más bien (o más importante), en que enfermarse del mismo padecimiento que el otro conlleva que uno sea como el otro o se parezca a él. Esto es más que una fobia a China y cualquier cosa vinculada a ella. Lo aterrador es darse cuenta de que uno puede compartir con el otro o de hecho ser como *el chino* a través de la experiencia de la enfermedad. Es así como la enfermedad (o el virus, más exactamente) media entre estas problemáticas relaciones que ponen en evidencia similitudes no deseadas. Quisiera entretenerme con la idea de que, si bien las epidemias incrementan las desigualdades, esto se da porque la igualdad (o su necesidad) ha sido expuesta.

Las instituciones sociales son sólidos sistemas sostenidos por convenciones sociales que perduran en el tiempo más allá del gobierno en turno y de las divisiones geopolíticas. El sacrificio ha tenido la función de restablecer el equilibrio entre lo sagrado y lo profano, entre lo trascendente y lo trivial, en múltiples sociedades a lo largo de los siglos. Por esto se le reconoce como una importante institución social. A través de un proceso ritual en donde se destruye a la víctima, ambas dimensiones de la vida humana, lo sagrado y lo profano, logran comunicarse sin confundirse una con la otra. El sacrificio nos permite participar en lo sagra-

ii El gran confinamiento, Tlatelolco, ciudad de México. Fotografía de Eneas De Troya, 2020. Flickr Commons.

iii Campaña publicitaria del Gobierno de México durante la pandemia del coronavirus. Ilustración del Gobierno de México, Secretaría de Salud, 2020.



*Denostar al otro mientras se ignoran aquellos elementos que nos unen a él a partir de la semejanza, es un clásico mecanismo de deshumanización.*

do sin perder nuestra posición en el mundo del día a día. Preservar esta separación entre las dos esferas importa porque es precisamente lo trascendente lo que da significado a una existencia que de otra forma sería trivial. Asimismo, no habría ningún valor ni experiencia trascendente si todo fuese sagrado. Necesitamos lo mundano. Si no conserváramos la diferencia entre ambas categorías, si no pudiéramos distinguir entre lo profano y lo sagrado, entre lo trivial y lo trascendente, la vida en sí misma carecería de sentido. En pocas palabras, la existencia sería más bien una ausencia absoluta de significado.

Debemos, sin embargo, transitar entre estas dos dimensiones de la vida sin que se pierda el significado de cada una, y esto es lo que precisamente permite la institución del sacrificio. El sacrificio se convierte, así, en una técnica de creación de significado que opera a través de la destrucción de una víctima que conlleva la ambivalencia de ser tanto igual como diferente de lo sagrado y lo profano. A través de la destrucción de esta figura ambivalente, la confusión puede ser expulsada. Lo profano y lo sagrado adquieren su pleno significado y proporcionan un valor trascendente al mundo.



iv  
Mercados frente al COVID, mercado Martínez de la Torre, ciudad de México. Fotografía de Eneas De Troya, 2020. Flickr Commons.

*Las epidemias, a la vez que se cuestionan valores y se trastorna el orden de la vida diaria, afianzan la urgencia por lo trascendente y los aspectos más mundanos de la vida cobran vital importancia.*

#### DIFERENCIAS Y DESIGUALDADES

Las epidemias suelen ser escenarios ambivalentes. A la vez que se cuestionan valores y se trastorna el orden de la vida diaria, se afianza la urgencia por lo trascendente y los aspectos más mundanos de la vida cobran vital importancia. Es en este contexto de ambivalencia que el nuevo coronavirus no sólo evidencia que los humanos somos una misma especie, sino que también restaura las diferencias entre nosotros y, por lo tanto, rehabilita el significado de vivir en una sociedad desigual.

El virus, como ha sido presentado por los principales medios de comunicación, puede producir una enfermedad grave y la muerte en los seres humanos. Esta advertencia fue inicialmente informada por evidencia de la experiencia clínica en China, Corea del Sur, Tailandia y Japón. Sin embargo, cuando el virus llegó a Estados Unidos y Europa, no sólo fue recibido con sorpresa. Expresiones nacionalistas y racistas dirigidas en contra de personas de origen asiático formaron también parte de la bienvenida. Los medios occidentales se apresuraron a nombrar al nuevo coronavirus “el virus de Wuhan” o “el virus chino” y procedieron a con-

tar historias que exotizaron y barbarizaron las culturas culinarias de China y del resto de Asia oriental. Estas prácticas, destinadas a reproducir y enfatizar las diferencias, fueron particularmente exitosas durante las primeras etapas de la epidemia, cuando los casos reportados se limitaban al este de Asia. Si el temor a la diferencia fuera una preocupación, estas prácticas habrían producido un franco terror (¿y quizá una respuesta oportuna?) en el “Oeste”. Pero no fue así. Estas prácticas contribuyeron a que el virus permaneciera “chino” por el momento. En cierto modo, se trataba de prácticas discursivas de contención.

La exacerbación de estas prácticas diferenciadoras se produjo cuando se reportaron los primeros casos de nuevas infecciones y muertes por coronavirus en Europa y Estados Unidos. Las prácticas de contención no fueron suficientes para restaurar el equilibrio en el que Occidente solía permanecer inmune a las epidemias de enfermedades infecciosas que frecuentemente azotan al resto del mundo. Hubo entonces que tomar medidas adicionales para restablecer la diferencia. Sin embargo, en un sistema político y económico que se basa en el incremento de desigualdades para producir y acumular valor, no todas las diferencias han desempeñado el mismo papel en la consolidación de una respuesta ante el amenazante potencial igualitario de los contagios. Así, a medida que el virus se abre paso en todo el mundo, parece que la preservación de ciertas diferencias es fundamental para salvaguardar el sistema económico y político actual.

Acoso y violencia manifiesta contra personas asiáticas, invitaciones a extranjeros para que regresen a sus países de origen, cierres de fronteras nacionales e internacionales, asfixia económica de las personas ya de por sí empobrecidas, pruebas y tratamientos reservados preferencialmente para los ricos y poderosos, priorización de la atención médica para las personas jóvenes y saludables y abandono de las personas adultas mayores, estrategias como la sana distancia y el refugio en casa que excluyen a las personas sin hogar o discapacitadas,

la calificación como irresponsables, ignorantes, tercas o taradas a las personas que salen de casa para trabajar y sobrevivir, etc., ponen en relieve el valor que la nación, la clase, la raza, la edad y la capacidad tienen para organizar y sostener y dar sentido a los sistemas sociales actuales.

#### ¿HÉROES?

Ante una pandemia que pone en disputa las diferencias con las que se ha construido nuestro mundo, es difícil creer que la restauración del orden conllevará cierto grado de igualdad. Si toda la destrucción que se ha desatado llega en algún momento a ser considerada valiosa o significativa, será porque el sacrificio de ciertas víctimas ha permitido preservar las desigualdades. Esto es evidente en el discurso de “trabajadores esenciales”. El personal de salud, trabajadores de tiendas de autoservicio y supermercados, repartidores, conductores de transporte público, jornaleros agrícolas, etc., representan muy bien la ambivalencia que caracteriza a las víctimas de sacrificio. Por un lado, son *esenciales* para la continuidad de la vida diaria y, por otro, se les separa y coloca discursivamente en un estrato superior al del resto de la sociedad al nombrarlos “héroes sin capa” y demás términos parecidos. No obstante, no sólo están en mayor riesgo de enfermar y morir por COVID-19, como se ha visto en los registros de morbilidad, sino que, de forma casi general, el resto de la población acepta su muerte como necesaria para la trascendencia de la sociedad. Calificarles como héroes, como superhumanos, es un mecanismo de deshumanización que los torna diferentes y, por lo tanto, sacrificables. Explicaciones que enfatizan que también son humanos, que no son héroes, sino personas como cualquier otra realizando su trabajo, son frecuentemente recibidas con animadversión. ¿Cómo es posible que profanemos el papel sagrado que desempeñan los trabajadores esenciales en la pandemia? Demostrar que no son necesariamente especiales, que son iguales a los demás, restaría significado

v  
Sanitización durante la pandemia de coronavirus en el centro histórico de Querétaro, México. Fotografía de Carl Campbell, 2020. Flickr Commons.



vi  
Sanitización durante la pandemia de coronavirus en el centro histórico de Querétaro, México. Fotografía de Carl Campbell, 2020. Flickr Commons.



a su sacrificio y, por lo tanto, a la capacidad de este para restaurar el orden.

A pocos días de emprender mi regreso a Estados Unidos, ahora que la destrucción de cuerpos y modos de vida por la pandemia se ha instalado en México también, sí observo con preocupación los discursos y políticas que promueven e incrementan la desigualdad. Aquí también se observan las actitudes de rechazo hacia China y las personas de origen asiático que buscan atribuirles responsabilidad por la pandemia a través de comentarios y memes en redes sociales. Si bien la salud pública ha sido sistemáticamente subfinanciada por décadas –dándole así un cariz biológico a la desigualdad a través del deterioro a la salud que esto provoca–, las posturas gubernamentales ante la actual pandemia no dejan de ser problemáticas.

Gobiernos locales han contribuido a la revictimización de las personas más empobrecidas de las sociedades al castigarlas por no quedarse en casa. El gobierno federal, en contra de su discurso igualitario, no ha desarrollado un plan económico efectivo para que se queden en casa quienes de otra forma deben salir para conseguir su sustento vital, ni para reparar a quienes han perdido su ingreso por desempleo o falta de ventas. Se ha encumbrado a los trabajadores esenciales en el discurso público sin garantizar condiciones dignas de trabajo ni seguridad para ellos. Así, en México y, en gran medida, en el resto del mundo, la pandemia pasará a la historia como otro pasaje en que, una vez más, se intenta impedir que, a partir de experiencias comunes, lo igualitario tome prioridad en la organización de la vida social.

vii  
Manifestación en Hong Kong para evitar la propagación del coronavirus durante sus inicios. Fotografía de Studio Incendo, 2020. Flickr Commons.



#### PARA SABER MÁS

HUBERT, HENRI y MARCEL MAUSS, *El sacrificio: magia, mito y razón*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

MORRIS, ROBERT, “La criminalización del otro: La pobreza y el discurso neocolonial en México”, *Nexos*, 2019, en <https://cutt.ly/soOOWXi>

SALAS, JAVIER, “Los sesgos que engañan al cerebro durante la pandemia”, *El País*, 2020, en <https://cutt.ly/doOAZul>

VILLANUEVA, MARCIA, “‘Somos médicos, no dioses’: la identidad médica frente a la pandemia de COVID-19”, SUAFEM-UNAM, mayo de 2020, en <https://cutt.ly/koOSqhs>

FERNANDO AGUAYO  
Instituto Mora

*La fotografía ha permitido reconstruir la historia de los espacios públicos donde se lavaba ropa en el siglo XIX, y en los cuales los hombres, en número menor a las mujeres, realizaron esa tarea pese al hostigamiento social que sufrían.*

# Mujeres y hombres en los lavaderos públicos

i  
Gove & North, 125. *Lavanderas de La Viga*, 1884. Álbum 1035 foto 125 N, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Fototeca Nacional, reproducción autorizada por el INAH.



En estas páginas se recuperan fotografías que registraron a personas que en el siglo XIX lavaban ropa, con el doble propósito de reconocer la importancia de esta labor y para revalorar estos documentos como parte fundamental de nuestra historia.

68 A lo largo del tiempo, mujeres y hombres han cuidado de su familia. Como parte de estas atenciones se lava la ropa propia y, al hacerlo, el miembro de la familia que realiza esta tarea no adquiere el título de lavandera, al igual que no se adquiere el título de cocinero cuando alguno de sus integrantes prepara los alimentos que colectivamente se consumen.

En los archivos se conservan fotografías de personas lavando su propia ropa a las que se les ha puesto genéricamente el título de “lavanderas”, a veces por falta de cuidado en la catalogación de los materiales, pero también porque quienes las comercializaron buscaban atraer clientes con la venta de imágenes costumbristas. Por eso es necesario explicar que, tanto los trabajos de lavar como los de hacer fotografía, se han realizado de formas distintas y con objetivos diferentes a lo largo del tiempo.

Además de mostrar imágenes de espléndida manufactura sobre lavanderas, en estas páginas se menciona apenas un tema que es importante profundizar, un aspecto clave de la construcción de la sociedad mexicana: la división genérica de responsabilidades y tareas.

Durante mucho tiempo, en el interior de las sociedades no se pensaba que “trabajar” y “hacer el quehacer” constituyeran términos para definir actividades completamente diferentes. Fue con el desarrollo de la economía de mercado, proceso acelerado a lo largo del siglo XIX, que se impuso la visión de que el hombre era quien, por su trabajo, debería recibir el salario del que dependería el resto de su familia, mientras que la mujer se dedicaba a los quehaceres del hogar. De esta forma, lavar, cocinar y limpiar, entre otras tareas, se impusieron como labores exclusivamente femeninas.

Por ello, los hombres que se ocuparon del lavado de ropa sufrieron hostigamiento social por asumir, supuestamente, una tarea que

no les correspondía. Los documentos escritos del siglo XIX refieren la presencia de hombres lavando ropa e, incluso, algunos proyectos gubernamentales de construcción de lavaderos comunitarios contemplaron espacios para hombres, eso sí, separados de las mujeres. Sin embargo, ya que no era usual registrar imágenes de varones realizando esa actividad y las pocas que se hicieron no se comercializaron, solamente se ha encontrado una fotografía de esa época en la que se registra a un hombre lavando.

Por otro lado, la existencia de cuerpos de agua fue el factor fundamental para realizar el trabajo de limpieza de ropa. Aunque se piensa en ríos y lagos como los espacios para lavar, en realidad cualquier acequia, canal o estanque era empleado con este fin. También se acostumbraba que las mujeres llevaran agua en vasijas o cántaros hasta su casa, para lavar en palanganas de madera.

No fue sino hasta fines del siglo XIX que se iniciaron los trabajos de distribución de agua, tal y como hoy los conocemos. Así empezó a extenderse la presencia de tomas de agua en las casas y con ellas los lavaderos. Pero esto sucedió únicamente en los espacios con grandes concentraciones de personas y que contaban con la presencia de industrias. Allí aparecieron incluso las lavanderías y la industria mecanizada para la limpieza de ropa.

Las fotografías que se han titulado “lavaderos públicos” contienen información de relaciones sociales disímolas. Si bien algunos son construcciones realizadas por los gobiernos de distinto nivel para que sus gobernados pudieran lavar con facilidad su ropa, en realidad, como en muchos otros temas, las noticias oficiales son desproporcionadas respecto a lo que construyeron. En cambio, se tienen informes precisos de que empresarios ambiciosos construían este tipo de establecimientos y cobraban para permitir el uso de ellos, aunque de manera más frecuente se contrataban lavanderas para realizar el trabajo.

Se han podido identificar cuatro formas en las que fueron capturadas la gran mayoría de las fotografías que se imprimieron para su

comercialización. Por un lado, los fotógrafos llegaban a “integrarse” en los espacios para hacer registros de este trabajo. Este tipo de imágenes son las menos empleadas. La segunda consistía en hacer fotografías replicando el estilo costumbrista más convencional, ya fuera en un estudio fotográfico o en “escenarios naturales”. En la tercera, los fotógrafos hacían que mujeres muy jóvenes adoptaran diferentes poses ante la cámara, simulando realizar actividades cotidianas, entre ellas la de lavar la ropa. Finalmente, la cuarta técnica consistía en realizar registros sorprendidos de mujeres en sus actividades cotidianas, pero editando los negativos para crear imágenes donde el trabajo pasaba a segundo plano, con lo que los fotógrafos buscaban aislar a niñas y mujeres de su contexto.

Dado que esta última forma de crear fotografías ha sido muy extendida, debemos recordar que, si bien este medio nos ayuda a conocer espacios y costumbres de los pueblos, también ha sido un mecanismo utilizado para

la comercialización y cosificación de las imágenes de la mujer. Por ello, rescatar y valorar fotografías no debe conducirnos a normalizar relaciones sociales que tienen mucho de dominación y control, pues el sistema patriarcal ha utilizado en no pocas ocasiones excelentes imágenes como las aquí presentadas para acentuar su dominio sobre el conjunto de la sociedad.

Lavar la ropa es una tarea que no debe considerarse exclusiva de mujeres, sino una responsabilidad colectiva. Es un trabajo pesado que ha carecido de una justa valoración, tanto social como monetaria; por esta razón, mucha gente que no cuenta con un empleo regular ni bien remunerado se ocupa en lavar ropa ajena para sobrevivir. Cuando modifiquemos este descrédito por una tarea tan necesaria, cuando sea una actividad valorada y bien remunerada, se hará realidad el que los lavaderos, sobre todo los públicos, se conviertan en verdaderos espacios de sociabilidad y no de reminiscencia de relaciones arcaicas de explotación.

69

ii  
Winfield Scott, 2903 (Lavanderas), ca. 1900, inv. 08609613. Antigua Academia de San Carlos FAD-UNAM.



70



**iii** Mujeres en lavaderos públicos, ca. 1900, inv. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Fototeca Nacional. Reproducción autorizada por el INAH..

**iv** Winfield Scott, Mujer adolescente lava sobre una batea, ca. 1904, inv. 120045. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

**v** Willian Henry Jackson. *Street in Amecameca* 8633, 1884. Library of Congress, EUA.

vi  
William Henry Jackson, *Lavanderas, city of Mexico*, fotografía coloreada, ca. 1885. Library of Congress, EUA



VERÓNICA ZÁRATE TOSCANO  
Instituto Mora

74

*A la sombra de*

# BEETHOVEN

*en la Alameda*

**i**  
Vista frontal del monumento a Beethoven en la Alameda Central, ciudad de México. Fotografía de Verónica Zárate Toscano, 2020.

75



*En 1927 fue inaugurada, en el centro de la ciudad de México, la estatua de bronce que recuerda al compositor, pianista y director de orquesta, diseñada por Theodor von Gosen. Construida cuatro años antes en Alemania y financiada por un inmigrante ferretero germano, la obra simboliza la rendición y el sufrimiento del alma, e incluye sobre su pedestal una máscara con el rostro del músico.*

Hace ya casi un siglo, la ciudad de México fue, una vez más, el escenario de una fiesta cívico-cultural con la develación del monumento a Ludwig van Beethoven, en el lado poniente de la Alameda, a un costado del Palacio de Bellas Artes, sobre la calle que lleva hoy el nombre de Ángela Peralta. El hecho de exaltar a un personaje histórico concentraba en él no sólo el reconocimiento a su contribución a la cultura a través de su música, sino también la actitud filial entre dos naciones emergentes de conflictos bélicos. México se había sumergido en una revolución durante casi una década y Alemania había sufrido las consecuencias de la primera guerra mundial. Los dos países buscaban los medios para recuperarse y apoyarse mutuamente de manera simbólica, y también existían motivos para apuntalarse en el pasado para enfrentar el futuro. Las conmemoraciones eran un mecanismo vital para dichos fines y en este caso cumplía el doble cometido de conjuntar

acontecimientos de ambos países: por un lado, la evocación cultural del músico y, por el otro, la consumación de la independencia.

El año de 1920 marcaba el 150 aniversario del natalicio de Beethoven, por lo que se le rindió homenaje en diversas partes del mundo a través de la realización de eventos que contribuyeron a honrar su memoria y difundir los sonidos que plasmó en tantas partituras. La ciudad de México no fue la excepción. Desde el mes de octubre de ese año, en el Teatro Colón, ubicado en la esquina de las actuales calles de Bolívar y 16 de Septiembre, se interpretaron, por iniciativa de Julián Carrillo, las nueve sinfonías completas de Beethoven, culminando el 1 de diciembre con la ejecución de la novena, en la que participó un coro de 300 personas, la mayoría de ellas provenientes de la Sociedad de Canto Alemana. Aunque algunas de las obras del compositor ya eran conocidas y gozaban de la preferencia del público, este se rindió una vez más a sus encantos.

El año siguiente se presentaba como el momento idóneo para otra gran conmemoración de la historia de México: el centenario de la consumación de la independencia. Sin embargo, estas celebraciones no tuvieron el alcance lustroso de las realizadas en 1910 para recordar el inicio de la gesta independiente. Aquellas fueron tan fastuosas que llegaron a opacar todas las posteriores. Los festejos de 1921 siguieron un esquema similar al de 1910, en cuanto a la elaboración de algunas obras públicas y el reconocimiento a los héroes. La poca historiografía que se ha ocupado del tema considera que una de las grandes diferencias entre ambas conmemoraciones fue que, en el caso de las del inicio de la independencia, tuvieron un carácter más elitista; mientras que, las del fin de la gesta, resultaron más populares. Las primeras fueron preparadas con mucha anticipación y contaron con un elevado presupuesto; las segundas se organizaron a la carrera y en el contexto de una economía muy precaria.

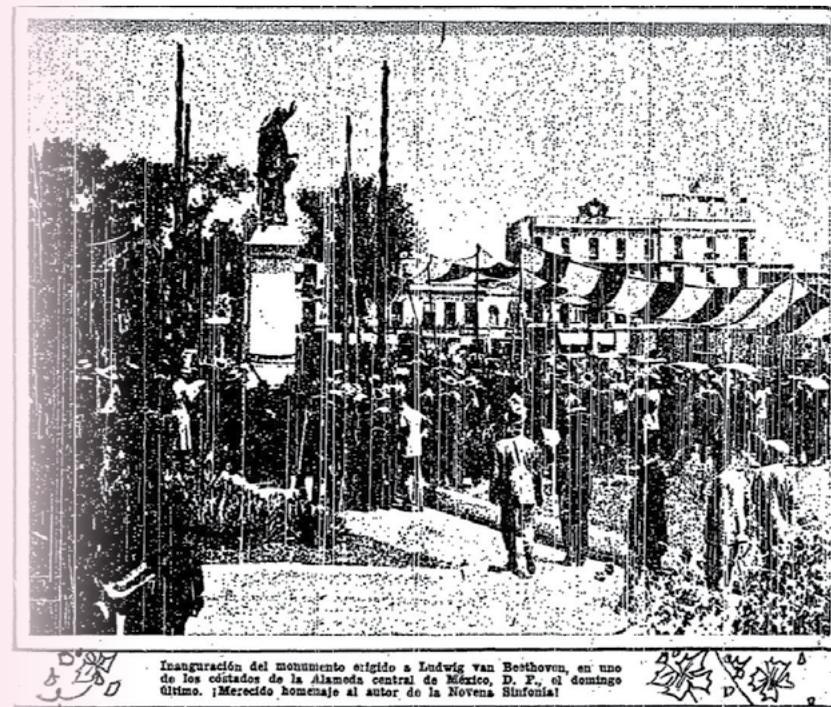
La diferencia también se nota en la participación de otros países y de las colonias extranjeras residentes en México. Por ejemplo, en 1910 las colonias turca y libanesa regalaron el Reloj Otomano, mientras que el gobierno chino entregó el Reloj Chino (este fue casi destruido durante la revolución, pero se reconstruyó para reinaugurarse en 1921). Además, se recibieron monumentos ya elaborados, como el mármol de Alejandro de Humboldt, que se colocó el 13 de septiembre de 1910, regalo del káiser de Alemania. También se hicieron manifiestas las intenciones de otros colectivos y se colocaron las primeras piedras de varios hitos de la memoria. La colonia estadounidense legó un monumento en bronce a Washington, que fue inaugurado en 1912. La colonia francesa ofreció el monumento, también de bronce, a Louis Pasteur, terminado en 1911. Finalmente, Italia obsequió un monumento de mármol a Giuseppe Garibaldi, que se inauguró hasta 1921. Y uno más quedó sólo en intención: el de Isabel la Católica, proyecto que fue recuperado para los festejos de la consumación, pero nunca se hizo realidad. Así pues, algunos de los vistosos

regalos para las fiestas del centenario del inicio de la independencia se materializaron hasta las fiestas de 1921. Y en esta conmemoración, también hubo regalos que tardaron en convertirse en realidad. Algunos perviven en nuestros días en vistosos espacios, pero otros han sido engullidos por el crecimiento urbano, están descuidados o fueron desplazados a espacios menos visibles y céntricos.

Además, no olvidemos que diez años de lucha armada y conflictos políticos separaban ambos festejos, tal como había sucedido con la propia guerra iniciada por Miguel Hidalgo y terminada por Agustín de Iturbide 100 años antes. A lo largo del siglo XIX, algunos regímenes habían preferido recordar el momento en que había comenzado la lucha, y otros, los menos, preferían el de su finalización. Después de la revolución mexicana y con una sensibilidad muy particular, el presidente Álvaro Obregón aprovechó la ocasión para distraer al pueblo y a la opinión pública con una serie de festejos que alejaron la atención de la complicada situación que vivía el país. Estos fueron muy criticados como innecesarios frente a los grandes problemas de la nación y como un gasto muy gravoso. Sin embargo, México se vistió de luces durante un mes y trató de olvidar momentáneamente las dificultades recientes.

Como parte de estos festejos, el 17 de septiembre de 1921, el Consejo de la Liga de Ciudadanos Alemanes en México organizó el “Día Alemán”. Se realizaron diversos actos que, por supuesto, incluían la interpretación de algunas piezas de Beethoven a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Julián Carrillo, en el Teatro Arbeu, ubicado en la actual calle de República de El Salvador, entre Isabel la Católica y Bolívar. Cobijado por la música, el doctor Gustav Pagenstecher, psicometrista que llevaba muchos años residiendo en la ciudad y era miembro de la Academia Nacional de Medicina, hizo entrega, a nombre de la colonia alemana, del título de donación al pueblo de México de un monumento “al genial compositor Beethoven”. El documento fue recibido por el ingeniero Alberto Pani, secretario de

Relaciones Exteriores y principal organizador de los festejos de la consumación. Un mes después, el presidente Obregón escribió una carta de agradecimiento al Consejo, enfatizando que tal hecho había:



Inauguración del monumento erigido a Ludwig van Beethoven, en uno de los costados de la Alameda central de México, D. F., el domingo último. ¡Mercedó homenaje al autor de la Novena Sinfonía!

ii  
Inauguración del monumento erigido a Ludwig van Beethoven, en uno de los costados de la Alameda Central de México, litografía en *El Informador*, 27 de marzo de 1927, p. 1.

encontrado en este país un eco de gratitud y de entusiasmo. De gratitud, porque todo corazón mexicano se muestra sensible a tan delicada y noble prueba de simpatía; de entusiasmo, porque Beethoven, convertido ahora en símbolo de la amistad de dos pueblos, representa para México, así como para el resto del mundo, el tipo egregio de las almas heroicas, sintetizadoras de las alegrías, los sufrimientos y las aspiraciones de la especie humana y verdaderas antorchas en el camino por donde los hombres van hacia el bien y la belleza.

El regalo era una “manifestación grandiosa” de los lazos de amistad entre México y

Alemania, que consagraba “en la plaza pública un recuerdo imperecedero a la memoria de Ludwig van Beethoven”. Además, se pensaba que el hecho de homenajear a una figura de la talla del compositor oriundo de Bonn podría quedar por encima de connotaciones políticas. Con este homenaje, México buscaba robustecer su lugar en el concierto de las naciones civilizadas y, a la vez, reforzaba las relaciones entre dos regiones del mundo que se remontaban a la época colonial.

El acto fue simbólico porque sólo se entregó un compromiso por escrito, ya que la obra apenas comenzaba a elaborarse. Según refirió *El Informador* al día siguiente del acto, su ejecución había sido confiada a “un artista de los de mayor y justo renombre en Europa” y se esperaba que fuese “una meritísima obra escultórica”. A fines de octubre de 1921, se dio a conocer la noticia de que la revista *Der Kunstwart*, encargada de elegir al artista ejecutor de la obra, había seleccionado al profesor y escultor Theodor von Gosen, catedrático de la Academia de Artes de Breslau. Detrás de toda la gestión se encontraba Franz Boker, integrante de la familia de ferreteros que se había instalado en México durante el segundo imperio y quien contribuyó al financiamiento de la obra.

Se ha afirmado con insistencia que el monumento se inauguró el 17 de septiembre de 1921, pero nada está más alejado de la verdad. A esta percepción contribuye el hecho de que en el propio pedestal se lee “Al pueblo mexicano, la colonia alemana, 17 de septiembre de 1921”, pero no dice que en esa fecha se haya inaugurado. Revisando la prensa de los años siguientes sólo hay noticias sobre las composiciones de Beethoven que se incluyeron en diversos conciertos. Entre ellos, destaca la ejecución, una vez más, de la célebre novena sinfonía, en octubre de 1923, en el patio de la Escuela Normal del edificio de la Secretaría de Educación Pública, con una nutrida asistencia de 4 500 personas y “un coro que hasta hoy no había sido reunido en México”. A mayor número de integrantes del coro, aumenta el esplendor de la obra y va penetrando cada vez más en el gusto musical.

**iii**

Monumento a Beethoven a la izquierda del Palacio de Bellas Artes. Fotografía de Verónica Zarate Toscano, 2020.

**iv**

Vista superior del monumento a Beethoven en la Alameda Central, ciudad de México. Fotografía de Verónica Zárata Toscano, 2020.



80 Theodor von Gosen terminó el modelo de la escultura en 1923, listo para su fundición, y fue expuesto al público en Alemania. Finalmente, en febrero de 1926, unas cuantas líneas en el periódico *El Informador* dieron cuenta de la llegada a México de la “hermosísima estatua de Beethoven, de tres metros de altura, toda de bronce”. En realidad, lo de “toda de bronce” no quiere decir que fuera una pieza sólida, como lo son las esculturas de mármol, sino que su interior estaba hueco, pero, aun así, implica una cantidad de metal que se traduce en un peso considerable. Revisando detenidamente la escultura de bronce negro, puede leerse en la base de la misma “Akt-Ges. Gladenbeck / Berlin Friedrichshagen”, es decir Gladenbeck, Sociedad Anónima, ubicada en el barrio Friedrichshagen del este de Berlín. Esa era la marca y sello de la casa fundidora que estuvo activa entre 1850 y 1926, fecha en que entró en crisis y se vio obligada a cerrar sus puertas. Además del error de datar la inauguración del monumento en 1921 y no en 1927, se comete otra imprecisión al decir que su autor es Gladenbeck, a quien se debe solamente la fundición de la pieza y no su concepción y realización.

El año de 1926 no reviste ningún significado particular en las efemérides de Beethoven, así que la escultura fue a resguardarse a las bodegas de la casa ferretera Boker. Además, era necesario preparar el basamento de cantera para su colocación en un mejor momento y escoger la ubicación que la destacara. Desde 1904 se había comenzado a construir el recinto que sustituiría al demolido Teatro Nacional de México, pero la obra se suspendió por problemas técnicos y a causa de la revolución mexicana. Sin embargo, los responsables del proyecto tuvieron la visión de colocarlo al oriente de la Alameda, a un costado del espacio proyectado para el teatro.

El momento que se eligió para inaugurararlo fue la conmemoración del centenario de la muerte de Beethoven, el 26 de marzo de 1927. Días después, *El Informador* publicó una fotografía en la que se aprecia al público rodeando la obra. El filósofo Antonio Caso fue uno de

los varios oradores del evento, pero no se han encontrado más piezas oratorias que hayan participado ese día. Además de la imagen de la inauguración, sólo se cuenta con una fotografía de la familia Casasola, fechada el 15 de agosto de ese año, en la que se ven coronas florales al pie del pedestal, seguramente colocadas en algún acto cívico.

Este monumento a Beethoven reviste características muy peculiares, ya que no se trata de un busto o una estatua del músico, como se ha representado en otros trabajos artísticos. La obra escultórica se divide en dos partes. En el pedestal de cinco metros de alto, se colocó en su frente la réplica de una máscara realizada en vida en 1812 por el escultor vienés Franz Klein, bajo la cual se lee, simplemente, Beethoven. Se le había hecho una segunda máscara al morir en

*Theodor von Gosen terminó el modelo de la escultura en 1923, listo para su fundición, y fue expuesto al público en Alemania. Finalmente, en febrero de 1926, unas cuantas líneas en el periódico informaron de la llegada a México.*

1817, donde se le ve demacrado por las enfermedades. En la elegida –actualmente se preserva en el museo de su ciudad natal, Bonn– se lo ve saludable y diferente a la iconografía acostumbrada con su abundante y alocada cabellera.

En la parte superior del pedestal se ubica la obra de Theodor von Vosen: dos figuras de más de tres metros de altura. La nota periodística que da cuenta de la inauguración del monumento en 1927 ofrece pistas para comprender la intención de su autor. Dice que el escultor alemán, al comprender que “el retrato del inmortal compositor no llegaría a expresar su vida espiritual con la fuerza que deseaba, prefirió colocar la idea sobre la figura precedera y frágil, lo simbólico y general por sobre lo individual”. Así pues,

utilizó las figuras que representan la lucha de Jacobo con el Ángel. La interpretación que se da es que el genio alado significa la “rendición” y la otra figura, arrodillada, simboliza el sufrimiento del alma humana, que pugna por salir del abismo y se aferra al ángel que lo llevará a las alturas.

Las figuras, lejos del estatismo que pudiera atribuírsele, denotan un intenso movimiento que bien podría haberse inspirado en la música de Beethoven. Incluso se le vincula con la quinta sinfonía cuyo *leitmotiv* es la lucha por la victoria. Lo que no tenemos la certeza es si quienes posan su vista sobre la obra perciban su significado y que es en honor a Beethoven, a menos que vean el escueto letrero bajo la máscara.

El monumento quedó enmarcado en algún momento por la pérgola que Adamo Boari proyectó para integrar el Palacio de Bellas Artes con la Alameda, que se extendía ondulante a ambos lados de la estatua por un espacio de 100 metros y llegó a albergar la famosa Librería de Cristal, pero fue víctima de la picota de la modernidad en 1973.

Actualmente, el espíritu de Beethoven está rodeado de unas bancas de cantera y unos jarrones de bronce *Art Nouveau*, como los que se intercalan entre las estatuas del Paseo de la Reforma. Siempre hay personas a su alrededor, no sólo los paseantes y enamorados, sino los merolicos y payasos que actúan a sus pies sin hacer la menor alusión al monumento. De vez en cuando, alguien saca una fotografía o, sobre todo, una *selfie* para perpetuarse junto al inmortal músico, cuyo rostro mira impasible el paso del tiempo.



▼ Monumento a Beethoven en la pérgola de la Alameda Central de la ciudad de México, 1927, inv. 477411. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

#### PARA SABER MÁS

BUCHENAU, JÜRGEN, *Tools of progress. A german merchant family in Mexico city, 1865-present*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004.

DÍAZ Y DE OVANDO, CLEMEN-TINA, “Las fiestas del ‘Año del Centenario’: 1921” en *México: independencia y soberanía*, México, Secretaría de Gobernación/Archivo General de la Nación, 1999, pp. 103-174.

*Programa oficial de las fiestas del centenario de la consumación de la independencia de México, septiembre de 1921*, s. p. i.

ZÁRATE TOSCANO, VERÓNICA, “Los hitos de la memoria o los monumentos en el centenario de la independencia de México. Ópera imaginaria en una obertura y tres actos”, *Historia mexicana*, 2010, en <https://cutt.ly/Da2q46k>.

YURI LÓPEZGALLO  
Universidad Tecnológica de México

# FUCKING



**i** *Armed Forces Expeditionary Medal, Wikimdia Commons.*

**ii** *Two bombs tumble from a Vietnamese Air Force A-1E Skyraider over a burning [Viet] Cong hideout near Cantho, South Viet Nam, 1967. Library of Congress, EUA.*



# HERO!

Los Ángeles, California, 1969.

Joe Martínez, hijo de mexicanos que emigraron a la Unión Americana y teniente del X Batallón de Infantería del Cuerpo de Marines de Estados Unidos, regresa a su casa después de casi un año de haber terminado su "Tour del deber".

-Te ves diferente, hijo.

-Soy diferente, ma'.

-¿Por qué no volviste directo a la casa, con nosotros, tu familia?

Porque mi intención desde que regresé de Vietnam era volarme los sesos y sé cuánto te molesta tener que limpiar la casa, se dijo para sí mismo.

-Tenía mucho que pensar.

-Tu hermano quiere enlistarse -agregó su madre.

-Por eso estoy aquí.

-Déjame llamarlo. Miguel, ven acá, tu hermano está aquí.

*-It is Mike mom, I've been telling you since I was fifteen.*

*-Bro!!! You are really here, you are a fucking hero Joe!*

-Háblame en español, Miguel.

*-It's Mike!*

-Háblame en español Mike. Ma', ¿puedes dejarnos platicar un momento a solas?

-Claro, voy a prepararte unos chilaquiles, que sé cuánto te gustan, mijito.

-Gracias, ma'.

-Pero, ¿qué pasa contigo, Joe?, ¿por qué esa cara? ¡Eres un héroe! Fuiste a la guerra y mataste a muchos vietnamitas, sobreviviste y aquí estás en una pieza, listo para conseguir lo que quieras.

-Yo no he matado a ningún vietnamita.

-No me engañes hermano, eres un marine...

-Lo fui.

... peleaste muchas batallas y ganaste dos medallas. Eso sólo lo logra un héroe. Y un héroe en la guerra mata enemigos.

-Claro que maté enemigos, Mike, pero no eran vietnamitas. Eran gucos, nagolios, cerdos... llámalos como quieras, pero no eran hombres.

-No te entiendo, hermano.

-Exacto, ¡no entiendes! Y yo no entiendo la estupidez que me contó la abuela ayer cuando la encontré caminando en Glendale de que planeas enlistarte.

-Lo hago por mi país, Joe.

-No me jodas, Miguel. Nada tiene que ver nuestro país en esto. Esta guerra no tiene un sentido ni es por la patria, es diferente a las otras guerras y no vamos a ganar.

85

-Eso no lo sabes, Joe.

-Claro que lo sé. Lo vi y te lo puedo asegurar. Tú no fuiste sorteado, Mike, ni tienes beca del gobierno. No tienes que ir.

-¿Por qué dices que no mataste a nadie?

-No dije eso, pero ojalá pudiera decirlo. Dije que no maté personas, que es diferente.

-¿Podemos hablar de eso?

-Cuando vas a la guerra, no tienes ni idea de qué demonios te vas a encontrar. Al desembarcar yo iba lleno de un patriotismo insultante. Quería matar vietnamitas y quería ayudar a mi país a librarnos del comunismo... pero no tardé más que un par de días en cuestionar toda la maldita guerra.

Los ojos del teniente del cuerpo de marines Joe Martínez se llenaron de lágrimas.

-¿Qué fue lo que pasó, Joe? -preguntó Miguel.

-Paso que el capitán Smith nos ordenó revisar una aldea donde había indicios de miembros del Vietcong. Era una tarea fácil, o al menos eso pensé hasta que el hombre que venía a la vanguardia voló por los aires después de pisar una mina terrestre, justo a la salida de la vereda que conectaba a la aldea con un arrozal. "¿Quién iba al frente?", grité. "¡Robertson!", fue el grito que se escuchó desde la columna. Como te dije, acababa de llegar y tenía poco trato aún con los muchachos de mi pelotón, por lo que aún no los identificaba; además de que no confiaban mucho en los oficiales egresados de las academias militares. Decían que nuestros grados eran de papel y que sólo servíamos para hacer que los mataran. Ellos, en realidad, nos despreciaban desde el momento en que llegábamos a integrarnos a las columnas.

Miguel lo miró extrañado.

-Tienes que entender algo: los sargentos son la verdadera alma de las escuadras, ellos tienen experiencia en el campo y los oficiales recién graduados de la academia en realidad no tenemos ni idea de lo que estamos haciendo. De hecho, el primer consejo que me dio mi capitán al reportarme con él fue: "Conoce a los sargentos de cada escuadra, aprende de ellos, gánate su confianza y su aprecio, confía en sus juicios y si en algún momento llegaron a *ordenarte* qué hacer durante un enfrentamiento, hazlo".

-¿Y qué pasó cuando Robertson pisó la mina?

-Toda la escuadra se tiró al suelo y conformó un perímetro de seguridad, pero no pasó nada. Seguimos avanzando y entramos a la aldea. Ahí empezó el infierno: mis marines juntaron a todos los aldeanos y los obligaron a arrodillarse. Mujeres, niños, bebés y ancianos estaban ahí, postrados, llorando y gritando en su maldito idioma imposible de

entender. Mis hombres estaban furiosos. "Son enemigos", me dijo el cabo Fischer. "Son civiles", le dije yo. "A ver, *teniente*, ¿en la maldita academia no les explican que una jodida villa, además de mujeres, niños y viejos, tiene campesinos hombres? Si no hay hombres es porque huyeron. Y si huyeron es porque son miembros del Vietcong. ¡Y por lo tanto toda la aldea lo es!

-¿Y luego, Joe?

-No podía pensar. En ese momento llegó un par de soldados. En un poncho llevaban la mayor cantidad de partes del soldado Robertson que habían logrado reunir. Yo no podía pensar, no podía actuar y no podía ordenar nada. Nunca había visto a un muerto antes y mucho menos a un muerto en esa condición. "Robertson tenía un hijo, teniente". "Era un buen amigo". "Hagámoslos pagar". "Solo tenía 19 años, señor". Los marines se agrupaban cada vez más en torno a mí y me exigían hacer algo. El sargento Braise llegó a mi lado y me dijo que estaba terminando de revisar la aldea, "según mis órdenes", puntualizó, pero yo no recordaba haber ordenado nada.

El teniente Joe Martínez hizo una pausa, ordenó sus recuerdos y continuó.

-Iba a hablar con Braise cuando escuché detonaciones que venían desde la selva. Todo se volvió lento, pero recuerdo claramente cómo los muchachos de manera automática dejaron de hablar, voltearon hacia la selva y accionaron sus M16. Los prisioneros se encontraban en nuestro campo de tiro, justo frente a donde se escuchaban los disparos que provenían de la selva, y justo en ese maldito momento, pasó lo que tenía que pasar: todos murieron, mujeres, ancianos, bebés... Los guerrilleros huyeron rumbo a la selva y yo ordené que se les persiguiera, pero el sargento Braise me llamó y me dijo: "Déjelo así teniente, hoy ya matamos suficientes gucos. El coronel estará contento con nuestros números señor". Y viendo el poncho añadió: "Lástima por Robertson, era un buen soldado... a pesar de ser negro". Ahí aprendí dos cosas: la primera es que a los enemigos no se les considera personas, son peores que animales, cosificamos al enemigo y eso evita el conflicto moral. La otra es que no importa que todos usemos el mismo uniforme, en la guerra existe el mismo racismo que aquí en casa.

Tras otra pausa, Joe agregó:

-Al regresar al campamento el capitán me preguntó: "¿Cuántos confirmados y cuantos probables, teniente?".

-¿"Confirmados" y "probables"?

-Sí, el secretario de la Defensa MacNamara decidió que la única manera de saber el estado de la guerra era a través de estadísticas. En el caso del enemigo, los "confirmados" son los vietnamitas muertos con

cadáveres que pueden ser contados, mientras que los "probables" son los enemigos de los cuales existían indicios para pensar que pudimos haberlos matado o herido. Es por ello por lo que los integrantes del ejército de Vietnam del Norte procuraban no dejar los cuerpos de sus muertos al retirarse.

-¿Qué le respondiste?

-Le dije: "No estoy seguro de cuantos enemigos matamos, señor". "¿Cómo es eso posible?", me respondió indignado, "El capitán Travis me dijo que desde el helicóptero observó una gran hoguera repleta de cuerpos." "De eso quería hablarle señor", le dije, "hubo un incidente después de que murió Robertson y varios civiles fueron abatidos, esos son los cuerpos que el capitán observó. No encontramos el cadáver de ningún enemigo cuando acabó la escaramuza."

-¿Qué te dijo?

-Esto: "Creo que no lo has entendido, teniente. Estamos ganando esta guerra y para seguir así necesitamos los malditos números que nos piden los payasos de Washington. Así que cuando te pregunte cuántas malditas bajas le causamos al enemigo, tú vas a tomar en cuenta cada maldito cadáver con los ojos rasgados que hayan causado las balas americanas... así que escúchame y contéstame de una maldita vez: ¿Cuántos malditos gucos confirmados tenemos el día de hoy, después de haber perdido al maldito Robertson?

-26 confirmados, señor... no tenemos probables, indiqué. "Muy bien teniente", me dijo el capitán, "buen trabajo, vayan a descansar... que se lo ganaron". Y me fui a dormir, dándome cuenta de que algo me pesaba más que haber acabado y quemado una aldea completa: el no sentir que habíamos hecho algo mal. En ese momento supe que algo había cambiado en mí y que nunca volvería a ser el mismo... Luego tuve 394 días más de miseria, muerte y destrucción llenos de historias como esta. Cada uno de esos malditos días estuve añorando mi casa y esperando la muerte, pensando que ese sería mi último día, siendo un *fucking hero*, mientras embolsaba pedazos de chicos geniales *they were just little boys* y ya no tenían un futuro! ¡Lo único que tenían en común era la falta de un apellido de abolengo que los excusara de ir a la guerra! La guerra es el infierno en la tierra y así día tras día hasta que regresé.

-Lo siento hermano.

-Yo lo siento más.

-Pero hoy tienes toda la vida por delante.

-Eso dicen todos, pero no lo siento así.

-¡Lo que hiciste, lo hiciste porque debías!

-En realidad hermano, lo que debí hacer era rehusarme a ir a la guerra. Te voy a decir la verdad, porque no quiero que cometas el mismo

88

error que yo: quería ser un héroe, quería una medalla, estaba seguro de que esa podría ser la base de mi carrera. Un héroe de guerra condecorado, que tuvo a su mando un batallón en Vietnam. No fui por patriota. No fui por el deseo de apoyar a mis hermanos. Fui porque creí que eso era lo mejor para mí, y hoy una parte de mí se arrepiente desde lo más profundo de su ser; mientras que la otra parte no deja de sentir dolor por todos los amigos y compañeros que murieron para que yo pudiera presumir que soy un héroe y que fui condecorado en la guerra.

-No sé qué decirte Joe.

-Dime que no irás a la guerra. Dime que serás feliz aquí y que mi infierno al menos le dará la paz a mi hermano.

-Está bien, Joe. Dejemos esta plática para otro día.

-No, aún no lo entiendes. ¡Mis manos están llenas de sangre!

-Pero tú me has dicho que no mataste a nadie.

-¡No hablo de los nagolios, cabrón! Hablo de mis amigos. De los que murieron porque yo les ordené subir a la asquerosa cima de un cerro donde no había nada realmente importante. Algo que nos costó decenas de muertos, sólo para abandonarla horas después, ¿oíste? Murieron cientos de muchachos que aquí no tenían edad de tomar una cerveza. ¿Y para qué?, para tomarnos una maldita foto sobre una montaña de mierda, tomar un poco de Kool Aid y luego largarnos.

Joe hace una pausa y observa a Miguel con tristeza.

-¿Y sabes qué? Los malditos gucos volvían a tomar la maldita montaña. Y nos volvían a ordenar hacer la misma basura y dejar morir a más muchachos americanos, ¿lo entiendes? ¡Yo tengo una medalla porque mis amigos murieron! Yo tengo piernas porque, por alguna razón, tuve la suerte de nunca pisar una mina; pero no sabes cuántas veces he deseado estar muerto. No sabes cuántas veces puse una pistola en mi boca desde que regresé a la tierra de la libertad... si eres blanco. Un mexicano como yo no tiene un lugar en este país, a pesar de haberse condenado a pasar la eternidad en el infierno. Maté y mi espíritu murió por un país que no me considera un americano completo. Mi alma está sucia y te juro, hermano, que no siento que "tenga nada por delante". No soy un héroe y estas sucias medallas me pesan como no te imaginas. ¡La mayor cantidad de muertos de nuestro ejército son negros! Y no muy debajo, y en proporción con la cantidad de soldados muertos que vamos a NAM, seguimos los latinos. También mueren blancos, por supuesto, pero adivina qué: la mayoría de los blanquitos que van a la guerra son pobres. No es tan difícil hacer la cuenta hermano: negros, latinos y pobres, las sobras de América.

-No sé qué decirte...

-Perdí mi alma, hermano. He visto el infierno y, ¿sabes algo? Mi

89

país no ganó nada, pero los políticos esos que no pelean, que tienen a sus hijos en las mejores universidades, fueron los únicos que ganaron algo. Seguro dinero, pero eso no es todo: ganaron poder, el poder de ser Dios, el poder de decidir quién vive y quién muere porque ellos creen que tienen el derecho de decidir por todos nosotros, aquí, y por todos los chinos allá. Fui un marine, un oficial del cuerpo de marines, maté y arriesgué mi vida por el cuerpo, hice mío el lema de los marines: *Semper Fi*, ¡siempre fieles! Y cuando regresé a mi país, al que creía mi país, no había un maldito lugar para tomar un café en un restaurante, porque no soy blanco, traía mi uniforme y nadie siquiera se molestó en preguntarme si quería pasar a esperar sentado. Este no es mi país. Fui a la guerra para mejorar mi vida y al final no puedo ni obtener una silla en un maldito café en Nebraska.

Miguel observa a su hermano con mucha atención, ve su largo cabello y barba desaliñados, estaba muy delgado y apestaba a algo que no alcanzaba a determinar. Tal vez drogas, pero no se atreve a preguntarle. Sin embargo, son sus ojos los que más llamaron su atención: se ven tristes, su color es diferente. O tal vez es algo más: que en esos ojos no hay tristeza, sino un dolor aún más profundo, el de la desesperanza.

-Me regreso a México, Miguel. Espero olvidar la guerra por allá y espero que nadie me vea en la calle y me grite: *Baby killer*. Deberías hacer lo mismo...

-Cúidate, hermano -responde Miguel-, mi vida está aquí.

-Dime que no irás.

-No iré.

-Promételo, Mike.

-Miguel.

-Promételo, Miguel.

-Lo prometo, hermano.

-¡Gracias!

-No sabes cuánto me duele verte así, Joe.

-Todo mejorará. Ahora sólo déjame despedirme de mi mamá. Necesito los datos de la familia en México. Yacualita, allá voy...

-Es Yahualica hermano, en Jalisco.

-No es Estados Unidos y con eso me basta.

Se dan un abrazo y Miguel se convence de que detrás de toda la desesperanza de Joe, hay una pequeña luz. Y eso lo hace sonreír mientras piensa:

-No iré a la guerra hermano. Hoy me salvaste. Salvaste mi alma y probablemente mi cuerpo,

*You really are a fucking hero.*



ANDREA RAMOS STIERLE Y RODRIGO PUCHET DUTRENIT  
Avierto, Mad Dona, Sonia y Parrilla Paraíso



COVID-19

# Comida para héroes

*Con las crisis de salud y económica generadas por la pandemia, y gracias a donativos económicos y en especie, un grupo de empleados de restaurantes ha dado pie a la campaña #ComidaParaHéroes, con la intención de llevar alimentos a personal hospitalario que atiende la enfermedad.*

i  
Colaboradores, abril de 2020.  
Colección de Comida para Hé-  
roes.

91

El 14 de marzo de 2020, el secretario de Educación Pública anunció la ampliación y adelanto de las vacaciones de Semana Santa a nivel nacional; lo anterior como medida de prevención frente a la pandemia mundial decretada por el contagio masivo de coronavirus en varios países de distintos continentes. El anuncio propició una caída inmediata en las ventas de los restaurantes de la Ciudad de México. Días después, las autoridades federales dieron a conocer la Jornada Nacional de Sana Distancia, que obligaba a la gran mayoría de las industrias a detener sus labores. En el caso de la industria restaurantera, esta se limitó a ofrecer servicio a domicilio o de despacho en el lugar, sin posibilidad de consumo en el sitio, lo cual ocasionó que las ventas cayeran 10% del promedio mensual.

En este contexto nació la iniciativa “Comida para Héroes”, al quedar visibilizado el trabajo del personal que ponía en riesgo su vida por la atención de una enfermedad desconocida.

La campaña #ComidaParaHéroes es una cadena de colaboración, generosidad y amor, explica Andrea Ramos Stierle. “Tiene como objetivo llevar alimentos a la mayor cantidad de personas vinculadas al sistema de salud y limpia de los hospitales de la Ciudad de México.”

Se busca “conservar los empleos de todos los compañeros que trabajan en nuestro grupo de restaurantes –agrega–, convencidos que el

camino para ayudarnos unos a otros es el camino de la generosidad y el trabajo en equipo”.

Andrea y Rodrigo Puchet Dutrenit, colaboradores de esta iniciativa, exponen que, con el inicio de la Jornada Nacional de Sana Distancia del gobierno federal, analizaron que habría gente más afectada, no tanto en lo económico, sino en el aspecto humano, por lo cual el 2 de abril enviaron 25 comidas al grupo de residentes del Instituto Nacional de Cardiología.

Al día siguiente se publicaron imágenes de la donación en las redes del restaurante Parrilla Paraíso, y la respuesta de los clientes y seguidores “fue conmovedora; todos comenzaron a preguntar cómo o qué podían hacer para ayudar para que llegaran más apapachos al personal de salud. Ahí nos dimos cuenta de que podíamos y debíamos ser un eslabón”.

Ante la reacción de los clientes, el equipo del restaurante decidió montar en un fin de semana –en la web y en las redes sociales bajo el dominio donadora.org– una campaña de recaudación de fondos transparente. El primer reto sería juntar recursos para regalar 3 000 comidas a los hospitales.

Por cada donativo de 100 pesos, dice Adriana, la mitad se destinaría a realizar una comida de agasajo al personal de salud y el resto a garantizar el sueldo de más de 70 colaboradores del grupo.

Los jueves se hace un corte para distribuir los recursos recaudados de acuerdo con la necesidad de cada restaurante. Luego se elabora la planeación de menús “apapachadores y antojables” y se compran los productos para las siguientes comidas.

De esa manera, se mantienen activos económicamente a los proveedores y la cadena de productividad, así como las nóminas de personal.

En el caso de la logística de envío, la empresa Jetty ha cumplido un papel relevante al sumarse a la iniciativa con la distribución gratuita de los alimentos. “Es nuestra carroza mágica”, dice Rodrigo.

En casi cuatro meses de la campaña y con cuatro fases de recaudación concluidas, se repartieron más de 10 000 comidas al personal médico, de enfermería e intendencia, en 18 instituciones de salud pública que atienden directamente casos de COVID-19. Participan tres restaurantes de las colonias Escandón, Juárez y Santa Úrsula Xitla.

La campaña pretende ser lo más transparente posible para generar confianza en los donadores. Por eso, cada uno de ellos sabe a dónde va a dar ese dinero, qué hospitales reciben los alimentos, cuántas comidas se donan. “La gente es testigo de que el dinero llega a las manos de quien tiene que llegar; los restaurantes, los proveedores y los empleados que reciben su pago”, afirman.

La campaña no incluye únicamente donativos económicos. La gente les acerca desde agua, helados, lechugas orgánicas, carne, margarina, chayotes, chocolates, hasta empaques biodegradables.

Andrea y Rodrigo se sienten orgullosos y emocionados por “ser un eslabón para llevar a las personas que están salvando vidas un alimento rico y nutritivo e, incluso, un postre delicioso. Ha sido una experiencia increíble, ya que la gente se ha sumado a esta campaña de manera voluntaria y muy genuina.”

Comentan que se han encontrado con casos, como el del personal de intendencia del Centro Médico 20 de Noviembre, que no tenía



ii  
Entrega de comida en el Instituto Nacional de Nutrión, abril de 2020. Colección de Comida para Héroes.

acceso al comedor del hospital por ser empleados subcontratados. En la primera donación les entregaron alimentos a dos turnos del personal de limpieza, 150 empleados. Aquello fue “una fiesta de sonrisas cuando lo entregamos”, relatan.

Nunca olvidarán, dicen, “los mensajes públicos de los residentes del Instituto Nacional de Cardiología, que antes de que existiera la campaña y la donadora, de manera genuina y espontánea agradecieron a los restaurantes en sus redes personales el haberles alegrado el día y haberlos hecho sentir apapachados por un ratito”.

93 *“Nosotros sabemos hacer comida rica, reconfortante y con los protocolos de limpieza e higiene adecuados. Nuestra manera de ayudar es siendo el eslabón entre quienes quieran apoyar donando para producir la comida y el personal vinculado al cuidado de la salud que ha asumido esta noble misión en este momento de crisis.”*

94



95



iii Entrega de comida en el Hospital 20 de noviembre, abril de 2020. Colección de Comida para Héroes.

DARÍO FRITZ

BiCentenario

## 96 MAL TINO

En su mirada taciturna y una parada inquieta – como si acabara de pasar por el puesto de periódicos y se dispusiera a ir al café con los amigos, pero se encontró con el fotógrafo de la ciudad y lo puso a posar–, este hombre bien podría pasar por comerciante, hacendado o director de escuela. Estoy de paso, apúrese amigo –parece decir–, que el sol quema y no traigo este sombrero de adorno. Se lo ve relativamente joven, apenas pasados los cuarenta años. No se trata de un vecino anónimo de la colonia Roma, de la ciudad de México, si a la arquitectura de la casa a sus espaldas nos remitimos; ni tampoco de San Antonio, Texas, donde fue tomada la imagen. Aureliano Urrutia Sandoval tenía poco tiempo en esta última ciudad, un lugar al que al parecer llegó por casualidad. Había querido huir a Alemania, pero sus amigos del gobierno estadounidense lo convencieron de irse a tierras más cercanas. Detrás de esa imagen algo melancólica, había un médico cirujano que pronto se hizo célebre en Texas, desde que llegara en 1914, aunque también muy conocido en México en esos tiempos. Tuvo el mal tino de creer en alguien –aunque no se le conoce autocrítica por eso– y de regalarle su prestigio en la medicina con un cargo público que terminó por granjearle más odios que apoyos; abundantes polémicas y enemistades y, al final, catapultarlo al exilio. Para 1913, siendo amigo del general Victoriano Huerta, a quien salvó la vida en dos ocasiones, el doctor Urrutia terminó sirviéndole tan sólo tres meses de su gobierno funesto. Un tiempo corto, aunque suficiente para modificar radi-

**i** Bain News Service, Dr. [Aureliano] Urrutia, ca. 1915. Library of Congress, EUA.



calmente las percepciones que se granjeó en más de dos décadas brillantes en la atención de pacientes y como director de la Facultad de Medicina. Ubicado en el lugar más inconveniente de la historia, vistos los resultados de confiar en un proyecto en el que se cometieron decenas de crímenes de Estado, Urrutia no podría despegarse nunca más de la imagen de responsable de los asesinatos que le acusaron sus adversarios políticos mientras estuvo a cargo de la Secretaría de Gobernación en ese centenar de días. Refugiado en San Antonio ocho meses después –hasta crímenes posteriores a su renuncia le fueron endosados–, evitó pisar el país nuevamente; aún en 1944 las heridas seguían abiertas y se pedía juzgarlos penalmente. Aquellos días oscuros terminaron por marcar una vida de 104 años, insuficientes, quizá, para curar las heridas de una mala elección.