



ISBN: 9786073044752

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE LA
UNIVERSIDAD Y LA EDUCACIÓN

Aguirre Lora, M. E. (2020). Del ámbito privado al espacio público: transiciones en los usos sociales del arte a horcajadas de los siglos XIX y XX. En M. Zabalgoitia Herrera, E. Ritondale y E. C. Vallejo Grande (Coords.), *Culturas de género, nación y educación en México (siglos XIX y XX)* (pp. 37-62). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.

Del ámbito privado al espacio público.
Transiciones en los usos sociales del arte
a horcajadas de los siglos XIX y XX

María Esther Aguirre Lora

Digo, entonces, que los antiguos solían acceder a la virtud no sólo con la severidad de las leyes y con la maestría de la filosofía, sino con la poesía, con la música, y con diversas artes placenteras y juegos alegres.

De'Bardi (1580)

El presente trabajo surge en el contexto de las investigaciones en curso referidas a la historia social y cultural de la educación artística en México (ca. 1920-1970), donde he abordado los usos sociales del arte. Éstos, por distintas vías que entran en juego en los proyectos modernizadores de la vida social y cultural del país, repositionan su sentido y se proyectan a los espacios educativos, sean formales o alternativos. La perspectiva de investigación de este trabajo es interdisciplinar, en tanto que la historia social y cultural de la educación abarca el estudio de procesos más amplios, en los cuales se recuperan las prácticas y las vivencias de los individuos involucrados. De ahí que en la historia cultural de la educación artística sea necesario considerar nociones como los usos sociales del arte ligados, por supuesto, a su entretrejido histórico y a sus escuelas o corrientes en cada época, a su transmisión, a sus instituciones, a sus personajes incluidos y excluidos. Estos entramados no son exclusivos de un solo campo disciplinario y, por ello, es necesario navegar en varios mares. En este contexto, cobra importancia nuestra siguiente e inicial pregunta.

¿EN QUÉ SENTIDO PODEMOS HABLAR DE LOS USOS SOCIALES DEL ARTE?

Puede decirse, *grosso modo*, que el arte como tal es un concepto movedizo que se transforma al ritmo de los tiempos, de las sociedades. La historia del arte tuvo su punto de partida en el estudio de la obra en sí misma y de su sentido, aprehendidos bajo el paradigma de la estética, donde se destacaba su inmanencia. La exigencia para el estudioso de la historia del arte, en estos términos, era poseer una fuerte carga de erudición y un instrumental metodológico procedente, sobre todo, de la filosofía (Castro, 2005; Gombrich, 2004).¹ La integración de la dimensión social al estudio del arte, en sus distintos componentes, referida a la investigación de distintos universos y prácticas, se irá dando en el curso del tiempo y, en principio, se apoyará en referentes que proceden de las teorías sociológicas, de la historia social y cultural, y de la renovación de las perspectivas estéticas, entre otros (Micheli, 1986; Aurell *et al.*, 2013), poniendo de relieve los sentidos sociales del arte y sus sucesivas transformaciones.

Desde fines del siglo XVIII, por diversos motivos, entre la burguesía ilustrada se venían gestando otros comportamientos referidos al campo artístico: en Alemania, Kant había señalado que para disfrutar las obras de arte había que contemplarlas en una actitud de recogimiento, en tanto que los hermanos Schlegel, promotores del movimiento *Sturm und Drang*, plantearon la posibilidad de la formación del espíritu (*Bildung*), abriendo inquietudes que recogerá Schiller al delegar en el arte las posibilidades de salvación de la humanidad, de su progreso y mejoramiento (1990: 205), que nos colocarán en el terreno de las utopías estetizantes, lo cual influirá en

1 Uno de los puntos nodales en la consideración de un objeto como obra de arte radica en la intención del creador para hacer de ella un objeto estético, como afirman Gerard Genette y Jean-Marie Schaeffer; puede darse el caso de objetos creados con otros propósitos, como la arquitectura, las danzas rituales, etcétera, que en algún momento adquieren una dimensión estética por sobre su dimensión práctica o funcional. Se trata de tomas de posición que se siguen dando en la perspectiva abierta por Kant, en el contexto del prerromanticismo. La historia del arte que surgió al calor de estos debates se sustentó en la teoría de la inmanencia, cuya mirada se dirigió a aprehender el objeto artístico por sí mismo, en sí mismo.

la perspectiva de plantear el arte por el arte, como un dominio que existe por sí mismo (Micheli, 1986; Fubini, 2013).

Francia, por su parte, protagonista del emblemático 1789, se pronunciará por una posición próxima al compromiso político del artista, de los poetas, los pintores y los músicos, integrados con la realidad de su tiempo, rechazando, cada vez más, el coto cerrado de las academias y propugnando por una incipiente democratización del arte, con el propósito de aproximarlo a la vida (Jiménez, 1993: 9-16). La apertura de los salones parisinos a otros pintores y escultores (1791), que antes habían sido dominio exclusivo de la Academia,² y el establecimiento del museo de arte en el Louvre, en el que se mostraban obras que procedían de la Corte (1792), fueron indicio de los nuevos aires que permearon los ambientes artísticos.

Éstos son algunos aspectos del horizonte en que se plantea el tránsito del espacio privado al público en el disfrute y diversión relacionados con el arte. Surgía un cambio de comportamiento social, motivado por la confluencia de diversos factores. En este contexto, el propósito de este capítulo es plantear un primer acercamiento a los usos sociales del arte que se manifestaron en México entre fines del siglo XVIII y las primeras décadas del XX. Se trata de observar algunos indicios referidos a la función que los grupos sociales le atribuyeron al arte, conscientemente o no, entre el ocaso de la sociedad novohispana, la incidencia de los movimientos ilustrados y la espectacular entrada a la modernidad que deparaban los primeros años del siglo XX.

2 Emblemático al respecto es el movimiento que se dio en torno a las exposiciones anuales de pintura y escultura que organizaban los miembros de la Academia de Bellas Artes con el apoyo del gobierno francés, conocidas como Salón Parisino. Los salones parisinos de los siglos XVIII y XIX se convirtieron en espacios muy codiciados que reunían a la crema y nata de la pintura y escultura; su reconocimiento había traído aparejadas situaciones extremas de elitismo y conservadurismo en el jurado, y fue particularmente el salón de 1863 el que, al rechazar alrededor de 3 000 obras de las 5 000 que habían llegado, desencadenó numerosas protestas y críticas, frente a las cuales Napoleón III, en un gesto democrático, instituyó, en una sala contigua al Palacio de la Industria, sede de la exposición oficial, el *Salon des Refusés*, que resultó ser un antídoto frente a las posiciones hegemónicas y abrió el espacio a lo que sería el arte nuevo, con artistas como Manet (Fundación MAPFRE, 2010; Kearns y Mill, 2015; Munal, s. d.).

En principio, será necesario tomar en cuenta que la alta burguesía y los sectores medios, como parte del proyecto ilustrado, fueron herederos de las formas de vida cortesana, donde el arte estaba integrado como parte de las diversiones, del ocio y aun de los rituales republicanos: el teatro, la ópera, los conciertos, los bailes, la afición a coleccionar obras de arte, el fasto de las ceremonias religiosas y cívicas. Cabe señalar, no obstante, un rasgo notorio que domina en la época: la sociabilidad a partir de formas renovadas de convivencia, donde, más allá de las empresas de distinto tipo, los grupos afines encontraban el tiempo y la manera de conversar, comer, beber y disfrutar en común algún evento, siempre dentro de ciertos cánones (Im Hof, 1993; Goodman, 1994; Outram, 2009). En el caso particular de la sociedad novohispana, es de sobra conocido —y los relatos de los viajeros que se adentraron en el territorio lo constataron— el gusto por la música y la afición por el baile; frente al dispendio con que la Iglesia barroca había marcado la vida social y cultural, el final del siglo XVIII, umbral del movimiento ilustrado, representó la apertura a nuevos espacios de intercambio amistoso, en los cuales se instituyeron modos de intercambio social dominados por la influencia francesa introducida por los borbones. Esto se proyectó tanto a la vida social y cultural en su conjunto, como al propio desdoblamiento y percepción que de sí mismo fue construyendo el sujeto, lo cual permeó los modelos de comportamiento y las oportunidades de participar en espacios públicos, o bien, de permanecer en ámbitos privados, donde la desigualdad o la falta de equidad entre hombres y mujeres resultó ser una referencia obligada con respecto a la cual hay que hilar fino, huyendo de los análisis binarios, como veremos a continuación.³

3 Si bien este texto no se centra en la consideración o aplicación de la perspectiva de género o los estudios feministas al campo de la educación artística, es imposible desconocer al menos la distribución y valoración desigual del papel, las funciones, los atributos estereotipados de las mujeres y los hombres en cualquier época, pero más marcadamente en éstas a las que nos referimos.

¿Cuál es la noción de arte a la que me remito en este texto? Se trata de la noción de *bellas artes* que quedó fijada a mediados del siglo XVIII por Charles Batteux (París, 1746), en un intento por reunir aquellas artes que, a pesar de su divergencia interna, coincidían en la imitación de la naturaleza y la búsqueda de su perfeccionamiento, ponderando la belleza por sobre otros valores. Con esto, se diferenciaban de los otros campos que se percibían como la nueva ciencia y las artes mecánicas. Se trataba de la poesía, la elocuencia (literatura), la pintura, la escultura, la música, la danza y la arquitectura. De hecho, son atributos que desde siglos atrás venían anunciándose por medio de las distintas formas de nombrar las artes que, finalmente, quedarían aglutinadas en el concepto de bellas artes: artes elegantes, artes agradables, artes ingeniosas, artes nobles e, incluso, artes educadas; se trataba de aquellas que, al trascender el sentido de utilidad de las artes mecánicas, remitían al placer y al goce espiritual que proporcionaban (Batteux, 1983: 9-19; Kristeller, 1952: 496-527), en lo cual encontraríamos el moderno sistema de las artes *in nuce*.

Otra noción central del momento fue la representada por la invención de la estética que propuso Alexander Gottlieb Baumgarten en torno a 1742, con el propósito de equilibrar el dominio de la lógica al poner de relieve la percepción sensible, en una perspectiva próxima a la filosofía kantiana prerromántica (Fubini, 2013: 32-41). Ambas nociones, bellas artes y estética, eran indicio de las complejas transformaciones que se estaban dando en la vida social, económica y cultural del momento, donde entraban como factores determinantes la expansión de la economía de mercado, el crecimiento de los emplazamientos urbanos y la nítida diferenciación de los sectores sociales.

Ahora bien, si en la configuración del campo de las artes en general, y de la educación artística en particular, interesa partir tanto del momento en que Batteux plantea el concepto de bellas artes como del que Baumgarten, por su parte, inventa la estética, así como el cruce que se da entre ambos, y si ello resulta esclarecedor en un primer momento, no podemos pasar por alto la noción misma de

campo artístico que también va cobrando forma. Para ello, recurrimos al apoyo que nos ofrece la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1990: 108-123; Swartz, 1997) como una vía para explicarnos el surgimiento de un espacio de legitimidad donde el arte, en medio de las oleadas secularizadoras de la modernidad, es capaz de crear su propio discurso, sus propias reglas del juego, su propio lenguaje, experimentando la especificidad de su ámbito relacional y de posiciones objetivas entre quienes, consciente o inconscientemente, están comprometidos en la contienda por lograr el capital puesto en juego.⁴ Puede decirse que en el trasfondo de estas pugnas está la autonomía del artista, sus posibilidades creativas y el reconocimiento de su obra por otros, así como la invención del público y del mercado de arte.⁵

En el caso de México, en el curso de los siglos XIX y primeras décadas del XX, se manifiestan distintos reposicionamientos en el campo artístico dominados por las preocupaciones y sensibilidades de la época, cuyo punto culminante será, al filo de los movimientos revolucionarios, las contiendas por las distintas versiones del nacionalismo mexicano.

Ahora bien, ¿cómo se visualizaba la configuración del campo artístico mexicano? ¿Qué implicaciones tenía en el terreno educativo? ¿Cómo se establecía la dialéctica inclusión/exclusión en lo que respecta al género, es decir, en lo que respecta a la participación o no de hombres y mujeres? ¿Qué desplazamientos se fueron manifestando? Éstas son algunas de las interrogantes que se abren en este complejo horizonte.

4 "Un campo se define, entre otras formas, especificando aquello que está en juego, así como los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios [...] y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo [...]. Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera" (Bourdieu, 1990: 108).

5 En esta proclama de libertad y creatividad sin ataduras, se vuelven los ojos al Romanticismo y se genera una pluralidad de manifestaciones convocadas por los "ismos" (dadaísmo, cubismo, surrealismo, futurismo, etcétera), cuyo punto de convergencia era propugnar por la libertad, manifestándose contra las tradiciones sólidamente establecidas.

SEGUNDO TIEMPO: EL ARTE COMO DIVERTIMIENTO

Los movimientos ilustrados, más allá de la compleja transformación que trajeron consigo en distintas esferas, propusieron ciertos valores en el primer plano de la vida social y cultural. Uno de ellos fue la relación de intercambio amistoso en los diversos puntos de convivencia que ofrecían los espacios urbanos y semiurbanos desde el siglo XVIII y a lo largo del XIX. Ya desde el XVII, los pensadores, desde diversas tribunas y foros, habían señalado que el ser humano depositaba en la conversación las formas secularizadas de sociabilidad que posibilitaba la sociedad moderna; entre ellas se harían ulteriores distinciones entre la conversación y los encuentros cotidianos, y aquéllos más densos, mediados por otras actividades y contenidos. También fue notable cómo al lado de las sociedades científicas fueron surgiendo otro tipo de asociaciones con distintos propósitos; el horizonte de los ámbitos de convivencia se enriqueció cada vez más (Im Hof, 1993: 98-102). Estas nuevas formas de convivir estuvieron atravesadas por divisiones y desigualdades de género, lo cual nos lleva a preguntar, por ejemplo, ¿cuáles fueron los espacios que los movimientos ilustrados fueron construyendo para mujeres y para hombres? ¿En cuáles o de cuáles se excluía a las mujeres? ¿Cuál fue el papel que el arte ocupó en ellos?

En principio podemos distinguir dos tipos de espacios, el privado o doméstico y el público. En ellos se perciben las distintas expresiones que la división estereotipada de género establecía para mujeres y hombres en todos los espacios o ámbitos sociales, así como las transformaciones que experimentaron en México en medio de los avatares políticos y proyectos de sociedad en los siglos XVIII y XIX.

En el ámbito privado dominaron desde las más simples y cotidianas reuniones de familiares y amigos organizadas generalmente por las mujeres de la casa, las tertulias y veladas (a la manera de lo que nos relata Altamirano en su novela *Clemencia*), hasta los salones, verdaderas instituciones donde la gente se reunía sistemáticamente en las casas de la alta sociedad para escuchar a algún viajero, para intercambiar experiencias y puntos de vista en relación con algún autor en boga, leer poesía, tocar algún instrumento musical, cantar

y, a veces, bailar. El propósito inicial era convivir, pasar el tiempo de una manera agradable, aprender del otro, compartir. Los ejecutantes, compositores y poetas diletantes aprovechaban el espacio para mostrar sus aficiones e irlos probando ante un auditorio que rebasaba el exclusivo grupo de amigos y familiares.

Desde la perspectiva de género, la Ilustración gastó mucha tinta en definir las diferencias y desigualdades entre hombres y mujeres; particularmente, en definir lo que sería la femineidad o lo femenino: las mujeres, “caracterizadas como harpías, prostitutas y amazonas” en el peor de los casos, fueron desplazadas a otro lugar, “lejos de la ciudad o en sus márgenes y oscuridades” podríamos decir (Outram, 2009: 102), y cuando ese lugar fue el centro del hogar, se destacaría su condición moral y ejemplar, su papel exclusivo como madres y esposas (múltiples revistas y periódicos de esas épocas dan cuenta de estas atribuciones que se definían a partir de su “propia naturaleza”, concepto ambiguo por excelencia). Lo anterior ya se había planteado años atrás, pero ahora, a partir del siglo XVIII, los argumentos eran “científicos”, con lo cual las mujeres, por sus propios atributos “naturales”, continuarían jugando un papel subsidiario al mundo masculino (Outram, 2009: 104-106). La mujer, ya desde tiempos de Rousseau (1712-1778), había quedado marcada como un ser por naturaleza emotivo más que racional, lo cual señalaba su posible actuación social; su condición dependía de su propia naturaleza.

De tal modo, los movimientos ilustrados⁶ seguirían confinándola al mundo privado, en tanto que en los espacios públicos, donde se generaban opiniones y saberes, quienes transitaban libremente eran los hombres. Sin embargo, fue desde esos espacios íntimos, domésticos, personales, donde las mujeres mostraron sus propios atributos y capacidades; desde esa posición pueden comprenderse los usos sociales del arte: las jovencitas en edad casadera, procedentes de los sectores medios y acomodados, recibían una esmerada formación proporcionada por las familias criollas ilustradas, que comprendía cultura

6 Ciertamente, la Ilustración no fue un bloque monolítico; los movimientos ilustrados tuvieron diversas manifestaciones y se expresaron en un campo de tensiones que pueden analizarse desde distintos observatorios, sea que se trate de las religiones, de la etnicidad, de la construcción de la nación, y otros más.

general y saberes propios de la gestión doméstica, pero también era común que bordaran, dibujaran y pintaran en sus momentos de descanso y soledad; que dominaran el arte de la caligrafía; que supieran tocar el piano, quizá el arpa o el violín; que cantaran y declamaran; que quizá escribieran todo tipo de géneros literarios, e incluso que compusieran obras musicales. En estas dotes, la música jugaba un papel relevante: a través de ella lograban atraer las miradas masculinas y, a menudo, concertaban un buen matrimonio. La primera revista dirigida a ellas, desde la perspectiva de los liberales radicales que la impulsaban, sistemáticamente se dio a la tarea de integrar partituras y nos comunica el modelo femenino que se estimulaba:

La música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ella refina y perfecciona aquella dulzura de genio, buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formando el consuelo de la casa paterna, acaba por ser la delicia de un esposo. La disposición y la pasión a la música, dice un sabio moderno, son siempre proporcionales a la propensión a los dulces sentimientos del amor. Sabemos también que éste, bien dirigido y empleado, es el apoyo y sustento de la sociedad, y la fuente de las virtudes sociales más hermosas y más nobles. Así es, amables señoritas, que en este número volvemos a presentaros música (Linati, Galli y Heredia, 1988: 32).

No podemos perder de vista que ellas traían sobre las espaldas un bagaje de cultura general y musical, en particular, adquirido en muchos casos en los colegios próximos a los conventos, directamente de las monjas (Muriel, 2004; Muriel y Lledías, 2009), y habían continuado su estudio con maestros particulares o en pequeñas academias privadas, de cuya existencia dan cuenta las publicaciones periódicas de la época. No obstante, su lugar y su valoración en la constelación social seguía siendo subordinado.

De todos modos, a fines del siglo XVIII, los movimientos ilustrados fueron propicios para que la mujer fuera visibilizándose como anfitriona concedora de músicos, poetas, cantantes, e invitados que buscaban estos encuentros. De hecho, ejercía una función de mediadora cultural y en ocasiones transitó de los espacios íntimos

a los públicos, posesionándose del escenario que le ofrecían esas reuniones familiares y amistosas, donde el consumo de música impresa e instrumentos musicales daría cuenta de una de las mayores aficiones del momento.

La publicación de partituras fue una constante, con las exigencias propias que acarrearía este reto para imprentas y talleres tipográficos del siglo XIX,⁷ ya fuera en las revistas de mayor circulación entre las élites criollas, muchas de ellas dirigidas a las mujeres,⁸ en las publicaciones periódicas en general, o bien, directamente por medio de instancias comprometidas con hacer llegar al público interesado, semanal o quincenalmente, mediante el sistema de suscripciones, las composiciones consignadas por sus autores. De modo paralelo y complementario a este consumo de música impresa proliferó la venta de instrumentos musicales, así como su eventual fabricación e importación, como fue el caso de la construcción y venta de pianos nacionales e importados,⁹ propiciando el desarrollo de una actividad importante: la de los artesanos que afinaban los instrumentos y les daban mantenimiento para conservarlos en buen estado (Zárate, 2014: 237-239; Moreno, 2014: 147-148).

Las mujeres que tenían acceso a estas posibilidades se nutrían de ello y poco a poco adquirirían la audacia y los estímulos necesarios para incursionar en las instituciones formativas *ad hoc* que se iban estableciendo, como fue el caso de las que se atreverían a establecer sus propias academias de música, a estudiar e incluso a dar clases en el Conservatorio, verdadero reto para una época en que eran espacios públicos dominados por el género masculino. Ángela Peralta (1845-1883), el “Ruiseñor Mexicano”, trascendió a los escenarios europeos; Luz Oropeza, a partir de su propia Academia de Dibujo y Música, formó parte de la planta de profesores del Conservatorio; Guadalupe Olmedo (1853-1889), pianista y compositora, casada con Melesio Morales (1838-1908), fue la primera mujer

7 Entre los talleres de la época se encuentran los de Mariano Elízaga, Ignacio Cumplido, Manuel Murguía, José Mariano Fernández de Lara, Eduardo Gariel, Otto y Arzo, y Nagel.

8 Entre dichas publicaciones se puede mencionar *El Iris*, de 1826; el *Mosaico Mejicano*, de 1836; el *Calendario de las Señoritas Mejicanas*, de 1838, y el *Museo Mejicano*, de 1843.

9 Como los de Adan Miller, Herz, Levien y Wagner, Martín Burckhardt, entre otros.

graduada en la institución antes mencionada; María Garfias (1862-1918), fue pianista y compositora precoz (Zárate, 2014: 131-134; Zanolli, 1997; Gali, 2002; Miranda, 2001). Finalmente, se trata de mujeres pertenecientes a la alta burguesía criolla y, por alguna vía, vinculadas con las élites intelectuales y políticas del momento.

Sí, ciertamente hubo mujeres que en el curso del siglo XIX lograron un virtuosismo en la ejecución de los instrumentos musicales, en la composición y en el canto, pero muchas otras fueron objeto de burlas y críticas en las crónicas y en las novelas de la época. Basta traer a colación, a manera de ejemplo, el artículo de Laureana Wright, “A una pianista”, publicado en 1888 (*apud* Zárate, 2014: 138), donde no escapa lo que representaba para los vecinos la ejecución mecánica de un piano, el estudio sistemático de un instrumento musical, la repetición a morir de las escalas musicales o el canto de alguna pieza, no siempre con los mejores resultados.

Es famoso un escrito de Amado Nervo quien, con conocimiento de causa y una fuerte dosis de sarcasmo, refleja lo que implicaba para una familia de clase media o pudiente plantearse el proyecto de darle estudios musicales a las hijas: la fuerte inversión de tiempo, los recursos y las expectativas que ello implicaba, que de ninguna manera compensaban los magros resultados que por lo general alcanzaban las jovencitas. En medio de suposiciones, derivadas del conocimiento de los barrios de la Ciudad de México, va haciendo cálculos aproximados sobre lo que cobraban los maestros particulares de música, los instrumentos que dominaban el medio y los destemplados sonidos que las muchachas les arrancaban, para concluir:

De cuarenta mil muchachas en pleno estudio, treinta y nueve mil son boxeadoras del piano y no pasan de ahí. Nos quedan mil: mas de estas mil, novecientas cincuenta aturden a los vecinos con trocillos de zarzuela, tales como *Los marineritos*, el dúo de *La verbena* o las seguidillas del *Certamen*. Restan cincuenta, cuarenta de las cuales tocan algo, al pertinaz tejemaneje merced al cual se logra leer una mazurca de Chopin, un Nocturno de Schuman, un minueto de Thomé. De matices..., nada; no advertiréis el menor *nuance* que dicen los franceses; es aquélla una música uniforme, insoportablemente uniforme. Donde

el autor, merced a una habilísima inspiración, dejó un sollozo, un grito, un gemido, los amanerados dedos de la que toca algo, hundien dos o tres teclas blancas y ya está. Pero nos quedan aún las diez últimas: ¿Serán artistas? ¿Sabrán dar a la música ese colorido sin el cual se convierte en el más fastidioso de los ruidos? (Nervo, 1991: 650-651).

El dato, sin embargo, es un indicador del gusto de esas sociedades por la música: toda casa de la alta sociedad y aún de sectores medios tenía, sobre todo, un piano, fuera verdadera joya o estuviera un tanto desvencijado, que ocupaba un lugar especial en la sala o en la “asistencia” de la casa.

En las tertulias subyacía un modelo cortesano, el del salón literario y musical,¹⁰ llevado a su máxima expresión en París, una de las instituciones artísticas y culturales más destacadas de la Ilustración, que generó un espacio de formación y producción de saberes en el que las mujeres de la alta burguesía tuvieron un papel protagónico.

Entre los espacios privados, también podemos considerar otro tipo de reuniones, más propias del género masculino, que ofrecían un sitio relevante para aquellos que buscaban mayor rigurosidad y exigencia de conocimientos musicales. Por ejemplo, fueron famosas las veladas dominicales de lo que se constituiría en el Club Filarmónico de la Tercera Sociedad Filarmónica aglutinado en torno al pianista don Tomás León (1826-1893), donde se reunía lo más destacado del medio artístico, pianistas, compositores, políticos, aficionados y discípulos, para leer poemas de los más reconocidos literatos europeos y mexicanos; ofrecer recitales con obras de Bach, Beethoven y Chopin, entre otros, y también dar a conocer la obra de los compositores mexicanos que carecían del espacio idóneo para presentarse. De ahí surgió el proyecto de que el club tuviera, hacia 1864, su propia academia de

10 El salón, un espacio favorito en la cultura cortesana desde el siglo xvii, representó no sólo la posibilidad de circulación de saberes y opiniones, sino la misma producción de conocimientos alternativa a los espacios universitarios o académicos. Cada salón, y su programa, tenía el sello de la anfitriona en cuestión, quien contribuía, desde su particular formación e intereses a favorecer la cultura de élite; llegaron a ser espacios tan importantes en la producción cultural de la época que los hombres no tardaron mucho en apropiarse de ellos (García, 1905: 244; Outram, 2009: 107 y ss.; Kearns y Mill, 2015).

música, que después de escasos dos años, en 1866, se transformaría en el Conservatorio de Música.

En el cenáculo de Tomás León, como espacio donde se quería hacer música huyendo de la improvisación y el diletantismo, lo que se percibe a primera vista es un espacio masculino o masculinizado integrado por Melesio Morales (1838-1908), Aniceto Ortega (1825-1875), Agustín Balderas (1826-1882), Julio Ituarte (1845-1905), el geógrafo Antonio García Cubas (1832-1912), los médicos José Ignacio Durán (1799-1868) y Eduardo Liceaga (1839-1920), entre otros (García, 1905: 518-520).

Otras tertulias, eminentemente masculinas, se llevaron a cabo en espacios públicos, como el que ofrecían algunos cafés o librerías, tal fue el caso de la Librería Andrade, donde por la tarde se reunían a conversar destacados estudiosos del mundo de las letras, como el Conde de la Cortina, Andrés Quintana Roo, Mariano Riva Palacio y otros más (García, 1905: 245-248).

La otra gran afición de la sociedad novohispana, entramada con la música, fue el baile, que sólo hasta las primeras décadas del siglo XIX fue plenamente aceptado en el contexto de la tertulia familiar y amistosa, desafiando los prejuicios, sanciones sociales e incluso prohibiciones propiamente dichas, en la medida en que era una de las escasas ocasiones donde podía haber una mayor cercanía entre hombres y mujeres. Los bailables recurrentes, polkas, chotis, mazurcas y habaneras fueron derivando en los valeses, ya bajo la impronta del romanticismo, y comenzaron a tener un carácter público en la medida en que gacetas y secciones de algunos diarios convocaban a ellos con el propósito de celebrar la entrada de la primavera, los carnavales, anunciar un compromiso o celebrar un cumpleaños (Miranda, 2001; Gali, 2002; Díaz, 2006).

Se configuraron también otros espacios públicos de los que podían disponer, tales como exposiciones de obras de arte, teatro lírico, ópera, conciertos públicos, o los relacionados con el mundo de las letras, se convirtieron en escenarios educativos de la época, donde hombres y mujeres de sectores acomodados se mostraban, conversaban y desarrollaban la capacidad de gozar la cultura que consideraban valiosa, de acuerdo con los parámetros de refinamiento

establecidos por el mundo ilustrado, cada vez más polarizado en relación con amplios sectores sociales (Aguirre *et al.*, 2015).

Bien, ¿y qué quedó de todo esto? El sentido social del arte, como el espacio de la convivencia, del intercambio, del solaz, del ocio, del divertimento, en el que se fraguaron distintos niveles de consenso entre los grupos sociales y se participó de proyectos y sensibilidades compartidas: la apuesta por la República y el sentimiento patrio comprometido con ella; la forja de la nación, que por su grado de civilidad y cultura podría formar parte del concierto de los países occidentales, donde el romanticismo sería el vehículo para expresar emociones y sentimientos patrios.

Todo lo cual convergía en la imagen-aspiración de un ciudadano no sólo consciente de deberes y derechos, sino cultivado, capaz de participar en el mundo del arte con otros refinamientos en los que el “buen gusto” y la “distinción” serán los filtros del moderno parámetro de lo civilizatorio, lo cual, además de favorecer el mejoramiento de la posición social, incidiría en la elevación espiritual, propiciando el progreso de la sociedad en su conjunto (Staples, 2005; Aguirre *et al.*, 2015). No obstante, desde la perspectiva de género podemos ver cómo los

estudios feministas y de género han señalado que la asociación que hace el liberalismo político de la noción de “hombre” con las de razón y cultura, ha apuntalado una división sexual en donde el espacio público se ha configurado como ámbito de acción para los varones y el espacio privado/doméstico para las mujeres, a quienes se asocia con las nociones de emoción y naturaleza (Tepichin, 2012: 133).

Dentro de esta división sexual, la ciudadanía o el ser un ciudadano quedaba restringido sólo a los hombres, y no a todos. Así, por ejemplo, en los años treinta del siglo XIX:

A pesar de la supresión formal del sistema de castas, la sociedad decimonónica heredó una estructura social excluyente y una cultura fundamentalmente segregacionista, de tal manera que era casi imposible

que, de la noche a la mañana, el concepto de ciudadano no tuviera también un matiz de grupo (Velázquez, 2008: 41).

Y aunque en esos tiempos “en México había desaparecido la vinculación de la ciudadanía con el individuo vasallo”, Velázquez nos dice que “se abría así la puerta al ciudadano en tanto ente habilitado para tomar decisiones políticas”, pero estas decisiones “deberían recaer en los varones ilustrados y con recursos económicos, restringiéndose la participación política de las mayorías” (2008: 43) y, por lo tanto, de las mujeres.

TERCER TIEMPO, ARTE ÚTIL VS. ARTE INÚTIL

La consigna arte útil *vs.* arte inútil, que se repetiría como estribillo en el umbral del siglo xx entre los círculos culturales y artísticos mexicanos, no fue una moda ni respondió a los requerimientos de modernizar el arte por sí mismo, tampoco dependió de la transformación del gusto sin más: se trató de un desplazamiento paradigmático que venía anunciándose desde el último tramo del siglo xix, en el que coincidieron diversos cambios en las formas de vida, en las sensibilidades, en los valores profesados por las sociedades decimonónicas, abriendo múltiples fracturas en lo que se había percibido como la unidad cultural y espiritual del xix. Aquí cobran fuerza, en distintas esferas, dos ingredientes muy importantes que marcarán el reposicionamiento del arte: la presencia, cada vez más fuerte, de los sectores populares, y la cada vez mayor conciencia de que el artista pertenece a su momento y debe aprender a mirar y a expresar la realidad (Micheli, 1986: 9-12).

Así, en medio de sucesivos desplazamientos marcados por los debates y pronunciamientos que fermentarán las vanguardias a horcajas de los siglos xix y xx, en una actitud de crítica e impugnación constante hacia el arte del pasado, se propone la revisión a profundidad del papel social del artista, del sentido de sus obras, del público al que se dirigen, y de la propia concepción de arte. Ya a fines del siglo xix aparecía una especie de consigna que anunciaba el giro de las

artes hacia lo que comenzaba a percibirse como su sentido de utilidad social:

La generación pasada fue una generación de oradores, la actual es de *productores* propiamente dichos, de hombres de *acción*, de trabajo social. Y de acción en muchos sentidos. La literatura, salida de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una *forma de la acción*; ya nunca volverá a ser diversión de cualquier individuo o de ociosos, sino que será la voz del pueblo (Daumier, 1888: 12).

En el caso de México, las distintas versiones de la modernidad artística y cultural no surgieron de la noche a la mañana, en tierra de nadie, como invención exclusiva de la Revolución, que aparentemente sólo le dio un vuelco al orden establecido. Si bien los movimientos revolucionarios fueron el gran crisol de búsquedas y ensayos, las propuestas críticas y renovadoras se fueron gestando lentamente desde el último tramo del siglo XIX, en medio del resquebrajamiento del proyecto porfiriano, en el escenario de los grupos que volvían los ojos a las vanguardias europeas para hacer lo propio por estos lares. La apertura al mundo, al cosmopolitismo, al futurismo de las urbes, será su tónica, pero, al mismo tiempo, alrededor de ello se generarán actitudes contradictorias y surgirá el pesimismo decadente, anticipando los lastres de la modernidad.

El horizonte, dominado por un positivismo que se experimentaba como asfixiante para impulsar y fortalecer las perspectivas humanistas y espiritualistas, fue propicio para la renovación de los ambientes artístico-culturales: permitió darle curso a iniciativas tales como la revista *Savia Moderna*, en torno a 1906; la Sociedad de Conferencias, cuyo inicio se sitúa hacia 1907; el Ateneo de la Juventud, impulsado por un grupo de jóvenes porfirianos, instituido en 1909; el grupo Nosotros, que se conoció como tal en 1920; las reuniones sabatinas en el barrio de Santa María la Ribera, durante las cuales se fraguó el primer Congreso Mexicano de Escritores y Artistas, realizado en 1923, donde coincidían literatos, escultores, músicos y pintores de la talla de Diego Rivera (1886-1957), Alfredo Ramos Martínez (1871-1946), Manuel M. Ponce (1882-1948) y Julián Ca-

rrillo (1875-1865). En medio de este grupo masculino, sólo circulaba Alba Herrera y Ogazón, una de las fundadoras de la Facultad de Música de la UNAM, formada con su primo, el prestigioso pianista del porfiriato Pedro Luis Ogazón (1873-1929). Su familia pertenecía a los círculos intelectuales y políticos de la época, condiciones que le fueron propicias para desarrollar una rica trayectoria musical.

Cabe señalar que los movimientos renovadores del arte y de la cultura tampoco fueron unidireccionales en México. En el rango de vanguardias podemos ubicar movimientos revolucionarios, ateneístas, estridentistas, los Contemporáneos y los decadentistas, que coexistieron en un mismo espacio, con diversos escenarios, compartiendo y polemizando, generando distintas alternativas, a partir de una sensibilidad de época compartida. Dentro de los mismos ateneístas tenemos a un Vasconcelos, pero también a un Diego Rivera y a otros más, inmersos en los ambientes permeados por los resabios del decadentismo finisecular, del hinduismo y de las izquierdas radicalizadas, como formas de protesta e impugnación social.

Hemos sido herederos de una visión monolítica de la Revolución, así, con mayúsculas, y de las políticas culturales y educativas que se gestaron bajo su signo, donde los demás movimientos y protagonistas, a menudo a contracorriente del proyecto dominante, quedaron en la penumbra, aparentemente opacados por la magnificencia de las apuestas del nacionalismo de Estado, que gozaron del apoyo gubernamental inmerso en el capitalismo emergente. Pero en el mismo campo de tensiones, también marcaron el rumbo los colectivos de izquierda, que volvían la mirada hacia los logros de la URSS, como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores fundado en 1924 —cada vez en mayor conflicto con el vasconcelismo—; la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios, procedente de 1933, y el Taller de Gráfica Popular, constituido en 1937. Éstos generaron otra conciencia sobre el arte nacional y el papel social del artista, siempre comprometidos con lo educativo, donde prevalecía el acercamiento del arte a los sectores más amplios, en una perspectiva crítica al capitalismo burgués del *stablishment* (Acevedo y García, 2011; Ramírez, 2008; Urías, 2013; Fuentes, 2017).

Los años que van de la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) a la de Lázaro Cárdenas (1934-1940), ubicados en la perspectiva de los gobiernos revolucionarios, no obstante sus diferencias, fueron, sin lugar a dudas, un momento de gran vitalidad y fuerza, hermanados por políticas y programas sociales, donde la cultura resultó ser un ingrediente fundamental para construir identidades colectivas que apuntaron a lo mexicano como elemento de cohesión social. Entre 1920 y 1940, se avanzó en dirección a una paulatina radicalización y fueron los años de mayor esplendor del nacionalismo de Estado. Si bien lo que se percibe a primera vista es el protagonismo del mundo masculino, también para este momento las mujeres, desde distintas ocupaciones y profesiones, no pasaban desapercibidas entre los grupos de hombres, estableciendo una compleja relación que se planteaba como más equitativa con el género masculino. Se trata de mujeres emblemáticas, verdaderos íconos en distintos campos. Me refiero a Virginia Fábregas (1871-1950), Elena Arizmendi (1884-1949), Esperanza Iris (1884-1962), Lupe Marín (1895-1981), Tina Modotti (1896-1942), María Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), Nellie Campobello (1900-1986), Frida Kahlo (1907-1954), Dolores Olmedo (1908-2002) y Pita Amor (1918-2000), entre otras. Su nombre, para bien o para mal, llegó a ser visible en distintos campos, tales como la pintura, la fotografía, la música, la danza, el teatro y la escritura. Su proyección social fue variada, desde la activista política y feminista, influida por la Revolución Rusa, como fue Frida Kahlo; la fundadora de la Cruz Blanca, Elena Arizmendi; la actriz y empresaria teatral, en el caso de Esperanza Iris, “la Reina de la Opereta”, y la mecenas, escritora y promotora cultural, como fue el despliegue de María Antonieta Rivas Mercado.

Entre los círculos intelectuales y artísticos de la época, una vez concluido el movimiento armado, el significado y las posibles orientaciones referidas a lo que podrían ser las culturas revolucionarias formaron parte de análisis y discusiones recurrentes en torno a la Revolución, su necesaria definición, sus implicaciones en la vida política y cultural del país, y la relación de los intelectuales con el Estado. Se trató de un momento muy complejo en el que afloraron

distintas posiciones mediadas por las pugnas intergeneracionales, y entre comunidades y grupos disciplinares. Había que hacer frente a la necesidad de generar consensos y cohesionar a una sociedad fragmentada, dividida, polarizada, y la cultura era el medio idóneo para ello.

En este contexto, la polémica en el ámbito de la literatura, que tuvo su punto culminante en 1925 durante el gobierno de Calles, resultaría particularmente reveladora de algunos de los imaginarios que tenían lugar en relación con la perspectiva de género en la construcción de lo nacional, de la identidad mexicana. Díaz (1989 y 1990) recoge en los distintos diarios capitalinos las críticas que se esgrimieron sobre las formas en que se planteaba la renovación de la escritura, las búsquedas en torno a la literatura mexicana propiamente dicha.¹¹ Uno de los artículos periodísticos, por demás ilustradores de la pugna del momento, es el de Carlos Gutiérrez Cruz, “El afeminamiento literario”, publicado en *La Antorcha* el 7 de febrero de 1925:¹²

Nuestros poetistas de caras polveadas, de cejas depiladas, de uñas pulidas y de femenina delicadeza, están desde luego en peores condiciones que los románticos del siglo pasado: es mil veces preferible el sombrero aludo y la corbata gigantesca, acompañados de la lucha en contra del hambre y de la pugna física, que esa pulcritud en que se refinan y se quintaesencian las más asquerosas degeneraciones de las clases zánganas, esa pulcritud que hace de cada poeta joven una señorita de la alta sociedad mexicana (*apud* Díaz, 1990: 21).

11 Entre las características que se atribuyen a una literatura revolucionaria, se plantearon: “a) debe cumplir con un fin práctico y social; b) no debe improvisarse, pero tampoco debe ser ‘libresca’ o producto de ‘culturas indigestas’; c) debe ser para el pueblo; d) debe ser concordante con la ‘cultura revolucionaria’; e) debe luchar contra el ‘preciosismo’ literario de los escritores de ‘torre de marfil’; f) debe ser producto del conocimiento del ‘alma del pueblo’ para que pueda ser ‘verdadera’; g) debe tener ‘asunto mexicano’; h) debe apegarse a las tradiciones nacionales; i) debe ‘traducir’ el pensamiento de Marx, Lenin y Tolstoi; j) debe ser ‘moderna’, ‘nacionalista’ y ‘comprometida’ con el ‘proletariado’; k) debe ser ‘reflejo’ de los acontecimientos ocurridos en la década de 1910; l) debe defender la Revolución” (Díaz, 1989: 28-29).

12 En términos similares, un año antes se había pronunciado Julio Jiménez Rueda (1924).

Sin entrar en el fondo de los cuestionamientos que se hacen, el centro del debate planteaba desplazar el “afeminamiento” por la “virilidad”, dar curso a una literatura acorde con los planteamientos revolucionarios, donde salta a la vista la influencia del modelo realista filosoviético, de alguna manera representado por *Los de abajo*, de Mariano Azuela (1915-1916), que abrió las puertas a la novela de la Revolución Mexicana, lo cual sería propicio a la legitimación de una cultura varonil.

Las críticas se dirigieron particularmente a los escritores aglutinados en torno a la revista *Los Contemporáneos* y a los cánones desde los cuales planteaban la modernización literaria, grupo entre los que había varios homosexuales y en el que también participaba María Antonieta Rivas Mercado (Díaz, 1989 y 1990).

Resulta interesante que la propia SEP, a fines de 1924, tomara partido en el debate, por voz de su titular, Puig Casauranc, pronunciándose por el tipo de literatura que habría de impulsar:

La Secretaría de Educación editará y ayudará a la divulgación de toda obra literaria mexicana en que la decoración amanerada de una falsa comprensión está sustituida por la otra decoración, hosca y severa, y a veces sombría, pero siempre cierta de nuestra vida misma, obra literaria que, pintando el dolor, ya no el dolor frecuentemente fingido por los poetas melancólicos a perpetuidad, sino el “dolor ajeno”, y buscando sus orígenes [...] trate de humanizarnos, de refinarnos en comprensión, de hacernos sentir, no las mieles de un idilio, ni las congojas de un fracaso espiritual amoroso, sino las saludables rebeldías o las suaves ternuras de la compasión que nos lleven a buscar mejoramientos colectivos (Díaz, 1990: 24).

La batalla por las humanidades y el arte implicaba la convicción de que en éstas, al igual que en otros campos del conocimiento, su orientación estaría marcada por el sentido de utilidad, por el compromiso con la realidad que se vivía.

En otro contexto, en el campo musical, Carlos Chávez (1899-1978) fue una de las voces contundentes en situar la pugna del arte útil *vs.* el arte inútil. La crítica se dirigía, despiadada, hacia la con-

cepción decimonónica de un arte dirigido a los sectores acomodados, como convivencia y pasatiempo; había que ir más allá de la bohemia, de enseñar a cantar y a tocar algún instrumento a las señoritas adineradas que buscaban marido, y aún más allá de una forma de vida aristocratizante restringida a determinados círculos, de la “alta cultura desinteresada” y de los ritmos impuestos por la improvisación (Chávez *apud* Carmona, 1997: 183, 187-190).

La consigna era convertir el arte inútil en uno que fuera útil, *leitmotiv* del momento. Detrás de ello, filtrándose en todo, permanecía el proyecto de nación que se quería construir y las consignas culturales y educativas que se redefinían a la luz de los gobiernos revolucionarios. En el caso de Chávez, el programa y las políticas que estableció desde su posición, primero en los breves años como director del Conservatorio Nacional de Música (llamado en ese lapso Escuela de Música, Teatro y Danza)¹³ y, después, como director del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1946-1952), tuvieron el propósito de irrumpir en la música elitista y abrirla a todos los escenarios posibles, a todas las poblaciones, propugnando por un arte con sentido de utilidad para los sectores más amplios, sin discriminar a nadie, ni a hombres ni a mujeres, convencido de que el arte no podía quedar en manos de unos cuantos:

El arte es de todos, como el aire es de todos, como la tierra es de todos [...] El arte no es un lujo. El arte no es el privilegio de un cenáculo de elegidos que se sienten superiores. Las necesidades estéticas, las necesidades de recreación de la gran masa, de la gran multitud, son las que los músicos revolucionarios debemos satisfacer (Chávez *apud* Carmona, 1997: 183).

13 A fines de 1928, cuando Carlos Chávez regresaba de una estancia en Estados Unidos, el rector de la Universidad de México (hoy UNAM), Antonio Castro Leal, lo invitó a dirigir el Conservatorio Nacional de Música e impulsar su anhelada renovación. Chávez, en estrecha relación con el ambicioso programa de reforma en el terreno de las artes que proyectaba para la educación pública del país, planteó, como una de sus primeras iniciativas, sustituir el nombre de la dependencia a su cargo por el de Escuela de Música, Teatro y Danza y, convencido del papel del Estado como garante del desarrollo de las instituciones formativas y culturales, empezó a gestar el proyecto de reintegrar a esta institución al Departamento de Bellas Artes, dependencia de la SEP (Aguirre, 2008).

Y como músico de Estado, convencido de la necesidad de apostarle a los proyectos públicos, demostró ampliamente sus convicciones en la práctica, al organizar conciertos para los trabajadores; al poner en marcha conciertos para obreros en barrios marginales; al vitalizar la tribuna monumental de Chapultepec; al montar espectáculos masivos de *ballet*; al impulsar la profesionalización de los músicos prácticos, planteando programas integrales de educación artística para la escuela básica, y al formar compositores de la talla del Grupo de los Cuatro (Daniel Ayala, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras), que fundarían la Escuela Mexicana de Música. Contundente, señaló:

el movimiento que se ha iniciado en las artes de México sigue su curso, y ese curso es incontenible [...] La música es de todos, el arte útil será, se impondrá, marchará por sí mismo con la fuerza de las cosas vivas, legítimas, fervientes [...] La Revolución en música es, en suma, la lucha del arte útil contra el arte inútil. Es la lucha del arte para todos, contra el llamado arte de la élite, de la aristocracia intelectual (Chávez *apud* Carmona, 1997: 183).

CONCLUSIONES

Entre el último tramo del siglo XVIII y las primeras décadas del XX se construyó el moderno sistema de las artes, con diversas implicaciones para las distintas esferas de la vida social y cultural de Occidente. Las transformaciones en su concepción, en sus usos, en la perspectiva del artista, en la creación de nuevas instituciones y en el surgimiento de la noción de público, que se establecen al calor de las marejadas revolucionarias europeas, primero, y de la efervescencia de las vanguardias, después, transitarán del papel que hombres y mujeres tenían en los espacios privados, donde, a manera de divertimento y convivencia, se practicaban distintas artes, a los espacios públicos, mediados por nuevas exigencias y comportamientos, en los que ellos y ellas van encontrando sus particulares modos de expresión. Son años en los que se gesta la consigna de desplazar el arte inútil hacia lo que se consi-

deraría el arte útil, de interés social, aspiración que venía cobrando forma desde mediados del siglo XIX.

En el caso de México, estos tránsitos se vinculan con el Porfiriato, las rupturas que implicó el movimiento revolucionario y la expresión de los nacionalismos en boga, que florecieron en el contexto de la construcción de la nación como una comunidad de cultura en pos de su identidad.

Finalmente, en relación con todo lo anterior, sólo me resta afirmar que el arte siempre ha tenido un sentido social reelaborado de acuerdo con las necesidades de cada grupo social, de cada cultura, de cada época. Jamás ha sido estático y en ello hombres, mujeres, personas de las más diversas identidades sexuales, de género, étnicas, generacionales y la sociedad en general, han conquistado un lugar.

REFERENCIAS

- Acevedo, Esther y Pilar García (coords.) (2011), *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, vol. 5, México, Conaculta/SRE.
- Aguirre Lora, María Esther, Guillermo Hernández Orozco, Francisco Alberto Pérez Piñón y Jesús Adolfo Trujillo Holguín (coord.) (2015), *Educación en el arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo*, México, Aldvs/UACH.
- Aurell, J., Catalina Balmaceda, Peter Burke y Felipe Soza (2013), *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, Madrid, Akal.
- Batteux, Charles (1983), *Le belle arti ricondotte ad unico principio*, Boloña, Il Mulino.
- Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/Conaculta.
- Carmona, Gloria (1997), *Obras. Carlos Chávez. Escritos periodísticos*, México, El Colmex.
- Castro, Sixto J. (2005), *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca/Madrid, San Esteban/Edibesa.
- Chávez, Carlos (1932), “Sesenta años estériles”, *El Universal*, 13 de enero.
- Chávez, Carlos (1931), “El arte útil”, *El Universal*, 26 de noviembre.

- Daumier, Honore (1888), *Lettere di Michelet a Daumier*, Laurens, París.
- De'Bardi, Giovanni (1580), *Discorso sopra il givoco del calcio fiorentino. Del puro accademico alterato. All sereniss. Gran duque di Toscana, suo signore*, Firenze, Nella Stamperia de'Giunti.
- Díaz Arciniega, Víctor (1990), "1925: La Revolución cierra filas", *Revista Iberoamericana*, vol. 56, núm. 150, pp. 19-34.
- Díaz Arciniega, Víctor (1989), *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE.
- Díaz, Clementina (2006), *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, 2 vols., México, UNAM.
- Fubini, Enrico (2013), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza Música.
- Fuentes Rojas, Elizabeth (2017), "El Taller Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938", en María Esther Aguirre Lora (coord.), *Modernizar y reinventarse. Escenarios en la formación artística, ca. 1920-1970*, México, UNAM, pp. 187-234.
- Fundación MAPFRE (2010), *Impresionismo. Un nuevo renacimiento*, Madrid, Catálogo de Exposición.
- García Cubas, Antonio (1905), *El libro de mis recuerdos, narraciones históricas, anecdóticas y costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, México, Imprenta de Antonio García Cubas.
- Gombrich, Ernst Hans (2004), *La historia del arte*, Madrid, Phaidon Press.
- Goodman, Dena (1994), *The republic of letters: a cultural history of the french Enlightenment*, Ithaca, Cornell University Press.
- Im Hof, Ulrich (1993), *La Europa de la Ilustración*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- Jiménez, José (1993), "La modernidad como estética", en José Jiménez (coord.), *La modernidad como estética. Actas del XII Congreso Internacional sobre Estética*, Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, pp. 9-16.
- Jiménez Rueda, Julio (1924), "El afeminamiento en la literatura mexicana", *El Universal*, 21 de diciembre.
- Kearns, James y Alister Mill (eds.) (2015), *The Paris Fine Art Salon/Le Salon, 1791-1881*, Oxford, Peter Lang.
- Kristeller, Paul Oskar (1952), "The modern system of arts", *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, núm. 1, pp. 163-228.

- Linati, Claudio, Florencio Galli y José María Heredia (1988), *El Iris. Periódico crítico y literario: México, 1826*, México, UNAM [ed. facs.].
- Micheli, Mario de (1986), *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milán, Feltrinelli.
- Miranda, Ricardo (2001), *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, UV/FCE.
- Moreno Gamboa, Olivia (2014), “‘Casa, centro y emporio del arte musical’: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, México, Conacyt/Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, pp. 143-167.
- Munal (s. d.), “Cronología salones”, <www.munal.mx/micrositios/placeryorden/descargables/cronología.pdf>, consultado el 20 de abril, 2018.
- Muriel, Josefina (2004), *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, t. 1: *Fundaciones del siglo XVI*, México, UNAM.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías (2009), *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM/UCSJ.
- Nervo, Amado (1991), “Las señoritas que estudian piano”, en *idem*, *Obras completas*, t. 1, México, Aguilar, pp. 650-651.
- Outram, Dorinda (2009), *La Ilustración*, México, Siglo XXI.
- Ramírez, Fausto (2008), *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM.
- Schiller, Friedrich (1990), *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, Barcelona, Anthropos.
- Staples, Anne (2005), “Una sociedad superior para una nueva nación”, en *idem* (coord.), *Historia y vida cotidiana. IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, El Colmex/FCE, pp. 307-332.
- Suárez de la Torre, Laura (2014), *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, México, Conacyt/Instituto de Investigaciones José María Luis Mora.
- Swartz, David (1997), *Culture and power: the sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Tepichin Valle, Ana María (2012), “Ciudadanía de las mujeres y política pública en México: una reflexión desde los estudios de género”, en Juan A. Cruz y Rodolfo Vázquez (coords.), *Género, cultura y sociedad*, México, SCJN/Fontamara, <<https://ana-maria-tepichin.colmex.mx/index.php/capítulos>>, consultado el 4 de octubre, 2019.

- Urías Horcasitas, Beatriz (2013), “El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920-1960)”, *Documentos de Trabajo Ielat*, núm. 55, pp. 4-31.
- Velázquez Delgado, Gabriela (2008), “La ciudadanía en las constituciones mexicanas del siglo XIX: Inclusión y exclusión político-social en la democracia mexicana”, *Acta Universitaria*, vol. 18, número especial, septiembre, pp. 41-49, <<http://www.actauniversitaria.ugto.mx/index.php/acta/article/view/131/115>>, consultado el 4 de octubre, 2019.
- Zanolli Fabila, Betty María Auxiliadora (1997), “La profesionalización de la enseñanza musical en México: el Conservatorio Nacional de Música (1866-1966). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional”, tesis de doctorado en Historia, México, UNAM.
- Zárate Toscano, Verónica (2014), “Las mujeres en el espacio musical del siglo XIX mexicano”, en Pilar Gonzalbo (coord.), *Espacios en la historia. Invención y transformación de los espacios sociales*, México, FCE, pp. 125-146.