

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

LAS CRÓNICAS MUSICALES DE LUIS G. URBINA EN

EL UNIVERSAL (1924-1930)

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ZYANYA ISABEL LÓPEZ MENESES

ASESOR: MIGUEL ÁNGEL CASTRO MEDINA

CIUDAD UNIVERSITARIA,

ENERO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Primero que nada quiero agradecer a mi asesor, Miguel Ángel Castro, por su ayuda, guía, consejos y enseñanzas para este y otros trabajos.

También agradezco ampliamente a mis sinodales, los doctores Pablo Mora, Alberto Vital, Antonio Saborit y la maestra Olivia Moreno, quienes se tomaron la molestia de leer esta tesis, de corregirla y mejorarla en tan poco tiempo.

Al equipo del proyecto de las Obas completas de Ángel de Campo Micrós a cargo Miguel Ángel Castro: Ana María Romero y los actuales y viejos compañeros, Cristina, Jimena, Cecilia, Anayte, Giuliana, Juan, Humberto.

En lo personal, agradezco a mi mamá por todo el apoyo y cariño desde toda la vida.

A mi familia, mis tías, primos, “hermana” y abuela.

Y a mis amigos, que además de ayudarme en lo cotidiano, también participaron en este proceso.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. Luis G. Urbina y el siglo XIX	
<i>Luis G. Urbina y el modernismo mexicano.....</i>	8
<i>El movimiento.....</i>	8
<i>La persona</i>	13
<i>El escritor modernista.....</i>	16
<i>La situación musical en México durante el porfiriato</i>	20
<i>Antecedentes. La expansión musical en el Méxicodecimonónico</i>	21
<i>La ópera, el espectáculo predilecto.....</i>	22
<i>La música de concierto, el género rezagado.....</i>	23
<i>La música de salón: bailes y tertulias en el ámbito familiar</i>	24
<i>La música y la literatura.....</i>	28
<i>La música y los modernistas.....</i>	31
<i>La actividad musical en el porfiriato (1880-1910).....</i>	31
<i>Las reuniones musicales en el modernismo</i>	32
<i>La música y la creación literaria modernista</i>	34
Capítulo II. La crónica como una forma de hacer literatura	
<i>La crónica periodístico-literaria.....</i>	36
<i>La crónica modernista y Luis G. Urbina</i>	39
<i>La crónica teatral-musical.....</i>	45

<i>Cronistas contemporáneos de Luis G. Urbina: Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo</i>	48
<i>La crónica de Luis G. Urbina en El Universal</i>	55
El Universal <i>un periódico moderno.....</i>	55
<i>Luis G. Urbina en El Universal</i>	57
<i>La recopilación de la crónica teatral-musical</i>	61
Capítulo III. Las crónicas musicales de Luis G. Urbina:	
periodismo, música y literatura	
<i>Luis G. Urbina como cronista musical</i>	64
<i>Apuntes sobre el contenido de las crónicas musicales en El Universal</i>	66
<i>Los temas y las formas. Hacia una clasificación de las crónicas musicales de Luis G. Urbina.....</i>	79
<i>La descripción y la mirada como elementos de la narración</i>	83
<i>Entre el presente y el recuerdo en las crónicas musicales.....</i>	86
<i>El crítico poeta. La subjetividad y los juicios críticos en las crónicas musicales</i>	92

Conclusiones	96
Fuentes y bibliografía.....	100
Apéndice.	107

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX la música tuvo una época de florecimiento y fue una parte importante de toda la sociedad. Al mismo tiempo, la labor periodística se desarrollaba a través de escritores y buscaba tener temas de actualidad que interesaran al público. La crónica surgió como un medio ideal de difusión de las actividades teatrales de todo tipo, incluyendo las musicales, y durante el modernismo cobraron una atracción mayor, pues escritores como Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo cultivaron la crónica teatral, que desarrollaron con características literarias como las sensaciones y visiones impresionistas, además del retrato de la experiencia urbana.

El hecho es que el proceso cultural y literario siguió desarrollándose, por lo que nuevas tendencias poéticas, musicales y periodísticas surgieron y se desarrollaron en el siglo XX. No obstante, autores que surgieron durante la época modernista, como Luis G. Urbina, siguieron participando en el ámbito de la escritura, del periodismo y, por tanto, de la crónica musical.

Las crónicas de Luis G. Urbina (1864-1934) no se han estudiado con detenimiento, en especial las que formaron sus últimas participaciones en los periódicos, como las aparecidas en *Excelsior* y en *El Universal*, principalmente por tratarse de un género más vinculado con el periodismo, que solía dejarse de lado en los estudios literarios, porque a Urbina se le conoce más como poeta que como prosista y porque se trata de creaciones de la segunda década del siglo XX, época en la que ya habían surgido nuevos intereses y, por tanto, expresiones y corrientes literarias modernas que había dejado atrás los moldes modernistas.

No obstante, el rescate de las crónicas de música de Luis G. Urbina en *El Universal* que se publicaron de 1924 a 1930, resulta un trabajo interesante, pues éstas brindan

información acerca de la faceta prosística del escritor, pero sobre todo de las actividades que se llevaban a cabo en nuestro país, así como de los personajes y artistas que vivieron y se desarrollaron en el México decimonónico y en los principios del siglo XX. Asimismo, si tomamos en cuenta que las crónicas son un tipo de textos literarios en los que valen su forma y su estilo, podemos identificar su situación e importancia en el movimiento modernista, al que se le adscribió a Urbina, pero también en la historia cultural de México.

Por lo anterior, la presente tesis tiene como objetivos, primero, ampliar la visión sobre la creación literaria que se dio durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX en México, contribuir a un estudio más completo de la obra de Luis G. Urbina, así como establecer las crónicas musicales de Urbina como un fenómeno cultural importante. Asimismo, a lo largo de la tesis se busca demostrar también la importancia que la música tuvo en la época modernista y que existió como tema constante para varios escritores de la época, además de resaltar que estos escritos, que se redactan ya en la segunda década del siglo XX siguen conservando los principales rasgos de la cultura literaria finisecular.

En cuanto a este último punto se debe aclarar que a principios del siglo xx, muchas nuevas tendencias literarias, musicales y periodísticas surgieron, es decir, existe una distancia no sólo temporal sino cultural del modernismo al periodo de 1924 a 1930. No obstante, es precisamente eso lo que resulta interesante, ya que, a pesar de este nuevo contexto, Urbina continúa con un modernismo tardío en sus publicaciones musicales, hasta que deja de escribir hasta el inicio de la cuarta década del siglo xx.

Es importante señalar que este trabajo no es un ejercicio de literatura comparada en la que se intente mostrar una adaptación o forma de traslación de la música a la literatura; tampoco constituye un trabajo historiográfico ni musicológico, sino que estos textos se

trabajarán como un fenómeno literario y cultural, en el que se estudian escritos que comparten una cierta temática (la música), como un fenómeno literario periodístico para que contribuya a una mejor visión de la cultura y de la literatura mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX.

Cabe destacar que Urbina escribió una gran cantidad de crónicas teatrales, cerca de mil, dentro de las que se inscriben las de tema musical. El *corpus* de crónicas de tema musical que se estudian en esta tesis comprende el periodo de 1924a 1930, seis años en los que Urbina participó de manera regular en el periódico *El Universal*, fundado en 1916. Dicho *corpus* incluye 25 textos, y dado que no han sido editados en ningún libro, se obtuvieron directamente del fondo de la Hemeroteca Nacional de México, con la guía del índice de obras que presenta Gerardo Sáenz en *Ecos teatrales*, publicado en 1963.

La presente tesis se divide en tres partes. La primera es un estudio contextual que nos pareció importante para situar al lector en el ambiente en el que Urbina se desarrolló, en el siglo XIX, dentro del movimiento modernista, pero también en el contexto musical de la época que permitió la existencia de la crónica musical hasta el siglo XX; además en este apartado se señalan los vínculos que existían entre escritores y músicos, factores que contribuyeron a la creación de estas crónicas y que ayudarán a comprender mejor este fenómeno periodístico literario.

En el segundo apartado se trata el fenómeno de la crónica como creación modernista, específicamente en el caso de Urbina, aunque se mencionan otros autores que también cultivaron el género, para completar el proceso del desarrollo cronístico. Asimismo se especifica el lugar de la crónica musical en la creación periodística del modernismo, así como algunos apuntes acerca de la publicación en la que se desarrollaron estos escritos: *El Universal*.

El capítulo tercero se enfocará en analizar el *corpus* de crónicas musicales, tomando en cuenta sus temas, pero también sus elementos literarios que los vinculan con un modernismo desfasado.

Por último, y dado que estos textos no han sido publicados, además de que no son conocidos, se presentan doce de las crónicas de música en un apéndice al final de este estudio, para que el lector pueda adentrarse en este mundo musical escrito a principios del siglo pasado.

I. LUIS G. URBINA Y EL SIGLO XIX

LUIS G. URBINA Y EL MODERNISMO MEXICANO

El movimiento

A finales del siglo XIX se inició en Hispanoamérica uno de los movimientos literarios más importantes para nuestro país; estuvo presente no sólo en el continente americano, sino que además resultó influyente en la literatura peninsular: el Modernismo. Este movimiento literario fue parte de un proceso social que se dio en las últimas décadas decimonónicas y que resulta incomprensible sin otros conceptos: lo *moderno* y la *modernidad*¹.

Como bien explica José Emilio Pacheco, «el modernismo no podía darse en el ámbito castellano hasta que existiera una base mínima de modernidad en los procesos socioeconómicos, una burguesía en ascenso, grandes aldeas que empezaran a convertirse en grandes ciudades»², pues «en su connotación más inmediata el modernismo es la literatura que corresponde al mundo moderno, a las sociedades transformadas por las revoluciones social, industrial, científica y tecnológica.»³ Es por esto que la creación modernista no es sólo la expresión de un cerrado mundo literario, sino que es un proceso que desde su surgimiento y a lo largo de su desarrollo, incluyendo a sus escritores y obras, está íntimamente ligado con los cambios sociales y las transformaciones históricas que se dieron a finales del siglo XIX.

La idea de la modernidad y del progreso se consolidó a finales del siglo XIX, pero, como es natural, su existencia habría sido imposible sin los avances científicos y

¹ Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, con base en Iván A. Schulman, definen a lo *moderno* como aquello que se opone a la tradición, la *modernidad* como el desarrollo o progreso material de toda sociedad, mientras que al *modernismo* se le coloca como la búsqueda por un cambio estético. Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000, p. 8.

² José Emilio Pacheco, «Introducción» a *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM, 1970, p. XX.

³ *Ídem*.

tecnológicos, la revolución industrial, el capitalismo, el positivismo, entre otros hechos que acontecieron desde el siglo XVIII.⁴ La ideología positivista marcó el primer acercamiento a la modernidad en México, cuando, en el campo de las ideas, la corriente comtiana⁵ se adaptó al entorno mexicano durante el gobierno de Juárez, en el año de 1867, como una base ideológica propia para la construcción y el progreso que necesitaba el país.

Posteriormente, durante el gobierno de Porfirio Díaz, el positivismo se volvió la “columna intelectual”⁶ de su mandato; “Paz, orden y progreso”⁷ fue el lema de esa administración desde 1877 y se consolidó en el gobierno de Manuel González (1880-1884). A partir de ese periodo se persiguió la reconstrucción del país, el desarrollo y el cumplimiento de las leyes de Reforma y el deseo por llevar a México a la era industrial.

Pero esa era industrial trajo consigo no sólo el desarrollo social en el ámbito productivo porque modificó las relaciones económicas y favoreció las finanzas del país, sino que propició la tendencia de dar mayor importancia a los bienes materiales y el deseo de poder y de dinero; benefició una clase burguesa unida por sus ambiciones en perjuicio de los menos aptos: las “clases inferiores”; pues sólo esta burguesía enriquecida podía traer más capital al país y, por tanto, favorecer su desarrollo.

⁴ Cfr. Belem Clark de Lara y Ana Lara Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, introducción y rescate de... México, UNAM, 2002, p. 10.

⁵ El positivismo se instaló en México gracias a Gabino Barreda. Él había asistido veinte años antes a las conferencias de Augusto Comte en París y presentó esta escuela filosófica al gobierno de Juárez como la vía hacia el progreso en México, pues así el país gozaría del orden *positivo* o *científico* y abandonaría ya tanto el estadio teológico (cuando en la Colonia el poder lo tuvo la Iglesia) y el metafísico (la lucha entre liberales y conservadores). Pacheco, *op. cit.*, p. XXXII y Guadalupe Álvarez Lloveras, “El positivismo en México”, en http://www.uom.edu.mx/rev_trabajadores/pdf/61/61_Guadalupe_Alvarez.pdf. Universidad Obrera de México. [Consulta: 8 de marzo de 2012].

⁶ *Ibid.*, p. XXXIV.

⁷ Clark de Lara, *La construcción...*, *op. cit.*, p. X. Los conceptos de “orden” y “progreso” son fundamentales en la filosofía positiva, pues en ella se asegura que no es posible llegar al progreso sin tener orden y, al mismo tiempo, el orden llevaría al progreso. Cfr. Dalmacio Negro Pavón, “Estudio preliminar” en Augusto Comte, *Plan de trabajos científicos necesarios para reorganizar la sociedad*, Madrid, Tecnos, 2000.

Estos cambios en el campo de las ideas, de la economía y de la política repercutieron en el ámbito literario y si bien, en palabras de José Emilio Pacheco, «el porfiriato no produjo al modernismo, naturalmente, el modernismo estuvo condicionado por el porfiriato.»⁸

La modernidad propició, por una parte, el convertir al arte en una nueva forma de mercancía: la instrucción de las clases burguesas hizo posible un nuevo público consumidor de la creación artística. Por otra parte, el quehacer literario perdió utilidad ante el desarrollo periodístico que se volvió un mejor medio tanto para persuadir como para informar. El poema ya no tenía entonces su cualidad informativa⁹ y, por tanto, el poeta carecía de utilidad artística dentro de la sociedad.

La reacción ante estos hechos vino inmediatamente; los poetas buscaron su profesionalización como creadores centrados en las cualidades verbales y estéticas, fuera del ámbito industrial y del proceso económico de crear para vender: sólo harían «arte por el arte».¹⁰ Ellos desearon apartarse del mundo burgués moderno, industrial, de consumo y de los preceptos científicistas de la época, pues si bien habían sido «educados por la filosofía positivista [...] penetraron en los secretos de la vida por medio del arte y de la belleza y no por las disciplinas de la razón.»¹¹ De esta forma, proclamaron nuevas formas de creación con las que consiguieron formar un mundo aparte, pero desdeñado, poco valorado;

⁸Pacheco, *op. cit.*, p. VII.

⁹*Ibid.*, p. XLI.

¹⁰ Sin embargo, y como será el caso de Urbina, los escritores que buscaron la expresión artística, también tuvieron que entrar en el campo periodístico, pues éste significó una oportunidad de empleo para los poetas que de alguna forma tenían que sobrevivir. Así, aunque los modernistas buscaban la expresión artística pura, también colaboraron en lo periodístico ya fuera con creaciones inmediatas como las crónicas o con creaciones poéticas. El papel de la prensa es entonces importantísimo en el siglo XIX y, por supuesto, en el modernismo, ya que mucha de la creación literaria se difundió por este medio y en él se conserva.

¹¹ Belém Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, «Estudio introductorio» a la *Revista Moderna de México: 1903-1911*, coordinación y estudio introductorio..., México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 2002, p. XIX.

escribieron para un grupo que como toda minoría amenazada se cierra ante la hostilidad del medio”¹²

El arte para ser nuevo y moderno apartado del mundo burgués tenía que buscar la novedad, la modernidad dentro del ámbito literario; consideró una renovación de su lenguaje, de sus formas y de sus temas para encontrar una individualidad propia, que reflejara el estilo de la época”¹³.

Por tanto, el paso continuo hacia esta nueva forma de escribir significó para Hispanoamérica cierto abandono de los preceptos establecidos por la tradición española y, en México, un alejamiento del nacionalismo de Ignacio Manuel Altamirano, del realismo, del romanticismo¹⁴ y, paradójicamente, de las teorías positivistas,¹⁵ pues al ser preceptos ahogaban el genio del poeta.”¹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera fue quien, en nuestro país, comenzó a utilizar esta nueva visión estética, la fijó en su famoso poema “La duquesa Job” (1884) y propagó en sus prosas que lo consagrarían como el cronista de la época y, claro, en sus escritos teóricos donde proclama al arte como algo libre, bello, que no se define sino que se siente y cuya comprensión reside en un orden espiritual.¹⁷

La nueva expresión literaria se acercó a las formas de creación de otros países: la literatura francesa representó una de las más grandes influencias para los creadores de la

¹² Pacheco, *op. cit.*, p. XLII.

¹³ *Ibid.*, p. XI.

¹⁴ Cfr. Luis González y González, “La ronda de las generaciones. Los protagonistas de la Reforma y la Revolución Mexicana” en *Todo es Historia*, 1989, pp. 164-175. Citado en Miguel Ángel Castro, “El poeta Luis G. Urbina, historiador y cronista” en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, México, UNAM, 2005, vol. III, pp. 469-489.

¹⁵ Paradójicamente porque, como se explicó más arriba, el positivismo fue una de las corrientes que ayudó y propició la búsqueda de la modernidad y porque la mayoría de los autores pertenecientes a esta corriente habían sido educados con las teorías positivistas impuestas desde la república restaurada.

¹⁶ Clark de Lara, *El modernismo en...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Ídem.*

época¹⁸, quienes tomaron muchos elementos del parnasianismo y simbolismo francés, este último como forma de escape de lo material: sus palabras no dicen sino que aluden. Además, hubo un interés por culturas lejanas que parecían exóticas a los ojos de los escritores modernistas (China y Japón); el parnasianismo trajo también consigo un interés por las culturas de la antigüedad (el imperio griego y las formas clásicas) y, en el último periodo del modernismo, un americanismo. Por supuesto, y aunque el modernismo quisiese alejarse del mundo burgués, el gusto por lo material propició el gusto por la alusión en sus composiciones a elementos elegantes, coloridos y brillosos (joyas, gemas, esmaltes, etc.) para producir en sus lectores efectos y sensaciones de luminosidad, de deslumbramiento. En esta misma tónica encontramos también el gusto por una figura retórica en especial: la sinestesia.¹⁹

El movimiento modernista se desarrolló en varias facetas, con muchas características comunes; no obstante, la realidad es que cada país, o mejor dicho cada autor, poseyó características individuales y propias: “No hay modernismo sino modernismos”²⁰ es la frase que quizá describe mejor la creación literaria de esta época, pues este movimiento nunca fue uniforme. Las características y actitudes que cada escritor desarrolló estuvieron condicionadas no sólo por los procesos y pensamientos que tuvieron como creadores dentro de los terrenos literarios, sino también como resultado de la situación cultural y social en la que se desarrollaron.

¹⁸ Francia era, en el siglo XIX, la capital de la cultura, que representaba lo más innovador. Por esto, en México se vivió un “francesamiento” en varios aspectos, ya que hasta el mismo presidente Díaz gustaba por las modas provenientes de Francia y las implantaba también en el país.

¹⁹ Cfr. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954, pp. 13-29. // Sinestesia: Metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, que se logra describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

²⁰ Pacheco, *op. cit.*, p. XI.

La persona

José Juan Mata, Luis de la Concepción Urbina y Sánchez²¹ o, como todos lo conocían, Luis G. Urbina, nació el 8 de febrero de 1864. Quedó huérfano de madre a causa del parto y por esto tuvo que vivir con su abuela paterna durante toda su infancia, época en la que también, y gracias a las vicisitudes de la vida, conoció la literatura.²²

A los 17 años comenzó a publicar sus primeras creaciones poéticas y por el año de 1887, consiguió una gran oportunidad en el mundo periodístico: Juan de Dios Peza le abrió las puertas de su pequeña publicación periódica, *El Lunes*, para trabajar como redactor. Y fue gracias a Peza como el joven Luis pudo integrarse a los círculos artísticos de la época al lado de personas como Manuel Pereda, Luis G. Ortiz, Alfredo Chaverro y Justo Sierra, quien sería su amigo y protector durante el resto de su vida.

De este modo Urbina, también conocido como el *Viejecito*, publicó sus escritos, ya fueran versos o crónicas, en periódicos como *La Juventud literaria*, *El Combate*, *El Siglo XIX* y *La Familia*. Algunos años después colaboró también en publicaciones como *El Universal*, *El Mundo* y *El Mundo ilustrado* –todas publicaciones de Rafael Reyes Spíndola– y ya poco antes de su última década de vida, entre 1920 y 1930, se sumó a las colaboraciones del *Excelsior* y *El Universal*.

No es posible olvidar su trabajo y cercanía con círculos como los de la *Revista Azul* (1894-1896) –en la que, en un inicio, fungió como secretario de redacción, además de colaborar regularmente hasta el número diez y esporádicamente en los números siguientes de la publicación– en la *Revista Moderna* y en la segunda época de *El Renacimiento* (1894).

²¹ Así registra Gerardo Sáenz el nombre completo de Luis G. Urbina. Gerardo Sáenz, *Luis G. Urbina. Vida y obra*, México, Editorial de Andrea, 1961, p. 7.

²² Sáenz señala que Urbina tuvo que vivir, junto con su abuela, en un pequeño cuarto perteneciente a una iglesia, en donde guardaban gran cantidad de libros. El niño, inquieto y aburrido, comenzó ahí a leer algunas de las grandes obras de la literatura hispánica. *Ibid.*, p. 17.

Gracias a sus colaboraciones tanto en prosa como en verso en la prensa de la época –no sólo de México sino también en la española o la cubana– Urbina, a lo largo de su vida, logró editar y publicar varios libros –en México y en España– compuestos por la reunión y selección de sus composiciones. Así Urbina sacó a la luz siete libros de versos: *Ingenuas* (1902), *Puestas de sol* (1909), *Lámparas en agonía* (1914), *El glosario de la vida vulgar* (1916), *El corazón juglar* (1920), *Los últimos pájaros* (1923) y *El cancionero de la noche serena* (1941)²³; así como seis de crónicas y estudios: *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1914), *Bajo el sol y frente al mar* (1916), *Estampas de viaje* (1920), *Psiquis enferma* (1922), *Hombres y libros* (1922) y *Luces de España* (1923).

Urbina no sólo destacó en la creación, también tuvo una importantísima labor como crítico e historiador de la literatura. En 1909 fue nombrado comisionado para organizar la investigación, redacción y publicación de ~~un~~ trabajo sobre la evolución de las letras patrias²⁴ con motivo del centenario de la Independencia. Aunque el proyecto quedó inconcluso, pues no se hizo una revisión de la literatura de todo el siglo XIX, como se había planeado, en 1910 fue publicado el “Estudio preliminar” de la *Antología del Centenario*. Además, este mismo ensayo se publicó en 1917 en Madrid, con el nombre de *La literatura mexicana durante la guerra de Independencia*. Otra aportación a la crítica e historia de la literatura fue *La vida literaria en México*, nombre con el que el autor editó su serie de conferencias sobre la literatura mexicana que dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1917. Con estos dos trabajos el poeta contribuyó no sólo al desarrollo de literario de su país, sino a la crítica y al desarrollo del estudio histórico de

²³ Miguel Ángel Castro señala que el manuscrito de este poemario fue entregado a Francisco Orozco Muñoz, por el mismo Urbina, en 1929, sin embargo, no se publicó hasta 1941. Castro, *op. cit.*, p. 476.

²⁴ *Ibíd.*, p. 472.

la literatura mexicana, que sirvió de influencia a las generaciones posteriores de escritores y críticos.

Además de lo anterior, Luis G. Urbina desempeñó varios cargos públicos en la Secretaría de Hacienda; en la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, fungió como secretario particular de Justo Sierra y fue profesor de Lengua Nacional en la Escuela Nacional Preparatoria. Pero quizá el puesto que más lo marcó, porque más tarde le daría un vuelco a su vida, fue el del periodo huertista como director de la Biblioteca Nacional, otorgado por el mismo presidente. Más tarde, por dicho cargo y por algunas colaboraciones en *El Imparcial*, publicación también huertista, el poeta fue encarcelado en septiembre de 1914 y dejado en libertad un día después. Ante esto, Urbina decidió marcharse del país, acción que llevó a cabo seis meses después, en marzo de 1915, al lado de sus amigos Manuel M. Ponce y Pedro Valdés Fraga.²⁵

Urbina acompañó a Ponce en su gira artística por Centroamérica, aunque su verdadero destino era Cuba. Allí consiguió trabajo en *El Herald de Cuba*, periódico que posteriormente lo envió como corresponsal a Madrid, ciudad a la que prácticamente hizo su residencia y en la que vivió sus últimos años. También viajó a Argentina.

A partir de 1924 y hasta 1930 se desempeñó como colaborador –exclusivo” de *El Universal*, publicación mexicana en la que no sólo habló del país que lo acogía, sino también de su patria, de sus costumbres vistas desde afuera, de sus personajes, de su literatura y también de su música. Estos artículos, por ser los últimos, no pudieron ser editados por Urbina y hasta ahora son los que menos se han estudiado.

Urbina murió el 15 de julio de 1934, después de una larga vida dedicada a la escritura, ya fuera inmerso en el mundo modernista mexicano o fuera del país en los

²⁵ Cfr. Sáenz, pp. 76-79.

principios del nuevo siglo cuando rememoraba su época al contrastarla con la que en ese momento comenzaba.

El escritor modernista

Luis G. Urbina merece más estudios de los que se le han dedicado, para conocer mejor su actividad e importancia en la historia de la literatura mexicana, sobre todo durante la renovación literaria de las letras en los últimos decenios del siglo XIX, pero también para observar, además de su participación en el desarrollo literario, algunos fenómenos culturales, como el de la aparición de la crónica teatral y musical en los espacios periodísticos.

Urbina vivió durante el último tercio decimonónico y se desarrolló como creador dentro de los terrenos del modernismo; sin embargo, como sucede con muchos otros escritores de esta época, su definición como modernista no siempre ha sido del todo bien aceptada.²⁶ Por ejemplo, a este autor se le ha considerado como un romántico tardío o, como muchos lo llaman, “el último romántico”. Esto, en lo que respecta a sus creaciones poéticas, pues su marcado tono melancólico y aquella “vieja lágrima” que abunda en sus composiciones han llevado a muchos críticos y estudiosos a considerarlo fuera de lo que sería la creación modernista en México, apoyados, quizá, en que en su tiempo “algunos de los modernistas más provocadores consideraban su poesía demasiado apegada a la tradición romántica”²⁷.

²⁶ Tal es el caso, nos dice José Emilio Pacheco, de algunos escritores como: —Gutiérrez Nájera considerado como precursor; Manuel José Othón, neoclásico; López Velarde, poeta de provincia, etc.” Pacheco, *op. cit.* p.

²⁷ Castro, *op. cit.*, p. 468.

Si bien es por sus versos por lo que se conoce a Urbina hay que recordar que ~~los~~ modernismos comprenden a, pero no se agotan en, la poesía”²⁸, porque como él, muchos otros no se limitaron al verso sino que también cultivaron la prosa.

Nuestro escritor, que desde su infancia tuvo un gusto por la literatura y por otras artes, se preocupó por comprender el paso a la modernidad, por el mundo que cambiaba tan rápidamente. Su marcado interés y conocimiento de la cultura y de las artes en general marcó su desarrollo no sólo en su vida sino que ~~indudablemente~~ le ayudó en sus creaciones literarias años después”²⁹. El ambiente cultural que Urbina experimentó fue producto del desarrollo que alcanzó el país durante los primeros años del gobierno de Porfirio Díaz y, por supuesto, de que, a pesar de provenir de una familia con escasos recursos, su acceso cultural se amplió hasta tratar ~~prácticamente~~ con todos los escritores y artistas de la época, desde los últimos románticos hasta los posmodernistas ateneístas”³⁰ gracias a Juan de Dios Peza y a Justo Sierra.

Además, Urbina participó en dos de las publicaciones centrales de la corriente modernista: la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*. En aquella, como se mencionó con anterioridad, fue secretario de redacción (aparece en el directorio, al lado de los redactores y propietarios Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo³¹, amigos del poeta). A pesar de que el número de sus textos en esta publicación semanal se limitan a veintiuno³² –sólo publicó regularmente en los primeros número de la revista– aparecen junto a los de escritores como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Justo Sierra, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Amado Nervo, José Juan

²⁸ Clark de Lara, *El modernismo...*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Sáenz, *op. cit.*, p. 13.

³⁰ Castro, *op. cit.*, p. 471.

³¹ Héctor Valdés, “Introducción” a la edición facsimilar de la *Revista Azul*. México, UNAM, 1988, p. XIV.

³² *Ibid.*, p. 15.

Tablada, Ángel de Campo y Alberto Leduc. Por su parte, en lo que corresponde a la *Revista Moderna*, entre prosa y verso aportó ocho colaboraciones.

Estos trabajos de formación y el establecimiento de tales vínculos literarios permiten a Miguel Ángel Castro afirmar que «si se considera la creación artística en su historicidad, no hay duda sobre la estética modernista que rige la poesía, el cuento vivido y la crónica soñada de Urbina.»³³ Y si no convence el modernismo en sus versos, su vínculo con otros autores modernistas ni tampoco sus colaboraciones en las principales revistas pertenecientes a esta corriente, quizá su labor como cronista le haga obtener el título de miembro de la renovación estética de finales del siglo decimonónico.

La actividad literaria de nuestro escritor se extendió, desde muy temprano, al terreno de la prosa por medio de crónicas sobre diversos temas que publicó en el ámbito periodístico. El género de la crónica, por su ambigüedad le permitió al poeta de finales del siglo XIX enfrentarse, por una parte, a la profesionalización del escritor que hizo del periodismo su *modus vivendi* y, por la otra, a defender un espacio para la creación literaria en los diarios.³⁴ Así, podemos decir que su producción periodística es producto no sólo de la imaginación del escritor, sino que su existencia y su creación es parte del desarrollo de la modernidad donde, como ya se ha comentado anteriormente, el poeta había perdido su valor como informante y se encerraba en su mundo del arte, pero como era natural había encontrado una manera de sobrevivir en el periodismo. Para Urbina sus creaciones prosísticas, que cada cierto tiempo aparecían en los diarios de la época como parte del proceso de producción y consumo, eran una forma de subsistencia. La creación cronística le permitió no sólo dar solución a sus tensiones tanto internas como externas del poeta-

³³ Castro, *op. cit.*, p. 478.

³⁴ Clark de Lara, *El modernismo...*, *op. cit.*, p. 23.

periodista”³⁵ sino que también le permitió tener un ingreso y mantenerse de alguna forma para continuar con su labor con los versos, para seguir siendo un poeta. Amado Nervo retrata así a Urbina:

condenado a ser lo que no ha querido ser, gastando sus días en el pupitre de la oficina o en la redacción de un periódico, escribiendo de prisa sobre las rodillas editoriales o crónicas de teatro, dando a los diarios lo mejor de su esencia juvenil y vigorosa, derrochando vitalidad en naderías obligatorias.³⁶

Lo que en su época tal vez se consideró una obligación, posteriormente lo consagró dentro de la historia de la literatura mexicana como fervoroso discípulo y continuador de la crónica de Manuel Gutiérrez Nájera,³⁷ tal vez en cierta parte de su carrera como “discípulo arrepentido”³⁸, pero la verdad es que siguió con estos ejercicios literarios hasta el final de su vida, no sólo describiendo los acontecimientos últimos de la semana sino reflexionando sobre su papel como escritor, sobre el papel de la crónica, de la literatura y del arte en general.

Urbina fue protagonista en el mundo moderno. Su obra poética, si se lee bajo un esquema rígido, parece no acercarse a las características principales y más generales del modernismo y menos del decadentismo. No obstante, todo su desarrollo, del escritor como de la persona, estuvo inmerso en el fin del siglo XIX. Además, como se ha planteado anteriormente, el modernismo no es un movimiento homogéneo, es sobre todo un conjunto de individualidades, y Urbina construyó la suya a su propia manera, con “la vieja lágrima” y una que otra “pompa de jabón”.

LA SITUACIÓN MUSICAL EN MÉXICO DURANTE EL PORFIRIATO

³⁵ *Ídem.*

³⁶ Citado en Pacheco, *op. cit.*, p. XLVI.

³⁷ *Cfr.* Valdés, *op. cit.*, p. XV.

³⁸ *Ídem.*

La entrada de México a la era del progreso trajo consigo cambios en aspectos económicos, políticos, sociales y culturales, tal y como sucedió en el campo de la educación y de las letras. Asimismo, la modernidad en nuestro país produjo una serie de cambios profundos en la concepción, expresión y uso de la música.

Durante el siglo XVIII, prácticamente la música ~~el~~ “clásica” o ~~la~~ “académica” estuvo muy ligada al ámbito eclesiástico y muchas veces respondía a necesidades de consumo inmediato, por ejemplo, en las iglesias; pero durante el siglo XIX, sobre todo durante el porfiriato, la música tuvo una época de auge, pues gracias a la concepción romántica de la relación entre la música y la sociedad,³⁹ adquirió una nueva tarea; civilizar al hombre, transformar sus malos hábitos en buenas costumbres, y volverlo sociable.⁴⁰

Esta visión, tomada de las ideas europeas, estuvo presente en nuestro país durante toda la centuria y al final de ella coincidió con los ideales positivistas del gobierno de Porfirio Díaz y, por supuesto, también con la corriente modernista. Así, el desarrollo musical durante la última parte del siglo XIX está íntimamente ligado a la renovación literaria de la época. Los modernistas, al mismo tiempo que intentaban encontrar el nuevo camino del quehacer literario jugaron un papel importantísimo en el contexto de la música, plasmaron en su literatura la situación musical de la época; escribieron sobre conciertos, criticaron los espectáculos y celebraron a sus protagonistas.

La sociedad gozaba de una intensa actividad musical, lo cierto es que era sólo la burguesía, las élites mexicanas, las que podían disfrutar de la llamada ~~la~~ “música culta” o ~~la~~ “académica”. Las clases menos favorecidas disfrutaban de otro tipo de espectáculos. En

³⁹ Durante la época romántica los músicos tomaron la posición del sansimonismo, según la cual ~~el~~ artista asumía la posición más elevada, pues a él le había sido confiada la educación moral de la sociedad”. Esta es la nueva relación que, según Franz Liszt, debe tener el artista con la sociedad. Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 1994, p. 39.

⁴⁰ Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, México, UNAM-INAH, 2010, p. 122.

este trabajo sólo se abordará el primer grupo y, en algunos casos, géneros considerados populares o “hicos”, como la zarzuela o la ópera bufa, que poco a poco fueron tomando prestigio en la concepción musical de la época.

Antecedentes. La expansión musical en el México decimonónico

Desde finales del siglo XVIII, la Iglesia fue perdiendo el predominio absoluto en la vida musical mexicana⁴¹ por lo que esta expresión artística se expandió hacia otros horizontes; la música se escuchaba en otros espacios, tales como el salón, ese “espacio privado dedicado al arte musical,”⁴² ya fuera para dar bailes de carácter familiar, político o personal, o para las llamadas tertulias, formas de convivencia y esparcimiento social muy comunes en la época ilustrada. Asimismo, esta expresión artística también tuvo un gran auge en otros ámbitos públicos como en teatros y auditorios en los que se llevaban a cabo conciertos y espectáculos teatrales. La música estuvo presente en la sociedad; era parte de su recreación y diversión y, por supuesto, de su educación y desarrollo cultural.

La ópera, el espectáculo predilecto

⁴¹ Cfr. Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 62.

⁴² Ricardo Miranda, *Ecos y alientos: ensayos sobre música mexicana*, México, FCE, Universidad Veracruzana, 2001, p. 92.

Uno de los géneros más apreciados en el siglo XIX, que tuvo un desarrollo notable en su segunda mitad, considerado como el género alto, culto e ilustrado por antonomasia fue la ópera.

En principio, las clases acomodadas fueron precisamente las que –se adjudicaron el derecho de imponer la ópera como modelo ‘óptimo’ para la difusión y el desarrollo de la música ‘alta’ en México.’”⁴³ Además, al ser un espectáculo tan popular en Europa, su difusión en México significaba también un rasgo de “modernidad” y sobre todo de distinción, por lo que, además de interesar a las élites, fue promovida por el gobierno que la distinguía como una de las señales de progreso.⁴⁴

La ópera se convirtió, entonces, en el género musical culto al que cualquier músico, que quería consagrarse como profesional, debía aspirar. Manuel Gutiérrez Nájera confesaba: “yo soy de los que creen que sólo en la ópera pueden los músicos desplegar sus cualidades”⁴⁵ y al parecer así era, ya que muchos de nuestros músicos buscaron a toda costa poner en escena alguna de sus óperas.

Compañías alemanas, francesas, españolas e italianas montaron óperas que se cantaban en Europa, pero fue la corriente italiana la que se convirtió en la más popular,⁴⁶ Compositores como Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti, Puccini y Verdi eran ampliamente conocidos en México; en las carteleras siempre había una ópera italiana para

⁴³ Esto porque eran precisamente esas clases las que –las que podían pagar las entradas a estos espectáculos importados en su mayoría, por compañías extranjeras que venían de gira o que llegaban a establecerse en México. Moreno, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁴ *Cfr. Ídem.*

⁴⁵ Citado en Moreno, p. 51.

⁴⁶ Olivia Moreno señala algunas posibles razones por las cuales se prefería en México la ópera italiana sobre otras, en particular, sobre la alemana. Considera que la corriente italiana resultaba accesible al oído de la sociedad mexicana, en donde el desarrollo musical estaba aún en pleno nacimiento, y que es posible que influyera la facilidad del público mexicano para entender el italiano, más cercano al español, lo que permitía comprender la trama a los espectadores y favorecía el aprendizaje del libreto para los ejecutantes, ya fuesen profesionales o amateurs. De este modo el público se sentía más identificado, y por tanto atraído, por las historias narradas en la ópera italiana, que, además, representaban casi siempre historias de amor que gustaba a las familias mexicanas. *Cfr. Ibid.*, p. 46-56 y 131-135.

asegurar ganancias, pues como comenta Gutiérrez Nájera: ~~una~~ compañía de ópera que no da el martes *Traviata*; el miércoles *Trovador*; el jueves *Linda de Chamonounix*; el sábado, *Eranani*; y el domingo, *Sonámbula*, es notable por esa sola circunstancia.”⁴⁷

Por otra parte, Wagner, con la ópera alemana, y en general con toda la música germánica, no tuvo tanta aceptación, debido quizá a su dificultad, no sólo en cuanto al entendimiento de diálogos por estar en un idioma más alejado del español sino por su complejidad musical y su alejamiento de la tradición italiana.⁴⁸

Mención aparte merece la tradición francesa, cuya forma operística ~~se~~ introdujo en México principalmente a través del género *comique*, considerado menor al de la *grand-opéra* (el género serio). No obstante, esta corriente, junto con la de la zarzuela española, no fue tan aceptada ni difundida como el de la ópera, pues se le consideraba de menor calidad y, por tanto, para las clases bajas, ávidas de ~~participar~~ en todos los adelantos de la civilización y, con ello, en los grandes bienes culturales.”⁴⁹

La música de concierto, el género rezagado

Si bien la ópera gozó de mucha popularidad y difusión en el siglo XIX, la música sinfónica y la de cámara eran poco conocidas e interpretadas, en buena medida porque que no se contaba en el país con verdaderos profesionales capaces de formar una orquesta completa.

Los espectáculos de música de concierto se centraron entonces en representaciones de algunas piezas operísticas, sobre todo arias y dúos, interpretados por voz y piano, conciertos orquestales adaptados para un solo instrumento, así como algunas piezas de salón populares en la época: mazurcas, valsos, entre otras, que eran consideradas como

⁴⁷ Citado en Miranda, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ Mayer Serra, *op. cit.*, p. 70.

géneros más populares y accesibles. Estos espectáculos estuvieron a cargo de aficionados, así como de algunos de los mejores estudiantes de las academias y escuelas de la época, salvo por algunas visitas de solistas extranjeros que visitaron nuestro país, sobre todo durante el porfiriato.

Desde el Segundo Imperio comenzó a difundirse la música orquestal. Maximiliano logró traer a varios artistas europeos afamados, así como realizar numerosos conciertos no sólo de ópera, sino también de bandas militares y orquestas. Al ser Maximiliano de origen austriaco, favoreció el conocimiento de músicos alemanes como Wagner y Beethoven, pero no sería sino hasta la última parte del siglo cuando realmente se tendría una preocupación y una actividad mayor en cuanto a la interpretación de la música orquestal, sobre todo con las asociaciones musicales y con la fundación del Conservatorio Nacional en 1866.

La música de salón: bailes y tertulias en el ámbito familiar

Dentro del espacio privado la música también tuvo un papel importante. Era en los salones familiares en donde se realizaban los bailes y tertulias que servían ~~de~~ solaz y entretenimiento a los jóvenes, durante las noches de miércoles y sábados en que los teatros cierran sus puertas, por ser aquéllos días de correos.⁵⁰ Estas prácticas sociales que correspondían a un ambiente más familiar, formaban parte del entretenimiento y la vida de los mexicanos.

Los bailes, que en siglos pasados se había considerado como un acontecimiento mediocre o inmoral, ligado a las clases sociales más bajas, en la época de la Independencia ~~se~~ convirtieron en el evento social por antonomasia, en el momento crucial en la vida de

⁵⁰ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986, p. 187.

muchas personas y en la entretención principal de la sociedad mexicana”.⁵¹ La aceptación de los bailes como sucesos sociales, políticos y personales, propició más espacios a la música en la vida cotidiana.

Ante el nuevo gusto por el arte musical, pero sobre todo gracias a la propagación de la música en el ámbito privado, se produjeron fenómenos interesantes como el del creciente florecimiento de la industria del piano, que llegó incluso a ser el instrumento más importante, al grado de que había pianos en cada casa.”⁵² Ante el gran número de gente interesada en la música y, sobre todo, en la organización de bailes y tertulias, dicho instrumento permitía organizar en los propios hogares fiestas y reuniones sin necesidad de contratar orquestas y, por tanto, se convirtió en un mueble indispensable para cualquier familia, sobre todo para quienes deseaban considerarse distinguidos.⁵³

El estudio pianístico en este estrato social tuvo gran popularidad y estuvo ligado también con la concepción del espacio público frente a lo privado, sobre todo en lo que se refiere a las mujeres, pues era el instrumento perfecto para mantener a las damas dentro de sus hogares, progresando en su educación y, como se mencionó, trasladarla en las reuniones al ámbito público. El piano fue entonces parte de la educación que toda mujer de buena familia debía recibir.⁵⁴

⁵¹ Miranda, *op. cit.*, p. 92.

⁵² Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 2006, p. 27.

⁵³ Uno de los fenómenos que sucedió con la burguesía y con el arte fue que, a pesar de que la creación artística intentaba formarse por oposición al mundo burgués, el arte gozaba de un prestigio con los demás estratos sociales, por lo que la burguesía, el nuevo grupo instalado en el poder, busca también el arte, aunque sea uno de menos calidad, para sobresalir socialmente. Además, como se apuntó anteriormente, era la burguesía la única con la posibilidad de tener acceso a ciertas manifestaciones de arte, pues a pesar de que los artistas intentaban seguir lo bello y dejar sus creaciones fuera del mundo utilitario, el producto artístico fue también un objeto de consumo. // *Cfr.* Pierre Bordieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, pp. 49-250.

⁵⁴ No obstante, Olivia Moreno Gamboa señala que la educación femenina nunca se tomó como algo serio, fue más bien una especie de entretenimiento para las mujeres y sus familias. En cambio, si la educación musical

Otro aspecto que propició este tipo de reuniones fue la proliferación de ejecutantes aficionados, ya que, en un principio, no existían escuelas o instituciones donde pudiera sembrarse una cultura musical seria y la educación musical estaba repartida entre muy pocos maestros, de los cuales sólo algunos habían tenido verdadera instrucción musical, por lo que muchos aficionados aprendían de forma autodidacta. Esta situación cambiaría en la segunda mitad del siglo con la creación de algunas instituciones oficiales de música que, curiosamente, surgirían de reuniones culturales en tertulias y, posteriormente, en sociedades.

Las tertulias fueron muy comunes y de suma importancia, ya que al igual que los conciertos y los bailes —constituyeron una de las formas de sociabilidad más importantes de la época.⁵⁵ En estas reuniones participaban hombres y mujeres con diversos intereses; entretenerse, socializar, hacer política y, sobre todo, para divertirse.⁵⁶ Otro de los propósitos fue, al igual que en los bailes, trasladar lo del ámbito público al espacio privado pues los eventos teatrales o los espectáculos, los lugares de reunión recreativa, se encontraban dentro de los espacios públicos, mas el espacio privado, los hogares, adquirieron con las tertulias la característica de ser también un espacio de reunión. Esto, por ejemplo, facilitó la participación de las señoritas en el ámbito público; ya que éstas estaban limitadas al espacio privado de sus hogares, mas necesitaban de ese arte que completara su educación.⁵⁷

estaba dirigida a un hombre —ser que consideraban racional y no emocional— se le daba más importancia. Moreno, *op. cit.*, pp. 15-17.

⁵⁵ Moreno, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ La mujer se consideraba apta para el estudio musical, ya que se tenía la idea de que la música, al ser el arte de la sensibilidad y las emociones, era mucho más apropiado y fácil de aprender para las damas, género sentimental y emotivo que resultaba ser el intérprete adecuado. No obstante, Olivia Moreno Gamboa señala que la educación femenina nunca se tomó como algo serio, fue más bien una especie de entretenimiento para las mujeres y sus familias. En cambio, si la educación musical estaba dirigida a un hombre —ser que consideraban racional y no emocional— se le daba más importancia. Moreno, *op. cit.*, pp. 15-17.

Pero quizá lo más importante es que estas reuniones sirvieron para dar pie a publicaciones periódicas, como fue el caso de las llamadas *Veladas literarias* (1867-1868) a cargo del maestro Altamirano y que desembocarían en el periódico *El Renacimiento* (1869). En la redacción de esta revista, así como en las reuniones participaron personajes como Guillermo Prieto, Justo Sierra, Ignacio Ramírez y, por supuesto, así como con colaboradores como José María Vigil, Manuel Payno, Alfredo Chavero, Vicente Riva Palacio, entre muchos más.⁵⁸ Estas veladas iniciaron un movimiento intelectual notable, e hicieron renacer la literatura mexicana, pocas veces tan rica en manifestaciones de talento como en ellas.⁵⁹

Muchas de estas reuniones fueron reseñadas en crónicas semanales que se publicaban en los diversos diarios decimonónicos. Altamirano, por ejemplo, describe a detalle el ambiente en que sucedían sus famosas *Veladas*:

A las ocho y media el salón estaba lleno y se comenzaron las lecturas, interrumpiéndose de cuando en cuando para pasar a la pieza inmediata, en la que había una mesa cargada de pasteles, de vasos y de copas con sabroso y caliente ponche, de modo que al canto seguía la libación, ni más ni menos que si a Anacreonte u Horacio hubieran presidido aquella compañía.⁶⁰

Así mismo, encontramos testimonios de diversos escritores y periodistas, concurrentes de dichas reuniones, y que fueron recopiladas por Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México*, y que muestran la intensa actividad cultural en estas reuniones:

Las armas, la literatura y la prensa periodística, se veían ahí reunidas; Guillermo suspiró sus canciones, y a cada una de ellas siguió una tempestad de aplausos: eran las

⁵⁸ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, T. II, 1961, p. 753.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 758.

⁶⁰ Ignacio Manuel Altamirano,

voces íntimas de su alma, que depositaba en el seno de sus hermanos. Vicente Riva Palacio tomó el arpa sonora para cantar la *Siesta deliciosa*. José Cuéllar nos leyó su apólogo *Los árboles*, lleno de ciencia y de botánica. Siguió Nacho Altamirano con todo el ardor, la riqueza y la exuberancia de los hijos del Sur; cantándonos en el Atoyac, los mameyes, los manglares, los naranjos en flor [...] Olavarría, Alfredo chavero y Elizaga, improvisaron preciosas composiciones que fueron mezcladas con piezas de música, tocadas al piano por varios de los concurrentes [...] La reunión acordó la publicación semanal de las poesías y artículos leídos en cada una de estas sesiones, a las que se les acordó el título de Veladas literarias.⁶¹

La música era considerada parte esencial de la formación artística, de la educación cultural así como del esparcimiento. Por tal razón, de las tertulias literarias y culturales, como se acaba de señalar, no sólo surgieron publicaciones periódicas o literarias, sino que también surgieron proyectos que dieron impulso a muchas de las instituciones de enseñanza musical en las que los eruditos de la época, escritores muchas veces, se incluyeron.

La música y la literatura

Las artes, las profesiones y los gustos se conjugaron durante el siglo XIX; los escritores, pintores, escultores, médicos, abogados y músicos se reunían en tertulias y a finales del siglo, en los bares para hablar sobre política, historia, literatura y música. De esta forma, no sólo los escritores estuvieron interesados en el quehacer musical y los músicos por las letras; ambos grupos contribuyeron al desarrollo musical así como los músicos aportaron ideas a la historia de la literatura mexicana.

Por ejemplo, a lo largo del siglo surgieron agrupaciones cuyo único interés era el cultivo, la difusión de las expresiones artísticas y el aprendizaje de nuevas nociones científicas. En ellas convivían los artistas y otros profesionistas para disfrutar de sus creaciones y discutir la situación del país. Algunas de estas agrupaciones como la Sociedad

⁶¹ Olavarría, *op. cit.*, p. 756.

Filarmónica⁶² y la Gran Sociedad Filarmónica de México⁶³ desembocaron en escuelas y academias de enseñanza musical, que se remontan a la primera mitad del siglo XIX, establecidas en 1824 y 1839, respectivamente.

Igualmente una agrupación –de las más importantes y estudiadas por ser uno de los antecedentes del Conservatorio Nacional de Música– en la que podemos notar esta conjunción de artistas es la que impulsaba el músico Tomás León⁶⁴. Durante sus reuniones, que tenían lugar en su domicilio, los destacados músicos Aniceto Ortega, Julio Ituarte, Melesio Morales y Francisco Villalobos presentaban sus composiciones a otras personalidades como los doctores José Ignacio Durán y Eduardo Liceaga, el secretario de instrucción pública José Urbano Fonseca, el licenciado Agustín Siliceo, Ramón Terreros. Antonio García Cubas da testimonio de lo anterior; como miembro de la agrupación lo plasmó en su obra *El libro de mis recuerdos*.⁶⁵

De estas tertulias, tal vez por casualidad⁶⁶, surgió en 1866 la Sociedad Filarmónica Mexicana que llevó a cabo proyectos como la apertura de una escuela de música, la

⁶² La Sociedad Filarmónica Mexicana se fundó el 14 de febrero de 1824 a cargo de José Mariano Elizaga y con el apoyo de Lucas Alamán. Su proyecto incluía la formación de un coro, de una orquesta y de una imprenta para difusión de la música profana. Asimismo, lograron la apertura de una escuela de enseñanza musical el 17 de abril de 1825; dos años después de su fundación, se estableció en la antigua universidad. Moreno, *op. cit.*, p. 27.

⁶³ La Gran Sociedad Filarmónica Mexicana comenzó el 15 de diciembre de 1839, a cargo del compositor José Antonio Gómez. De esta sociedad surgió una academia de música, pero ni la sociedad ni su escuela duraron mucho tiempo.

⁶⁴ Tomás León (1826-1893). Compositor mexicano que alcanzó gran renombre y que tuvo a su cargo una academia de música en la ciudad de México. *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 1995, vol. III, sexta edición, p. 1978.

⁶⁵ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986.// Estas reuniones son de suma importancia, pues reflejan cuán interesados estaban los intelectuales de la época por la música.

⁶⁶ La razón por la que esta sociedad se fundó fue el rechazo que el compositor y director Melesio Morales recibió del empresario extranjero Annibale Biachi, ante la petición de estrenar su ópera *Ildegonda*. Como éste lo veía como un fracaso de negocios, se negó a producirla. Ante este veredicto los amigos de Morales, pertenecientes a las tertulias de León, fingieron pertenecer a un “Club Filarmónico” y fueron a exigir a Biachi poner en escena esta ópera. Este supuesto club se convirtió en la Sociedad Filarmónica Mexicana que se estableció a principios de 1866. Las peticiones de dicha asociación, así como la difusión en la prensa de la negativa de Biachi provocó la petición del público mexicano de la obra de Morales. Biachi tuvo que acceder a presentar la ópera a cambio de siete mil pesos por tres presentaciones. Morales tuvo que acudir al gobierno

formación de un coro y una orquesta para difundir la música y mantener la academia a través de conciertos, la publicación de un repertorio de partituras y una revista de corte musical.

Esta agrupación se convirtió en un ámbito en donde ~~las~~ artes de la música y la literatura florecieron de manera espectacular⁶⁷, ya que no sólo contó con el apoyo y el manejo de personalidades de la música, sino también con la ayuda de muchos aficionados y amantes de Euterpe, entre los que encontramos políticos, médicos y, por supuesto, importantes escritores como José Tomás de Cuéllar, Manuel Payno, Justo Sierra, Ignacio Manuel Altamirano y Luis Ortiz quienes se incorporaron a la Sociedad en alguna de una de las categorías de socios con que la agrupación contaba: protectores, aficionados, profesores, literatos, la categoría de socio honorario estaba reservada para Franz Liszt. Como socios, tenían la obligación de escribir las letras que la Sociedad les pidiera, además de impartir clases gratuitamente en su conservatorio de música durante un año, lo que muestra que las cátedras relacionadas con el mundo de las letras eran importantes dentro del plan de enseñanza musical de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

Y por supuesto después de 1877, cuando el conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana se nacionalizó por decreto presidencial durante el primer gobierno de Porfirio Díaz,⁶⁸ se formaron en la nueva institución los músicos que serían considerados

imperial, sólo después de contar con el apoyo de Manuel Payno y Jesús Dueñas recibió apoyo de José Esteva, ministro de gobernación. Después de todo *Ildegond* pudo presentarse y la Sociedad Filarmónica se mantuvo hasta 1877. Betty Zanolli Fabila, *Historia de un legado invaluable. CXL Aniversario del Conservatorio Nacional de Música de México (1866-2066)* en *Universo del búho* [en línea], año VII. <http://www.renevilesfabila.com.mx/universodeelbuhu/71/71-zanolli.pdf>. [Consulta 15 de noviembre de 2012].

⁶⁷Zanolli, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁸ Ya que algunos de los miembros de esta institución eran José María Iglesias y Sebastián Lerdo de Tejada, el ministro de Justicia del gobierno de Díaz, Ignacio Ramírez, sugirió al presidente la disolución de la sociedad, por considerarse peligrosa para el gobierno de don Porfirio, por lo que su conservatorio pasó a manos del gobierno nacional. Moreno, *op. cit.*, pp. 36-37.

como los más destacados de aquellos años en la historia mexicana: Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa y Carlos Meneses, que también serían después –ya fuera como protagonistas o algunos de ellos como escritores– parte de la actividad literaria modernista y algunos de estos los protagonistas de muchas de las crónicas que Urbina escribiría, pues son precisamente ellos a quienes llamaría “mis amigos los músicos”.

LA MÚSICA Y LOS MODERNISTAS

La actividad musical en el porfiriato (1880-1910)

En los treinta años que van de 1880 hasta 1910, la oferta de espectáculos musicales se incrementó considerablemente.

En cuanto a la actividad operística, la notable labor del empresario Napoleón Sieni era una de las más importantes, pues “cada año traía un elenco de artistas de los que descollaban en Italia a la sazón” y además “ponía especial interés para traer a México las óperas más recientemente compuestas en su patria.”⁶⁹ Esta agrupación dejó su labor en 1897, pero la continuó la compañía de ópera italiana de Del Conte. Dentro de los empresarios significativos de la ópera figura también Grau, encargado de difundir la ópera bufa francesa, pero quizá lo más importante son los intentos que se hicieron en esta época por formar compañías de ópera mexicana. Así encontramos los ensayos de Manuel Sánchez de Lara y su Compañía Mexicana de Ópera Popular en 1886, respaldados por el presidente; la agrupación La Ópera Popular de Manuel Torres Torija y Ricardo Palacios en 1898, y la compañía Italo-mexicana en 1899. Otros nombres más de empresarios de la ópera que se encuentran en este lapso son la compañía López-Pizzorni, ya entrado el siglo XX; la compañía Drog que inició en 1903; la compañía de Lombardi y la de Barilli en 1906.

⁶⁹ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, México, UNAM, 1996, p. 92.

Ya para estas fechas se había logrado un importante desarrollo en cuanto a la difusión de la música de cámara. No faltaron los solistas extranjeros que vinieron a dar conciertos. Entre los más conocidos e importantes se cuentan el violinista húngaro Edouard Reményi en 1882; el pianista alemán Albert Friedenthal en 1884; la cantante Adelina Patti en 1886 hasta 1887 y en 1890; el violinista español Pablo de Sarasate y el pianista alemán Eugen D'Albert, que llegaron juntos en 1890 y que incluso interpretaron obras de factura local en uno de sus conciertos⁷⁰; el pianista polaco Joseph Hoffman en 1908 y 1909; el violinista austriaco Fritz Kreisler en 1908; sólo por mencionar a algunos.

Tampoco faltaron las agrupaciones musicales, como el Cuarteto de cuerdas de Bruselas en 1907 —que permitió al público de México actualizarse con el repertorio de cámara más actualizado⁷¹ y el cuarteto mexicano —Saloma⁷² que se consagró en el Teatro del Conservatorio, y para 1892 comenzó a funcionar, gracias al respaldo de aficionados, la Sociedad Anónima de conciertos de Orquesta, integrada por Carlos J. Meneses, Gustavo Campa, Felipe Villanueva, Ricardo Castro y José Rivas, asociación que buscaba —impulsar los conciertos instrumentales y difundir la música clásica;⁷² así como la orquesta del Conservatorio, formada por 90 músicos en 1907 y que —creó un público aficionado a la música instrumental.⁷³

Las reuniones musicales en el modernismo

Para los literatos modernistas, las reuniones eran parte de su diversión y de su desarrollo como artistas involucrados en la crítica, por eso promovían tertulias y creían en la bohemia.

⁷⁰ En el concierto que estos artistas dieron el 15 de abril en el Teatro Nacional, —figuraron obras de Ricardo Castro, Campa y Villanueva⁷¹. Estrada, *op. cit.*, p. 145.

⁷¹ *Ibid.*, p. 163.

⁷² *Ibid.*, p. 146.

⁷³ *Ibid.*, p. 168.

Entre las famosas veladas estaban las de la Botica Francesa a las cuales el joven Urbina fue introducido por Juan de Dios Peza, lo que permitió que entrara al mundo literario y conociera a escritores como Alfredo Chavero, Luis G. Ortiz, Antonio García y Justo Sierra.⁷⁴

En algunas de estas reuniones podía verse a artistas de diferentes disciplinas, Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Alberto Leduc y Rubén M. Campos —leyendo alternativamente a los dos pianistas y bebiendo copitas de coñac fino⁷⁵ en alguno de los tantos bares; a Urbina sentado al lado de Luis González Obregón, Ángel de Campo, José M. Bustillos, Rubén M. Campos, Carlos Díaz Dufoo, Victoriano Salado Álvarez, entre algunos más leyendo poesía, historia, novelas, teatro y —algunas veces tocaban el *Steinway* del salón de recepción⁷⁶ del Liceo Altamirano o bien, al mismo Urbina, en compañía de Elorduy, Baudelio Contreras, Nicolás Rangel o Díaz Dufoo, en dirección al Teatro Arheu o al Teatro Principal para asistir a alguna de las muchas representaciones operísticas o a los conciertos sinfónicos o de solistas.⁷⁷

Algunos escritores incluso tenían amplios conocimientos musicales. Rubén M. Campos, por ejemplo, era un aficionado al piano; Rafael Rayes Spíndola, como lo retrata Urbina en una de sus crónicas, —tenía dos obsesiones que no lo abandonaron jamás: el periodismo y la música. O, para concretar más la idea: estaba perdidamente enamorado de *El Imparcial* y del piano⁷⁸.

Pero sobre todo, el mismo Urbina estaba inmerso en este mundo musical, no sólo porque fuera parte de su vida como bohemio o como parte de su trabajo para sobrevivir

⁷⁴Cfr. Sáenz, *op.Cit.*, p. 20-21.

⁷⁵*Ibid.*, p. 120.

⁷⁶*Ibid.*, p. 183.

⁷⁷*Ídem.*

⁷⁸Luis G. Urbina, —Mis amigos los músicos: Ricardo Castro⁷⁸ en *El Universal*, México, 23 de agosto de 1925, primera sección, p. 3.

escribiendo crónicas para diversos periódicos, sino que en él había un interés especial hacia este arte que se le notó desde muy niño, cuando tomó clases de solfeo, al lado de muchos otros niños, en el Conservatorio Nacional de Música.⁷⁹ Este gusto, amor y conocimiento musical los desarrolló más aún al lado de las muchas amistades que forjó en el mundo de la música. Desde Felipe Villanueva, a quien trataría desde su infancia en la escuela Lancasteriana,⁸⁰ hasta Ernesto Elorduy, Ricardo Castro, a quienes trataría gracias a sus muchos cargos y a las mismas reuniones culturales, y a Manuel M. Ponce, amigo y compañero no sólo de las tertulias sino del destierro.

La música y la creación literaria modernista

La música en los textos modernistas estuvo presente de diversas formas. Varias son las composiciones literarias que tomaron como inspiración, piezas musicales; puesto que muchos escritores trabajaban, como Urbina, en periódicos, los espectáculos musicales a los que no faltaban, eran uno de sus principales temas.

Asimismo, el círculo de los literatos modernistas se mantenía ligado al arte musical y con sus protagonistas.⁸¹ La *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, por ejemplo, tuvieron en su nómina de publicaciones varias creaciones literarias inspiradas en la música.

En la *Revista Azul* en menor medida, pues sólo encontramos algunos escritos, cuentos y crónicas, que hablan o se inspiran en la música, como algunos textos de Ángel de Campo; pero mucho más en la *Revista Moderna*, en donde se publicaron varios textos como poemas, tanto de factura local como extranjera, dedicados a los grandes de la música

⁷⁹ Urbina, —Auntes de color, un ensayo en la Catedral”, en *El Universal*, México, 3 de julio de 1927, primera sección, p. 3.

⁸⁰ Urbina, —Mis amigos los músicos: Felipe Villanueva” en *El Universal*, México, 9 de julio de 1925, primera sección, pp. 3 y 5.

⁸¹ Muestra de ello es, por supuesto, Urbina, al lado de Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo con sus crónicas sobre óperas y zarzuelas o Rubén M. Campos con sus libros sobre folclor musical.

o inspirados en ella (–Giusseppe Verdi”, de Anuzzio; –Ricardo Wagner”, de Héctor Berlioz; –Felipe Villanueva” de Rubén M. Campos, –A un artista escucha el piano”de Amado Nervo, –La música” de Francisco María Olagíbel; algunos cuentos basados en piezas musicales como –El nocturno en sol” (Chopin), e incluso algunas obras de teatro como –Chopin wals”, dedicada al duque Job, de Jesús Urueta e incluso se publicaron algunas partituras: *Ella* y la ópera *Zulema, Danza de las Bayaderas* de Ernesto Elorduy y con letra de Rubén M. Campos o *Andante inédito para violín y piano*, de Felipe Villanueva. Esto, debido quizá también a que los músicos como Ernesto Elorduy, Ricardo Castro, Ricardo E. Campa, Carlos J. Meneses, Pedro Valdés Fraga eran cercanos a los editores de la *Revista Moderna*.”⁸²

⁸² Campos, *op. cit.*, p. 112.

II . LA CRÓNICA MUSICAL DE LUIS G. URBINA

La música se relacionó con el mundo de las letras, de una manera importante, a través de la actividad periodística, que se desarrolló a lo largo del siglo XIX⁸³ y específicamente con el género de la crónica teatral-musical que perduró hasta ya entrado el siglo XX, a través de algunos escritores como Urbina, que conservaron los moldes de la escritura finisecular frente a las nuevas tendencias estéticas y propuestas de comunicación, tanto en el periodismo como en el mundo literario. Sin embargo, es importante señalar primero algunas características de la crónica teatral del siglo XIX y de la crónica modernista.

LA CRÓNICA PERIODÍSTICO-LITERARIA

La actividad periodística, que para Urbina y el círculo modernista ya era común, además de ser una manera de informar, servía como medio de difusión cultural, en el que se formaban los escritores como cronistas.

Luis. G. Urbina, así como muchos escritores decimonónicos, se desarrolló dentro del ámbito de la prensa.⁸⁴ Este género tuvo sus antecedentes desde el cuadro de costumbres, género que se consideraba como la vía ideal para crear y recrear lo nacional; para plasmar “lo mexicano”:

Si la primera de nuestras necesidades, como yo creo, es la de la morigeración social, si el verdadero espíritu de una revolución verdaderamente regeneradora ha de ser moral, los cuadros de costumbres adquieren suma importancia, aunque no sea más que poniendo a los ojos del vulgo, bajo el velo risueño de la alegoría y entre las

⁸³ El desarrollo de la actividad periodística fue un proceso complejo para los escritores durante el siglo XIX, era una actividad común; éstos se dieron a conocer primero como escritores y como políticos, y muchos se fueron profesionalizando como periodistas.

⁸⁴ Los escritores adoptaron esta labor de educar y consolidar a la nación a través de la literatura y tomaron como responsabilidad propia el desarrollo, consideraron que “escribir con amenidad y disciplina es educar a individuos y familias, es infundirle coherencia a la nación”. Citado en *Idem.*, p. 517.

flores de una crítica sagaz, este cuadro espantoso de confusión y desconcierto que hoy presentamos.⁸⁵

El periodismo también ayudó al renacimiento literario que dirigía el maestro Altamirano; sus postulados de educación y cultura nacional dignas fueron apoyados por muchos escritores que se desempeñaban como colaboradores en diversas publicaciones y que tomaron como obligaciones propias las de educar a su público y reconocer al pueblo en sus escritos.

No obstante, los cuadros de costumbres evolucionaron a un género más dinámico ante una sociedad más activa para ~~para~~ verificar o consagrar cambios y maneras sociales y describir lo cotidiano⁸⁶; además, como apunta José Ovidio Jiménez, ~~el~~ nacimiento del periodismo literario [...] por venir a cumplirse en manos de artistas excepcionales supuso la dignificación de esa misma actividad periodística. El resultado fue el brote de la crónica como género nuevo de las letras hispanoamericanas.⁸⁷

Este género resultó más o menos novedoso dejó atrás los retratos estáticos de la sociedad y dotó de movimiento a la escritura, lo que la hacía más acorde con la sociedad de fin de siglo, con diversas actividades culturales.⁸⁸

La crónica sirvió como una guía para la sociedad, como una forma de construcción de la imagen nacional que le permitía, en opinión de sus autores, despojarse de ~~sujecciones~~ extranjeras ~~–europeas sobre todo–~~ para singularizarse y conseguir entonces verdadera

⁸⁵ Citado en Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México, Era, 1980, p. 26.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁷ Citado en Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, FCE/ Fundación de un nuevo periodismo iberoamericano, 2005, p. 16.

⁸⁸ Aníbal González señala con mayor claridad cómo el cuadro de costumbres que pintaba las costumbres mexicanas, a través de los tipos, en pequeñas narraciones que describían más bien un momento, evolucionan en la crónica, en la que la cronología juega un papel importantísimo para retratar las actividades diversas y el movimiento en que se encontraba la sociedad, en este caso mexicana, en la última parte del siglo XIX. *Vid.* González Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José María Turanzas, 1983, p. 61.

significación.”⁸⁹ Muestra de ellos fueron escritores como José Joaquín Pesado, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Alfredo Bابلot, Francisco Zarco, entre otros. Mas, como ya se apuntó, fue el maestro Altamirano quien comenzó con un “renacimiento literario y cultural” que trajo consigo la aparición de numerosas publicaciones culturales que perseguían también una educación de la sociedad mexicana.⁹⁰

En las últimas décadas del siglo XIX, era natural para los escritores colaborar en las diversas publicaciones periódicas, ya fuera en diarios informativos o en revistas culturales. No obstante, la crónica nacionalista⁹¹, que proliferó en la primera parte del siglo, ya no era la única. El régimen del porfiriato había conformado una visión diferente en la sociedad mexicana; ahora se esperaba de los escritos una visión que retratara y correspondiera a la colectividad de finales de siglo, a la burguesía afrancesada, a una generación modernista.

Los cronistas del porfiriato, pese a cierta desconfianza o pleno rechazo a algunas consecuencias que traía consigo la modernidad,⁹² retrataron a su sociedad en sus colaboraciones; la actividad periodística incluso era fuente de manutención para la mayoría de ellos, que además ocupaba puestos administrativos para solventar sus gastos: la crónica modernista había nacido.

⁸⁹ Miguel Ángel Castro, “Arehensión de una realidad: la crónica” en Ángel de Campo, *La semana alegre*, México, UNAM, IIB, 1991, p. 19.

⁹⁰Lo que permitió a la crónica fungir como un género que condujera la opinión y que formara una imagen nacional era aquella capacidad de informar, pero —sin excluir el comentario personal del escritor respecto a las actividades políticas, sociales o culturales de mayor relevancia. Irma Lombardo, *De la opinión a la noticia*, México, Ediciones Kiosko, 1992, p. 16.

⁹¹Por supuesto, el fenómeno de la crónica nacionalista es mucho más complejo. Para ampliar sobre este tema vid. Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México, ERA, 1980 y *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*, México, De Bolsillo, 2008.

⁹² Vid. —Cap. II. Luis G. Urbina y el modernismo mexicano”.

LA CRÓNICA MODERNISTA Y LUIS G. URBINA

Susana Rotker advierte que la crónica durante el modernismo fue parte y producto ~~de~~ las transformaciones sociales finiseculares y de la experiencia periodística, interpretada como la profesionalización del escritor.⁹³ La crónica modernista apareció, al igual que el movimiento en general, como producto de la situación no sólo estética en el país, sino sobre todo como parte del desarrollo económico, político y social de México.

La situación social y económica del porfiriato permitió el desarrollo de muchos de los aspectos de la ciudad; los numerosos acontecimientos y actividades que sucedían en este espacio fueron los principales hechos que dieron pie a la crónica en este periodo, pues aquélla estaba en constante movimiento; ~~gracias~~ a la paz porfiriana, la buena sociedad había tenido, el dinero, el tiempo y la despreocupación necesarios para cultivarse. Las señoras habían aprendido a vestirse en París y los jóvenes entretenían sus ocios aprendiendo a bailar.⁹⁴

Y después de todo, ~~la~~ crónica se ocupa de eventos, de sucesos que quiebran la rutina del acontecimiento cotidiano,⁹⁵ y no tanto de lo pintoresco de la cotidianidad y los rasgos característicos de la sociedad, como solían hacerlo los cuadros de costumbres. Además, ¿qué mejor medio de expresión para una generación que se consideraba moderna, que uno que desde su aparición fue calificado de ese modo? ⁹⁶

Los modernistas se concentraron en desplegar este género a su manera; en un inicio, obligados por las circunstancias, por la necesidad de sobrevivir. Como apunta Carlos

⁹³ Rotker, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁴ Ángel Miquel, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina primer cronista mexicano de cine*, México, UPN, 1996, p. 9.

⁹⁵ González, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁶ Anibal González, basado en Georges Weil, señala que la modernidad de la crónica proviene principalmente de sus vínculos con el periodismo, pues éste surgió de una sociedad capitalista naciente, concretamente la inglesa. Anibal, *op. cit.*, p. 64.

Monsiváis, —en el principio está la queja. El ejercicio del periodista es una condena, el pago por sobrevivir en un medio habituado a la improvisación, al fraude intelectual, a la imposibilidad de la especialización.”⁹⁷ Gutiérrez Nájera, por ejemplo, en una de sus crónicas más conocidas señalaba que:

No hay tormento comparable al del periodista en México. El artesano se basta a sí mismo si conoce su oficio, pero el periodista tiene que ser no sólo —*homo duplex*”, sino el hombre que, como dice Valhalla, puede dividirse en pedazos y permanecer entero.

Debe saber cómo se hace pan y cuáles son las leyes de la evolución; ayer fue teólogo, hoy economista y mañana hebraísta o molinero; no hay ciencia que no tenga que conocer ni arte en cuyos secretos no deba estar familiarizado. La misma pluma con que bosquejó una fiesta, un baile, le servirá mañana para escribir un artículo sobre ferrocarriles y bancos [...] Y todo sin tiempo para abrir un libro o consultar un diccionario.⁹⁸

Lo que es interesante es que, pese a estas quejas iniciales, la crónica modernista se desarrolló y conformó una parte esencial en la vida de los autores modernos finiseculares. Además, me parece que una razón importante para que los escritores modernistas siguieran cultivando la crónica, fue que supieron dotar a su prosa de elementos poéticos y literarios, y aunque no siempre de manera explícita como Gutiérrez Nájera y Urbina, sí hacían una diferencia de la crónica periodístico-literaria, frente a escritos netamente informativos, como el reportaje, que apareció, junto con la figura del *repórter*, a finales de siglo.

⁹⁷ Como se vio en la primera parte, durante el modernismo los artistas buscaron alejarse de la sociedad de consumo y por tanto, se propusieron a hacer literatura que se alejara del utilitarismo y se enfocara más a buscar la belleza; buscaron el ideal como artistas que en ese momento se centraba en la idea de hacer —*arte por el arte*.” Por tal motivo se quejaban de la labor cronística, pues al trabajar en un medio de consumo como el periódico, estaban realizando escritos estrictamente con una función informativa y para el consumo. Sin embargo, este ideal de —*arte por el arte*” era más bien una aspiración, pues casi todos los escritores participaron del periodismo, que fue su medio de subsistencia. De tal modo que, imprimieron en ella un grado de poesía y de visión subjetiva para unir el medio de la poesía y el periodismo, aunque manifestaron su inconformidad en juicios como los anteriores. Bordieu, *op. cit.*, pp. 163 a 170; Monsiváis, *op. cit.*, p. 34. Para completar la idea de los ideales de literatura y la labor periodística, *vid.* Belém Clark de Lara, —Asunción en la visión del mundo de Manuel Gutiérrez Nájera”, Instituto Cervantes, [en línea], http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_008.pdf, [consulta: 9 de enero de 2013].

⁹⁸ Citado en Monsiváis, *op. cit.*, p. 34.

Los modernistas sabían que, a pesar de que ambos géneros se concentraban en temas del momento, su estilo y finalidad eran distintos. Los cronistas, explica Carlos Monsiváis, tenían como tarea ser ~~maestros~~ del arte y recrear literariamente la realidad”, mientras que los reporteros eran más ~~amigos~~ del sensacionalismo que de la sintaxis”. Además, los escritores trataban temas ~~relegados~~ por lo común a banalidades, nostalgias o apuntes hogareños,” pero desde una perspectiva más íntima, más personal; mientras que el reportaje tomaba la noticia simple y la forma objetiva, deslindada del interior, de narrar el hecho.⁹⁹

No obstante la aparición de los reporteros y a pesar de que Manuel Gutiérrez Nájera declaraba en 1893 que ~~la~~ crónica [...] ha muerto a manos del *repórter* quien es tan ágil, diestro ubicuo, invisible, instantáneo, que guisa la liebre antes de que la atrapen” y que ~~a~~ medida que los escritores bajan, los *repórter*s suben,”¹⁰⁰ la crónica modernista siguió desarrollándose con autores como Tablada, Nervo y Urbina, hasta ya entrado el siglo XX; en el caso de Urbina, sus crónicas al estilo modernista se siguieron publicando en periódicos modernos en el siglo XX como *El Universal* y el *Excelsior* hasta pocos años antes de su muerte en el siglo XX, lo cual las hace parecer como lecturas anacrónicas.¹⁰¹

Sin embargo, después de un proceso de evolución, y ya fuera del ambiente modernista, la concepción de la crónica para Urbina cambió, de tal manera que en los últimos de sus escritos, aquellos que comprenden las crónicas del periodo que se estudianen

⁹⁹ Monsiváis, *op. cit.* p. 39.

¹⁰⁰ *Idem.* // En cuanto a la proliferación del reportero frente al cronista, Irma Lombardo señala que en el siglo XIX, hacia la década de los setentas, surgió el reportero, que tuvo un auge gracias a que ~~el~~ público más práctico o más artista, no se conformaba con la aridez del debate político y exigía que se informase oportuna y detalladamente, todo lo que pasara a su alrededor”. Lombardo, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰¹ Por supuesto que estos autores no fueron los únicos que siguieron publicando durante este periodo, pues la literatura y el periodismo se transformaron durante ese tiempo y surgieron nuevas corrientes, como se verá en el siguiente punto, pero durante los inicios del siglo XX, la crónica modernista, aunque en menos cantidad que en su época de esplendor, convivió con otras formas de escritura, aunque resultaba anacrónica y fuera de lo moderno, pues nuevas corrientes literarias y periodísticas se estaban desarrollando. *vid.* p. 24 y 25.

esta tesis (1924-1930), podemos observar la conciencia del autor en las reflexiones que hace, tanto sobre la evolución del género como sobre la labor del cronista.

Las crónicas publicadas en *El Universal* por Urbina son, en diversos momentos, una especie de *metacrónicas*, por llamarlas de una forma, en las que el autor proclama la base y la utilidad de sus escritos, muy al estilo modernista.¹⁰² Sin embargo, resulta interesante observar cómo para el autor, a principios del siglo xx, reflexiona sobre la labor periodística y considera, por ejemplo, la crónica como ~~una~~ sección indispensable en cualquier diario que se respete;¹⁰³ mientras que del cronista hacía comentarios como: ~~es~~ cierto que un cronista no es un artista.¹⁰⁴

Resulta interesante también que después de un proceso de desarrollo artístico, Urbina consideraba esta labor como una comparable con la de un escritor, sólo que de una forma diferente, por el simple hecho de estar dentro de la red periodística: ~~El~~ cronista es un narrador; pero más que copiar con exactitud la verdad, se recrea en darle amenidad y ligereza. Enfoca y reconstruye la vida a manera de novelista¹⁰⁵, pues la crónica para él era

¹⁰² Durante el modernismo, la crónica sirvió como modo de difusión de la estética y de la crítica literaria y artística en general, por lo que fungió como elemento que ayudó a cimentar las bases de esa generación y, por tanto, del nuevo camino que tomaron las letras hispanoamericanas. Los autores y los cronistas fueron asiduos lectores de crónicas de otros países, ya fueran de la región latinoamericana o de su capital artística, Francia. Como consumidores y productores de este género, contribuyeron a la difusión de autores y obras de la tradición europea, especialmente franceses, pues, como acontecimientos propios de la ciudad, los escritores mexicanos escribían acerca de las obras que en ese tiempo se leían y solían hacer una especie de reseña, pero además elaboraban críticas de las obras en cuestión. La crónica jugó un papel muy importante en el desarrollo cultural del país, pues no sólo configuró las bases y ayudó a establecer el gusto de la sociedad, sino que fue el detonante para el desarrollo de la literatura mexicana, al promover la crítica y aceptar las nuevas influencias europeas. González, op. cit., p. 63.

¹⁰³ Luis G. Urbina, ~~Ataño~~ y hogaño. Crónicas y cronistas” en *El Universal*, México, 23 de julio de 1925, pp. 3 y 8.

¹⁰⁴ Urbina, ~~Femas~~ literarios. La crónica y la emoción” en *El Universal*, 8 de enero de 1928, p. 3.

¹⁰⁵ Urbina, ~~El~~ regreso del cronista. Invocación” en *El Universal*, El magazine para todos, 20 de octubre de 1929, pp. 3 y 10.

un juego vivaz de fantasía que toma los hechos reales y hace con ellos maravillosos, luminosos fuegos de artificio, mágicas y giratorias geometrías.”¹⁰⁶

Esta idea se repite en su prólogo a *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, en el que explica primero que esa antología de artículos “con vida un poco más prolongada de lo que tienen generalmente los géneros periodísticos” eran “escarceos de imaginación y ejercicios de estilo, sólo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica, sahumada con algunos granitos de gracia y elegancia”,¹⁰⁷ en la que “la pompa de jabón subía, matizada por la luz del momento”. Más adelante declara que esos escritos fueron parte del fenómeno literario del modernismo, de aquella fiebre “por el afán inmoderado de renovación de léxico”, del “tormento a la sintaxis” y del triunfo del galicismo, lo que confirma que las quejas anteriores habían sido producto de la concepción de lo que debía ser el arte en ese momento: un fenómeno opuesto al mundo material y de consumo.

Para 1929, el autor concebía a la crónica como un género que le brindó un reconocimiento y la satisfacción de saber que existía un público que lo leía, que lo seguía y lo reconocía. Así, en unas de sus últimas crónicas para *El Universal*, su “Invocación”, al referirse a la labor del cronista y a su “inspiración” escribió:

Gracias a ti, geniecillo delirante y jugueteón, a pesar de mi retraimiento, a pesar de mi vejez y de mi soledad, pienso en tener amigos que no veo y que no me ven, pero que han solido vislumbrar cosas lejanas y visiones inoculares, a través de mi literatura. Eso de soñar en que habrá lectores “siquiera sean los treinta y seis del novelista de “Las Diabólicas”– que nos sigan y a quienes divaguemos por unos minutos con nuestro estudiados mariposeos, es la impresión más agradable que pueda experimentar un cronista.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ídem.*

¹⁰⁷ Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, México, Porrúa, 1946, p. 14.

¹⁰⁸ Luis G. Urbina, “El regreso del cronista. Invocación,” en *El Universal*, El magazine para todos, 20 de octubre de 1929, pp. 3 y 10.

Este consuelo, que se convirtió en un premio o en un placer, así lo muestra Manuel Durán, quien cuenta, al hablar de Nervo como cronista:

Sabe, por ejemplo, que si contempla las luces de la ciudad en que trabaja, tras cada quinta –o décima o centésima– ventana que brilla a lo lejos, hay alguien, hombre, mujer, adolescente o anciano, que está leyendo algo que él escribió y publicó hace poco. Sabe que se ha convertido en educador de la sensibilidad y la imaginación de todo un pueblo. [...] Es uno de los centros indispensables del mapa intelectual de su tiempo.¹⁰⁹

Los modernistas conocían las diferencias de sus crónicas frente a otros escritos periodísticos, sin embargo, por mucho tiempo se negó el valor de la crónica como producto literario, mas ahora se acepta, en trabajos como los de Susana Rotker y Aníbal Gozález, que posee algunos rasgos literarios característicos de la poesía de este periodo: la plasticidad y expresividad impresionista, parnasianismo y simbolismo, e incorporación de la naturaleza, búsquedas en el lenguaje del Siglo de Oro, absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada.”¹¹⁰

Las crónicas fueron marcadas con el sello poético que le imprimieron sus autores – la mayoría de los periodistas en el modernismo eran poetas–Manuel Durán afirma con razón que:

El lenguaje modernista halla sus raíces en la intimidad del poeta, pero ambiciona expresar lo inefable, los matices únicos e intensos de la experiencia individual: de ahí que el poeta, sin dejar de atender a su yo profundo, busque horizontes más vastos, fuentes de inspiración en el pasado –y a veces en el futuro– y atienda a las voces que le llegan de muy lejos, más allá de las fronteras.¹¹¹

¹⁰⁹ Manuel Durán, “prólogo” a Amado Nervo, *Cuentos y crónicas. Antología*, prólogo y selección de... México, UNAM, 2008, p. XI.

¹¹⁰ *Ibid.*, op. cit., p. 73.

¹¹¹ Nervo, op. cit., p. XVI.

LA CRÓNICA TEATRAL-MUSICAL

Para comprender la importancia de la crónica musical de Urbina y, especialmente, las crónicas que nos ocupan en esta tesis, es decir, las de tema musical, es importante aclarar que aunque se publicaron en el siglo XX, el género surge y se desarrolla durante el siglo XIX, puesto que de otra manera no se explicaría su aparición en el siglo pasado, pues retratan, en su mayoría, aspectos y visiones pasadas, decimonónicas por eso, sin perder su contemporaneidad, resultan anacrónicas.

Asimismo, es importante resaltar que la crónica de música es un subgénero, por así decirlo, de la crónica teatral o de espectáculos, ya que la música formaba parte de la intensa actividad cultural que vivía la sociedad decimonónica. Hasta ahora se ha estudiado la crónica teatral que abarca las obras dramáticas, las reseñas de circos, de toros, bailes, piñatas, así como las de sus protagonistas, como un solo fenómeno. No obstante en esta tesis sólo se abordan las que tratan estrictamente de música, pues este arte fue uno de los favoritos y privilegiados de Urbina.

El medio por excelencia para la difusión del teatro y los espectáculos afines fue el periódico. Los programas de actividades teatrales y musicales se publicaban en los diarios y en revistas, pero también se comenzó, en los cuadros de costumbres y luego en la crónica, a reseñar los diferentes conciertos y obras dramáticas.

Desde principios de siglo, las revistas literarias y los diarios publicaban crónicas de corte musical y teatral.¹¹² Sus autores asumieron la responsabilidad de orientar al público en

¹¹² Miguel Ángel Castro y Ana María Romero en su artículo —*Beja y el Duque Job: música y ciudad, 1891-1893*” advierten que señalan que en *El Iris periódico crítico y literario*, publicación considerada como la primera revista literaria, se encuentra información útil e interesantes referencias críticas sobre las funciones

su opinión sobre espectáculos e incluso en definir “el gusto” más apropiado a la sociedad mexicana. Esto obedecía a muchas cuestiones. Primero, el pensamiento romántico de que la música tenía como función “civilizar al hombre” para convertirlo en un ser sociable, propició la idea de que una nación capaz de apreciar y comprender este arte era civilizada, avanzada e incluso moderna.

Asimismo, los empresarios de las diversas compañías de ópera, de teatro y demás espectáculos, esperaban contar con la aprobación de los letrados, intelectuales capaces de guiar el gusto del público y, por supuesto, de difundir la actividad en los teatros y de los conciertos.

De esta forma, en la segunda mitad del siglo XIX, comenzó la crónica teatral-musical a tener un lugar permanente en los periódicos y revistas de más renombre, a cargo, la mayoría de las veces, de la pluma de los escritores más representativos.¹¹³ Destaca labor del francés Alfredo Bablot en *El Daguerrotipo* y *El Telégrafo*. Ignacio Manuel Altamirano también fue uno de los principales, cultivadores de la crónica teatral. En su “Revista de la semana” en *El Siglo diez y nueve*, además de tratar otros asuntos, el Maestro hacía una reseña de las funciones que se habían llevado a cabo en la semana en el Teatro Nacional y de las representaciones operísticas del Teatro Principal. Este fue su primer escrito de tema crítico musical y al parecer “desde entonces el Maestro prestó especial interés a las

teatrales, la ópera y otros espectáculos que tuvieron lugar en los primeros años de vida independiente”, pp. 2-3.

¹¹³ Olivia Moreno Gamboa señala que en la redacción de las publicaciones de corte musical proliferaron los escritores, poetas, literatos y dramaturgos, mientras que la participación de músicos profesionales fue reducida y limitada a la publicación de partituras. Esto mismo sucedió no sólo en la prensa musical sino en otros periódicos, los escritores escribían las crónicas musicales y casi no los músicos profesionales. Moreno, *op. cit.*, pp. 75-82.

actividades musicales y publicó decenas de escritos que dan una idea de la evolución que tuvieron durante la República Restaurada”.¹¹⁴

Muchos otros escritores importantes siguieron la labor de Altamirano y desarrollaron la crónica teatral, de modo que a finales del siglo era ya no sólo un género periodístico común en las diferentes publicaciones periódicas sino que, además, gozaba de una gran popularidad y era parte importantísima para la sociedad de la época. Algunos de los cronistas o críticos teatrales más conocidos fueron Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Chávarri, Amado Nervo, Ángel de Campo, Luis G. Urbina, Ignacio Ramírez, José Tomás de Cuéllar, Vicente Riva Palacio.

La época modernista con los adelantos porfiristas propició un mayor auge de la música, pues muchas compañías extranjeras de ópera, zarzuela, opereta y tandas llegaron a México. Además, el gobierno de Porfirio Díaz también apoyó a las personalidades musicales del país. Así, la crónica teatral-musical que había comenzado a desarrollarse desde la primera mitad del siglo, siguió cultivándose por los escritores modernistas. Ejemplo de ello son, además de Luis G. Urbina y en menor o mayor medida, Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo.

Pero, ¿cuál es la función de la crónica de espectáculos? En principio, como menciona Elvira López Aparicio:

Esta crónica cumple dos funciones: la de información y la de crítica. La primera función realiza su cometido en la reseña y en el anuncio de espectáculos presentados en México y en el extranjero; en la aportación de datos biográficos de la gente relacionada con el medio escénico, así como de personajes históricos y contemporáneos.

La segunda función se ejercita en los terrenos artísticos e ideológicos. Por una parte analiza obras: argumento, personajes, lenguaje, estilo, conceptos filosóficos y teorías

¹¹⁴ Castro y Romero, *op. cit.*, p. 3.

estéticas, además de comentar su representación o ejecución [...]. Por otra parte, examina las connotaciones sociológicas del espectáculo [...].¹¹⁵

Pero también era otra forma de expresión para los escritores modernistas, pues contiene elementos literarios, aunque no deja de formar parte de la actividad periodística, inscriben estas creaciones dentro de lo artístico, cultural y literario.¹¹⁶ Algunos poetas se dieron a conocer precisamente por su labor en la prensa como cronistas teatrales y musicales.¹¹⁷ Por tal motivo, su estudio, que no está muy avanzado, salvo en algunos de sus casos, es parte del desarrollo de la cultura en nuestro país, así como de nuestras letras. Por esto, resulta interesante el análisis la crónica teatral-musical de Urbina, pues proporciona información acerca de la situación cultural y musical, así como de sus protagonistas, refleja la visión crítica y estética de nuestro autor, y además es un testimonio de las aspiraciones culturales de toda su generación, lo que permite completar el conocimiento de su proceso de desarrollo como prosista, en la medida en la que se puede estudiar el estilo del autor, ligado a su genio poético.

CRONISTAS CONTEMPORÁNEOS DE LUIS G. URBINA: MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, JOSÉ JUAN TABLADA Y AMADO NERVO

¹¹⁵ Elvira López Aparicio, "Introducción" a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras VII/ Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*, México, UNAM, 1990, p. 20.

¹¹⁶ Pese a que por mucho tiempo se negó el valor de la crónica, no sólo de la crónica teatral o musical, como fenómeno literario, asunto que no corresponde demostrar a este trabajo, ahora se acepta, en trabajos como los de Susana Rotker y AníbalGonzález citados con anterioridad, que posee algunos rasgos característicos de la poesía de este periodo: la plasticidad y expresividad impresionista, parnasianismo y simbolismo, e incorporación de la naturaleza, búsquedas en el lenguaje del Siglo de Oro, absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada." González, *op. cit.* p. 73.

¹¹⁷ Olivia Moreno Gamboa señala cómo los escritores tuvieron una preeminencia en las publicaciones que se refieren al tema musical y destaca que éste fue un fenómeno de la prensa en general, el cual permitió a los escritores difundir sus escritos, al menos su crónicas, a un público mayor. *Cfr.*, Moreno, *op. cit.*, pp. 75-82.

No sobra mencionar a tres poetas que escribieron crónicas musicales durante el porfiriato Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada y Amado Nervo. Estos autores no sólo compartieron una época y una pasión, la literatura, sino que igualmente todos vivieron esta doble faceta: además de ser escritores, fueron periodistas: cultivaron la crónica, la nutrieron con su estilo, con su erudición y con su sensibilidad poética.

En principio, tanto Luis G. Urbina y Manuel Gutiérrez Nájera, como Tablada y Nervo fueron escritores profesionales, casi desde el comienzo de sus carreras. Y si bien los cuatro autores cultivaron la crónica, en la ciudad o fuera de ella, también tuvieron en común el interés de escribir sobre los espectáculos.

Luis G. Urbina y Amado Nervo compartieron experiencias. Formaron parte de los mismos círculos literarios y de amistad, fueron compañeros en la redacción de *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola.

Manuel Gutiérrez Nájera fue el emprendedor en los terrenos no sólo de la crónica teatral-musical, sino de la crónica modernista en general. Como menciona Elvira López Aparicio, «El duque Job es el cronista por antonomasia. Al darle un toque personal a sus escritos, logra en ellos verdadera creación y convierte a la crónica en _aristócrata del periodismo¹¹⁸».

Este autor fue un verdadero profesional en la labor cronística, pues cuando llegó al clímax de su carrera con la fundación de la *Revista Azul*, ya tenía veinte años trabajando diariamente en los periódicos de la época como cronista. Según Elvira López Aparicio, su actividad en la crónica de teatro comenzó el 10 de agosto de 1876, por lo menos once años

¹¹⁸ Elvira López Aparicio, «Introducción» a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras VII/ Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*, México, UNAM, 1990, p. 20.

antes de que Urbina comenzara a publicar de manera regular en los periódicos,¹¹⁹ en su sección “Crónicas teatrales” de *El Correo Germánico* y terminó el 3 de marzo de 1895, año de su muerte, en *El Universal*.¹²⁰ Durante todo este tiempo colaboró con diversos periódicos aportando crónicas teatrales; por mencionar algunos, *El Partido Liberal*, *El Universal*, *La Revista Azul*, el *Almanaque Mexicano de Artes y Letras*, *El Demócrata*, *La Ilustración Mexicana*, *El Renacimiento* (segunda época) y *El Siglo XX*.

Nájera incluía en sus crónicas no sólo la información de los espectáculos de determinado momento, sino que aprovechaba dichos escritos para expresar juicios, ya fueran sociales, morales o estéticos, pero con un estilo en el que abundan los “novedosos juegos lingüísticos” y en el que “ficción, realidad, periodismo y literatura irán unidos íntimamente.”¹²¹

Según Yolanda Bache, es a partir de 1881 cuando el cronista comienza a aportar juicios sobre teatro y espectáculos de una manera más madura, pero también con su estilo que lo caracterizará: un modo en el que prevalecen su gusto personal, su opinión y su experiencia propia.¹²² Así, el propio periodista lo advertía: “La obligación que me he impuesto es la de conversar cada semana con mis lectores, no la de referirles por menor cuanto haya ocurrido. Escojo el tema, y dejo correr la pluma, sólo guiada por mi capricho. Para noticias, está ahí la gacetilla.”¹²³

¹¹⁹Según el índice de la obra de Urbina en diversos periódicos, publicado por Gerardo Sáenz en su recopilación *Ecos teatrales de Luis G. Urbina*, *El viejecito* comienza a publicar de manera un tanto más periódica, prosa en *La Juventud Literaria*, en 1887. // Gerardo Sáenz, “Prólogo” a Luis G. Urbina, *Ecos teatrales*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, p. 203.

¹²⁰ Elvira López Aparicio, *Introducción* a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro*, VI, introducción, notas e índices de..., edición crítica de Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio, México, UNAM, 2001, p. LXXXVIII.

¹²¹*Ibid.*

¹²² Yolanda Bache Cortés, “Introducción” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1891-1892)*, México, UNAM, 1990, p. XXXII.

¹²³Citado en Elvira López Aparicio, “Introducción” a *Obras VII... op. cit.*, p. 21.

Mas a pesar de que Nájera utiliza una percepción personal, no deja nunca de lado el aspecto crítico, basado en reflexiones propias, pero influidas, en su mayoría por los escritores franceses. Entonces, sus crónicas sobre espectáculos constituyen también su visión estética, que expresa de diferentes maneras, todas, con un seudónimo distinto. Así, encontramos al –sarcástico *Recamier* y el polifacético *Puck*, sin faltar la ‘pluma ática’ del atildado y erudito *Duque Job*, así como, por una vez, el alegre *FrúFrú*.”¹²⁴

Gutiérrez Nájera tenía la conciencia de que como cronista le correspondía “la forja del público (lector o teatral) que edifica a la nación civilizada. Y por eso, no con esas palabras, si con esa intención, el Duque Job imagina una nación de butacas, el país como teatro, la sociedad como el espectador que asiste a lo que sea con ánimo de alumnado, desde los palcos que son logros y tendencias sociales”.¹²⁵ Por la conciencia de dichas obligaciones, mencionan Miguel Ángel Castro y Ana María Romero, el Duque Job buscaba “teatralizar las experiencias” entre las que se encontraba la del mismo teatro y la música, espectáculos en los que todos, artistas, público, empresarios, jugaban un papel importante.¹²⁶

Gutiérrez Nájera fue el cronista por excelencia en el siglo XIX. A su muerte, Urbina se quedó como su continuador más reconocido, por cultivar la crónica tanto como él, conservando los elementos literarios, críticos y reflexivos, pero con un estilo propio. En cuanto a la crónica teatral-musical, ambos fueron verdaderos exponentes de este género, pues el arte era parte de su vida bohemia. Quizá la única diferencia se presente en aquellos escritos que tratan estrictamente a la crónica de música, pues Nájera se confesaba

¹²⁴ López Aparicio, *op. cit.*, p. XCI.

¹²⁵ *Las herencias ocultas del pensamiento liberal del siglo XIX*, México, Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, 2000, pp. 398-399.

¹²⁶ M. A. Castro y A. M. Romero, *op. cit.*, p. 17.

incompetente en el terreno musical¹²⁷, mientras que Urbina siempre estuvo ligado a la música, desde pequeño, de una manera más formal.¹²⁸ Ahora bien, en sus escritos sobre asuntos musicales, Gutiérrez Nájera emite juicios certeros y críticos, por lo que puede afirmarse que sus reservas no eran otra cosa que un recurso retórico.

Por su parte, José Juan Tablada fue uno de los modernistas más reconocidos, sobre todo por sus poemas. No obstante, su actividad dentro del periodismo fue una de las más productivas de la época. Salvador Novo señala que estuvo dentro del periodismo desde los diecinueve años, medio en el que tuvo una producción aproximada de diez mil artículos.¹²⁹

Durante todo este tiempo de producción Tablada fue uno de los cronistas con más temas en sus escritos, publicados en *El Universal* de Reyes Spíndola, *El País*, *Revista de Revistas*, la *Revista Azul*, la *Revista Moderna*, e incluso en *El Correo de la Tarde*, cuando sustituyó a Amado Nervo.

Esperanza Lara Velázquez señala que, dentro de toda la obra en prosa que Tablada desarrolló, el género más cultivado fue uno perteneciente al periodismo: el artículo.¹³⁰ En estos textos, Tablada, como también hace Urbina, se vale de temas, ya sean reales o inventados, como de recuerdos y evocaciones para completar las líneas de sus publicaciones semanales.

¹²⁷ Gutiérrez Nájera escribió a una lectora: —«Lo cuanto puedo de críticas y exposiciones musicales; escucho con íntima fruición a los amigos filarmónico que bondadosamente me traducen los pensamientos de los grandes compositores, pero sería incapaz de acompañar a usted en el piano». Citado en López Aparicio, *Obras VII, op. cit.*, p. 26.

¹²⁸ Luis G. Urbina en su crónica —«Antes de color. Un ensayo en la catedral» en *El Universal*, 14 de mayo de 1920, hace notar que, en su niñez, tomó clases de solfeo en el Conservatorio de Música. Por supuesto estas clases que tal vez fueron sólo elementales, muestran que Urbina estaba ligado a la música y la conocía, aunque fuera de forma básica, desde un aspecto más académico: —«mientras se ejecutaba la obra, me venía a la mente, aquellas horas de mi niñez pasadas en el Conservatorio de México, en una clase nocturna, entre chiquillos desentonados, y cantando con ellos una y diez veces las lecciones del método de solfeo del insigne don Hilarión Eslava y Elizondo.»

¹²⁹ Antonio Saborit, «Prólogo» a José Juan Tablada, *José Juan Tablada*, selección y prólogo de..., México, Cal y Arena, 2008, p. 91.

¹³⁰ Esperanza Lara Velázquez, «Prólogo» a *Obras. Los días y las noches de París*, México, UNAM, 1988, p. 12.

Pero la crónica en *Tablada* puede resultar más variada que las de otros autores. Si bien ~~no~~ tiene tópicos constantes, [...] sí ideas que se repiten varias veces.”¹³¹ Así, en *Tablada* aparece muchas veces la crítica artística, pero más apegado a lo visual. Tanto en la columna de ~~Memorias~~”, que cada jueves ~~comp~~petía por la atención de los lectores de la página editorial del *Universal*,”¹³² como en las *Notas de la semana*’, que publicaba en *El Nacional*, encontramos algunas crónicas o artículos de corte teatral y de temas musicales.

Según Antonio Saborit, la tarea de escribir notas semanales sobre la actividad de la ciudad ~~representó~~ un desafío a la creatividad y el profesionalismo de *Tablada*: rara vez faltó a su cita y durante meses dejó un registro personalísimo de diversas actividades artísticas y sociales en la ciudad de México”.¹³³

A pesar de que *Tablada* colaboró tan responsablemente con estos artículos sobre la vida diaria de los capitalinos, la verdad es que se ha hablado más acerca de sus crónicas sobre Nueva York y París. Además, si bien su crónica se interesa más por la crítica de las artes plásticas, existen algunas dedicadas totalmente a la música y los espectáculos.

Por otro lado, *Nervo* publicó crónicas teatrales desde su colaboración, a partir de 1892, en *El Lunes de Mazatlán*¹³⁴ y lo siguió haciendo hasta su colaboración en *El Universal*, de Reyes Spíndola. Según Francisco González Guerrero, la última apareció el 31 de julio de 1895 y fueron firmadas con el seudónimo de *Rip-Rip*. Su serie de crónicas de teatro la cerró con ~~comentarios~~ de algunas óperas y conciertos.”¹³⁵ También en *El Imparcial*, y de forma más cercana con Urbina, publicó algunas crónicas de espectáculos.

¹³¹ *Ídem.*

¹³² Saborit, *op. cit.*, p. 87.

¹³³ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁴ Cfr. Amado Nervo, *Lunes de Mazatlán. (Crónicas 1892-1894)*, estudio, edición y notas de Gustavo Jiménez Aguirre, México, UNAM, 2006.

¹³⁵ *Ídem.*

Ambos periodistas compartían el trabajo. En su libro *Mis filosofías*, Nervocuenta lo siguiente:

Recuerdo aún que en cierta época, en que Luis G. Urbina y yo nos dividíamos las crónicas teatrales de *El Imparcial*, a fin de ensamblar bien, en un solo artículo, nuestras diversas notas, habíamos convenido en que aquel de los dos que llegase más temprano a la redacción empezaría la crónica, dejándola suspensa hasta donde le alcanzasen sus notas, para que el otro la concluyese con las suyas¹³⁶.

Una razón por la cual el público no advertía esta ruptura en el estilo de las crónicas que leía en el diario se debía a que «Urbina y yo habíamos logrado mucho en nuestro estilo de *entrefilet*.»¹³⁷

Nervo no tenía entonces mucha experiencia dentro del periodismo capitalino, pues apenas un año antes había llegado a la capital; lo interesante es que su primer empleo en la ciudad fue en la casa Wagner y Levien al lado de uno de los músicos más reconocidos del país, Gustavo E. Campa, a quien ayudaba en la redacción de *La Gaceta Musical*,¹³⁸ lo que seguramente sirvió a Nervo para que tuviera un mayor juicio y conocimiento musical. Sorprenden los juicios de González Guerrero, pues afirma que sus crónicas teatrales «no se distinguen por su originalidad en la forma, análoga a la que se acostumbraba en el periodismo de la época.»¹³⁹ Sin embargo, Manuel Durán afirma que el estilo favorito de Nervo, tanto en su obra poética, pero sobre todo en su prosa, es el humorismo, la ironía, la crítica, con un estilo antisentimental, antirromántico.¹⁴⁰ Y es con este estilo con el que Nervo aborda también esa «perpetua explosión» que es la vida capitalina, a través de sus crónicas, seguramente también a través de sus juicios sobre teatro, pues la crítica, aún con

¹³⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁷ *Ídem*.

¹³⁸ Amado Nervo, *Crónica de la moda; la semana de Oberón*, prólogo y recopilación de Sergio Márquez Acevedo, México, UNAM, 1991, p. 15.

¹³⁹ Amado Nervo, *Cuentos...*, *op. cit.*, p VIII.

¹⁴⁰ *Ídem*.

su estilo irónico, permitía cumplir con su anhelo, con su afán educador que confiesa cuando argumenta por qué escribió una zarzuela:¹⁴¹

Yo quiero que tengamos teatro nacional; yo aspiro a la autonomía en este mundo; yo me sublevo contra la dependencia del extranjero a que nos vemos sujetos; yo estoy seguro de que en México hay muchos talentos para realizar obra, ninguna por su importancia, y siento ser inferior a mi deseo e inferior a mi entusiasmo para cooperar de una manera decisiva a la realización soñada.¹⁴²

LA CRÓNICA DE LUIS G. URBINA EN *EL UNIVERSAL*

El Universal *unperiódico moderno*

El desarrollo periodístico que comenzó en el siglo XIX a principios de la centuria siguió avanzando, de manera que para inicios del siglo XX, apareció *El Universal*, fundado por el tabasqueño Felix F. Palavicini (1881-1952) el 1 de octubre de 1916 y que, por supuesto, contaba con una visión moderna diferente a la del siglo anterior, como se verá a continuación.

La modernidad considerada en este periódico era producto de las influencias de la prensa norteamericana, pues, como afirma Luis Reed, contaba ya con ~~in~~formaciones y artículos excelentemente escritos y con ilustrativos y abundantes gráficos.”¹⁴³ Aún así, en su inicio, su propio fundador lo trabajaba como un ~~o~~rientador de opinión” y no como una mera empresa industrial. Esto más tarde le costaría el exilio a Palavicini y la suspensión a

¹⁴¹González Guerrero, *op. cit.*, pp. 16-18.

¹⁴²*Ibid*, p. 17.

¹⁴³ Luis Reed “El periodismo en el porfiriato” en Reed, Luis y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México: 500 años de historia*, México, Edamex, Lotería Nacional, 2005, p. 283.

su periódico, pero lo cierto es que los elementos que caracterizaron a esta publicación lo convirtieron –en el diario más leído de toda la nación,”¹⁴⁴ junto con *Excélsior*.

Cuando surgió en 1916, *El Universal*, como se ha señalado, contenía ya elementos del periodismo moderno, incluso contaba con una página en inglés en la primera sección, para reafirmar a su público, como ya lo habían planteado en el título, que no se trataba de una simple circulación local o regional, sino que rebasa lo inmediato para ser –*Universal*. ”

A pesar de que el diario de Palavicini era ya un medio que pertenecía a la modernidad, en sus primeros años es claro que la labor del escritor creador de crónicas literarias o culturales sigue presente sin diferenciarse aún del trabajo de los reporteros que iban ganando terreno dentro de este medio con las noticias de día; existía todavía una mezcla entre los temas de corte cultural y creación literaria frente a aquellos cuya única intención era la de informar.

No obstante, después de algunos años, aproximadamente en 1929, se presentó un cambio en *El Universal*, fenómeno que se venía dando desde finales del siglo XIX, cuando los domingos se volvieron el espacio ideal en la semana para la actividad cultural y literaria, y en donde se fue creando una sección que cubría esta necesidad. Si antes las crónicas escritas por periodistas aparecían en la primera sección, ahora éstas se trasladaban a una especie de revista cultural dentro del periódico, llamada –El magazine para todos”. En este suplemento semanal que aparecía los domingos publicaron los escritores que antes habían compartido lugar en la primera sección de este diario con Urbina. Era ahí donde José Juan Tablada escribía sobre –Nueva York de día y de noche” al lado de otros escritores como Carlos González Peña y María Enriqueta Camarillo, que muchas veces suplió la ausencia que Urbina dejaba en el diario a causa de sus enfermedades.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 284.

Así, la actividad cultural dentro de esta publicación se iba delimitando, separando, de la que se convertiría en la nueva ocupación de los diarios, cuyos comienzos se remontan a finales del siglo XIX, las noticias y el reportaje. El reportero había ganado la lucha a los cronistas en las primeras planas.

Luis G. Urbina en El Universal

Para 1924, año en que Urbina comienza a colaborar en *El Universal*, llevaba ya casi diez años fuera de su país, después de su decisión de vivir en el exilio por algún tiempo, lo que influyó en su desarrollo periodístico como se verá a continuación.

Durante todos estos años, aunque vivía de forma estable en Madrid, había viajado por Cuba, Nueva York y Barcelona, lugares que sin duda sirvieron para su desarrollo como creador y crítico literario y que conoció gracias a su colaboración en *El Heraldo de Cuba*, que llevó a cabo de 1915 a 1916. También había ido a la Argentina, en 1917, a dictar cinco conferencias sobre literatura mexicana –que un par de meses después publicó en Madrid con el nombre de *La vida literaria de México*– y había regresado a su país natal, en 1918, en donde se le nombró Primer Secretario de la Legación Mexicana en Madrid y miembro de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española. Algunos años después, durante otra visita a México, Urbina se daría cuenta de que su –ciudad ya no era la misma y [que] su oficio presentaba nuevas exigencias,”¹⁴⁵ y que ya no –encontraba acomodo” en México que ahora lo hacía sentirse solo.

Esto porque en México ya se estaban desarrollando nuevas corrientes literarias y periodísticas que seguían a las vanguardias europeas y experimentaban. De los amigos

¹⁴⁵ Miguel Ángel Castro, –Y así salí de la tierra, tan amada de lejos, tan maltratadora y áspera de cerca. Luis G. Urbina en España” en *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, Bruselas, Trans-Atlántico literaturas, 2012, vol. 1, p. 156.

modernistas de Urbina, sólo algunos seguían escribiendo como José Juan Tablada y éste había pasado ya por un proceso de transformación hacia el principio de la vanguardia. Desde el año de 1908 los escritores y filósofos del grupo del Ateneo, Alfonso Caso, José Vasconcelos, Julio Torri, Carlos González Peña, entre otros más, según Heriberto García Rivas, fueron “una juventud ágil y enérgica, disímbola en sus actuaciones,” fundaron su Ateneo de la Juventud y compartieron “el ideal de conocer los orígenes del pueblo mexicano y señalar sus trayectorias,”¹⁴⁶ además de reaccionar frente al modernismo y proponer una creación más clara y menos alusiva y llena de sensaciones.

A partir de la segunda década, con el estallido de la Revolución Mexicana, que desencadenó varias formas de expresión literaria, como aquellos que se han clasificado en el grupo del *colonialismo*, como el narrador Artemio de Valle Arizpe, el historiador Luis González Obregón, y los poetas Genaro Estrada y Alfonso Cravioto, quienes se concentraron en el pasado de México, quizá como un intento de fuga de la situación revolucionaria del país. De igual forma, surgió el llamado *indigenismo* con autores como Ermilio Abreu Gómez, Andrés Henestrosa y Ángel María Garibay. Por supuesto también la surgió *la novela de la Revolución*, entre cuyos representantes están Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Mauricio Magdaleno, entre otros.¹⁴⁷

También el movimiento de vanguardia había llegado a México con escritores como Manuel Maples Arce y Arqueles Vela a través el *estridentismo*. Si en el modernismo se había buscado el arte por el arte, dirigido a un ámbito culto, y los temas se centraban en la modernidad de finales de siglo, el *estridentismo* buscaba ahora un público masivo y, por

¹⁴⁶Heriberto García Rivas, *Historia de la literatura mexicana*, México, Textos Universitarios S.A., 1972, t. II, p. 158.

¹⁴⁷Cfr. *Ibid.* p. 127-167.

tanto, se abrió a los terrenos más populares. Además exaltaba las nuevas tendencias tecnológicas y artísticas.

Un par de años antes de que Urbina dejara de publicar sus últimos escritos en *El Universal*, otra corriente estaba surgiendo: la de los *Contemporáneos*, cuyo principal objetivo fue transmitir y propagar las nuevas tendencias estéticas y culturales extranjeras en el país: Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo.

En el periodismo también se dieron algunos cambios, las tendencias políticas, por ejemplo, en torno a la Revolución la tendencia política de los diarios era su carta de identidad. Cuando el país se estabilizó, comenzaron a circular periódicos como *El Excelsior* y *El Universal*, que pretendieron dar un enfoque nuevo al periodismo, el de un cosmopolitismo informativo con un enfoque más social y económico, de acuerdo con las exigencias modernas de la época, influidos en gran medida por el periodismo norteamericano.

Muchos eran los cambios que habían sucedido desde el surgimiento de Urbina como cronista y poeta. No obstante, seguía trabajando como cronista en diarios mexicanos, primero en *Excelsior* y después en *El Universal*, de Félix F. Palavicini. En este último tuvo algunas apariciones en desde el año de 1917; no obstante, durante los primeros años, fueron esporádicas y en su mayoría con obras en verso.

Sus colaboraciones como cronista permanente en el diario de Palavicini comenzaron en mayo de 1924 y prosiguieron hasta 1930, después de poco más de 250 crónicas aproximadamente. En ellas es posible ver a un Urbina inmerso en la cultura, el arte y las actividades cotidianas de los españoles, pues era su nuevo hogar, el país que lo estaba acogiendo, pero, claro, se observa al autor preocupado por mostrar todo eso a México:

Yo escribo de España, pensando en los americanos. Los españoles –como es natural– escriben pensando, ente todo, en sí mismos. Mas juzgo que acaso pueden tener interés las anotaciones de un mestizo de América que, a corazón abierto, se siente invadido por la existencia peninsular, maternalmente suave y acogedora.¹⁴⁸

En estas colaboraciones Urbinasiguió con la misma fórmula modernista y escribió –erónicas de bric a brac”, es decir, artículos en los que se trataban varios temas a la vez, tendencia modernista tomada del periodismo francés; además plasmó –bocetos de la vida española”, sobre las visitas de –los reyes de Italia en Madrid”, acerca de los –perfiles de artistas españoles”, sobre –la vida cultural española” bajo los ojos de un mexicano y para los mexicanos; pero sin olvidarse jamás de poner a trabajar su pluma sobre uno de sus artes favoritos desde que era un –lépero liliputense”: la música. Sus temas, si bien hablan de una actualidad que está viviendo en un país diferente al suyo, se muestran con una fórmula que no refleja una actualidad, sino un pasado añorado.

De las cerca de 250 crónicas que escribió para *El Universal*, 25 son estrictamente de tema musical. Quizá pueda parecer un porcentaje muy pequeño de crónica musical respecto del total de su producción, lo cual se debe a varios factores. Primero, no debe olvidarse que si bien España era un país con vida teatral, lo que ofrecían para entonces ya no eran siempre las óperas y conciertos académicos a los que Urbina estaba acostumbrado y a los que disfrutó durante toda su vida. Las tendencias de música contemporánea, desde Debussy hasta el jazz se encontraba ya por todo el mundo. Quizá también el deterioro de salud del poeta haya influido en que no se presentara a muchas actividades de este tipo.

Por otra parte, en estas cifras sólo se incluye a las crónicas de tema musical exclusivamente; además de éstas, Urbina escribió varios artículos sobre algunas puestas en

¹⁴⁸ Citado en Castro, –Y así salí de la tierra...”, *op. cit.*, p. 160.

escena de diversas obras de teatro, exposiciones de arte, entre otras actividades culturales, que no hemos considerado.

En algunas de ellas también se encuentra presente la música; sin embargo, nuestro análisis se concentrará sólo en aquellas que tratan de música.

Las crónicas de tema musical abarcan desde las reseñas de viejos amigos músicos de finales del siglo XIX, de cantantes o intérpretes, reseñas de obras, teatros, libros de estudio de la música, pero, sobre todo de opiniones y reflexiones que Urbina realizaba acerca de la música. Como se verá en el siguiente capítulo, son escritos que resultan interesantes, pues responden a una modernidad pasada, no a una necesidad de la actualidad en la que se escribieron, pues las tendencias en ese momento ya eran otras. Lo cierto es que estas crónicas, aunque respiran aires de otros tiempos, formaron parte de la cultura periodística-literaria de la segunda década del siglo XX. Quizá estas crónicas musicales de Urbinano presentan un reflejo de la modernidad de ese tiempo, como lo fue la crónica modernista en su momento, pero tal vez era precisamente ese el objetivo de estas crónicas: el hablar de una modernidad pasada, con elementos de una literatura pasada para fijar los elementos de una cultura en transición.

LA RECOPIACIÓN DE LA CRÓNICA TEATRAL-MUSICAL

La crónica teatral ha sido ya reconocida como un género especial dentro de la obra en prosa de algunos autores. Algunos escritores que se desempeñaron como cronistas en el siglo XIX, tienen ya dentro de sus obras completas un apartado sobre crónicas teatrales: Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto y Manuel Gutiérrez Nájera.

En el caso de Luis G. Urbina, todavía no existen obras completas; aunque sí se han publicado algunas de sus crónicas teatrales en antologías o en volúmenes completos,¹⁴⁹ de las que aparecieron en *El Universal* de Felix F. Palavicini, pocas se han rescatado; además, pero el estudio de todas ellas ha sido desde una perspectiva musicológica y de rescate, mas no desde la perspectiva cultural y mucho menos literaria.

Gerardo Sáenz hace notar que de todos los tipos de prosas que Urbina escribió para los diarios y revistas (efigies de hombres ilustres, prosa poética, escritos de índole sociológica, crónicas de viaje, retratos del extranjero), el autor ~~hizo~~ publicó un muestrario, menos de las teatrales.¹⁵⁰ Esto, no porque al autor no le interesara realizar el volumen de crónicas de una de sus temáticas favoritas; es más, él mismo, en su prólogo a *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, promete dos tomos de crónicas y juicios teatrales;¹⁵¹ pero, como indica Gerardo Sáenz, ~~la~~ única colección de revistas teatrales que cumplió ~~y~~ que llevaba el título de *Los Gestos de la Carátula*~~—~~, se quedó en manos del editor y hasta la fecha no ha visto la luz del día.¹⁵²

No obstante, el trabajo de Gerardo Sáenz, *Ecos teatrales* presenta una selección de textos teatrales, así como el del musicólogo Ricardo Miranda, *Mis amigos los músicos*, presentan una recopilación de sus crónicas musicales. Miranda incluye ocho de las crónicas del Urbina que aparecieron en *El Universal*; seis de su serie ~~—~~“Mis amigos los músicos” y

¹⁴⁹ Ricardo Miranda en su recopilación *Mis amigos los músicos*, toma ocho textos de Urbina en *El Universal*. Por otra parte, Carrie Odell Muntz en *Crónicas cromáticas* de 1954 recopila no sólo crónicas de tema musical, sino que reúne las de mayor ~~—~~“interés general, fácil lectura y valor moral y educativo”. No obstante, este libro no se trata de una publicación sino de un trabajo de investigación de la Escuela de Verano que existía en esa época en la UNAM.

¹⁵⁰ Gerardo Sáenz, ~~—~~“Prólogo”, *op. cit.*, p. 12. // Sáenz también señala como cada uno de los libros en prosa publicados por Urbina contienen un tema diferente de los que más gustaban tratar al autor, así declara que ~~—~~“*Cuentos Vividos y Crónicas Soñadas* incluye algunos de sus poemas en prosa; *Hombres y Libros* consta de relatos de hombres célebres; *Psiquis Enferma* se compone de observaciones sobre diversos defectos sociales que trató de corregir; *Bajo el sol y frente al mar*, *Estampas de viaje* y *Luces de España* son colecciones de estampas de viaje y cuadros de Cuba y España”.

¹⁵¹ Urbina, *Cuentos vividos... op. cit.*, p. xiii.

¹⁵² Sáenz, *op. cit.*, p. 12.

otras dos de crítica y reflexiones; Sáenz, por su parte, no recoge ninguna que se haya publicado en *El Universal*. Aun después de que estas compilaciones rescatan muchos de los escritos de temática musical y teatral escritos por Urbina, quedan muchos otros que es preciso conocer para mostrar un fenómeno artístico, el de la crónica musical, así como para completar el estudio de Urbina como parte de la cultura, del periodismo y de la literatura en México.

III. LAS CRÓNICAS MUSICALES DE LUIS G. URBINA: PERIODISMO, MÚSICA Y LITERATURA

LUIS G. URBINA COMO CRONISTA MUSICAL

La producción de los textos de tema musical de Luis G. Urbina comenzó desde muy temprano, en su primera crónica, publicada en *La Juventud Literaria* el 3 de julio de 1887.¹⁵³ En ella, después de hacer un recuento de uno de sus viajes por tren, en el que se confunde la realidad con la fantasía y no se distingue si es “evento vivido o crónica soñada”, se refiere a la música como para cambiar de tema y cerrar de alguna forma su narración, menciona muy brevemente lo que en el terreno musical ocurría en la ciudad: “En el Nacional la Alemany sigue luciéndose. En las óperas francesas, sobre todo, está inimitable. De los demás artistas no hay qué hablar. ¿Qué más puede pedirse?”¹⁵⁴

Posteriormente, casi un mes después, *el Viejecito* dedicará su siguiente colaboración, además de a la lluvia ocurrida en la ciudad, a dar mención de algunas de las obras musicales, zarzuelas y óperas, que se presentarían en el Teatro Nacional y el Principal. La crónica no se detiene demasiado en estos acontecimientos, sino que aparecen como una acotación, muy al estilo modernista, de enumerar hechos y dar cuenta de ellos de manera muy somera sin entrar en demasiados detalles y sólo con algunos apuntes del autor. Así Urbina hace comentarios como:

En el Teatro Principal tenemos un espectáculo admirable por lo mucho que nos hace reflexionar. [...] Aconsejamos a nuestros lectores que vayan a admirar todo lo que puede constancia este espectáculo es una prueba que no hay obstáculos insuperables.¹⁵⁵

¹⁵³ Gerardo Sáenz, “Obra de Urbina en diversos periódicos” en *Ecos teatrales, op. Cit.*, p. 203.

¹⁵⁴ Luis G. Urbina, “Crónica” en *La Juventud Literaria*, 3 de julio de 1887, p. 2.

¹⁵⁵ Urbina, “Crónica” en *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, p. 3.

Si bien esas primeras crónicas se encuentran más dentro del espíritu periodístico de la época de dar la información más importante de la semana, fuera cual fuera su tema, la verdad es que desde entonces Urbina mostró un gran interés por los temas musicales. A lo largo de toda su carrera como cronista desarrolló el tema de la música, de manera que es posible verlo constantemente dentro de estas secciones de los periódicos.

A partir de sus primeros escritos musicales, se puede observar una evolución en la crónica teatral, pues Urbina llegó a adquirir, como su maestro Gutiérrez Nájera, una postura propia, una visión estética acerca del fenómeno musical y su relación con la sociedad de su tiempo.¹⁵⁶ Además de crear algunas series de escritos musicales que aspirarían en algún momento a convertirse en una sección completa dentro de los diarios en los que publicó, por ejemplo en una de sus primeras secciones: “Ecos teatrales” o “Mis amigos los músicos”.

Las creaciones que son estrictamente de tema musical publicadas en *El Universal* de 1924 a 1930 fueron 264 en total, de ellas se constituye el *corpus* de 25 crónicas que estudiaremos en el presente trabajo, puesto que, salvo seis, no han sido publicadas en ningún libro y, por tanto, no son conocidas. Todas ellas corresponden a los últimos años de vida del autor, constituyen una muestra de sus conocimientos y reflexiones que había alcanzado ya como artista maduro, consciente de la importancia de la música como una parte esencial de la sociedad mexicana.

¹⁵⁶La música para Urbina era un arte “imprecisa y vaga” que, precisamente por esto “expresa más fielmente el sentimiento que nos posee.” Es decir, como para muchos artistas de la época, la música era el arte por excelencia, pues era tan abstracto y polisémico, que se alejaba del significado para aludir y transmitir sensaciones. En este sentido, como podremos ver más adelante, la alusión, las emociones y las sensaciones serán un elemento importante en las crónicas de Urbina, que no buscarán traducir significados sino transmitir sensaciones. Luis G. Urbina, “Las óperas viejas” en *El mundo ilustrado*, 1° de diciembre de 1901, p. 4. Cfr. Bordieu, *op. cit.*, p. 201 y 213.

Este conjunto de escritos presentará un cambio en tono y en estructura, pues en sus primeras crónicas, como su nombre lo indica, relataba sucesos de la cotidianidad de la semana, pero en los textos de *El Universal* encontramos más elementos de reflexión y sensación. No quiere decir que deje de lado la narración de acontecimientos en una temporalidad y espacios determinados, sino que estos hechos funcionarán más como un pretexto para que el escritor evoque momentos o emita juicios y comentarios críticos sobre la música y algunos otros temas. Seguirá retratando no sólo a los espectáculos sino a sus protagonistas y a sus teatros, y haciendo, someros análisis y crítica musical.

No obstante cabe señalar que para la época en la que él escribe estas últimas crónicas, como se vio en el apartado anterior, los espectáculos y los gustos estéticos ya no son los mismos que los del siglo anterior. Ni el contenido ni la forma de estas crónicas serán, en muchas ocasiones, temas modernos para esa época. Resultará interesante ver cómo sucede este fenómeno en los escritos urbinianos, en los que algunas veces, habrá una sorpresa o una crítica, aunque con pocos fundamentos, hacia los fenómenos nuevos, mientras que otras veces se añorará el pasado.

APUNTES SOBRE LAS CRÓNICAS MUSICALES EN *EL UNIVERSAL*

Ya que de nuestro *corpus* de 25 crónicas se conocen pocas, en específico las seis que pertenecen a “Mis amigos los músicos,”¹⁵⁷ es conveniente nombrar, aunque de manera somera, lo que cada una de estas crónicas trata, además de señalar aspectos importantes de cada escrito. Esto servirá para mostrar qué es lo que Urbina retrató en sus textos, lo que puede ser de utilidad para estudios sobre los espectáculos, autores, obras e intérpretes, tanto de México como de España, de finales del siglo XIX y principios del XX. Este breve

¹⁵⁷ Luis G. Urbina, *Mis amigos...op. cit.*

resumen tendrá una organización temática, para así contrastar ciertos aspectos en los escritos.

La primera crónica musical de *El Universal* se publicó el 12 de abril de 1925, casi un año después de que Urbina comenzara a escribir con regularidad en este diario. Éste fue —Lupe Rivas Cacho en Madrid,¹⁵⁸ que trata de un espectáculo de una compañía mexicana que se presentaría en Madrid, con la cantante, también mexicana, Lupe Rivas Cacho. Urbina plantea tres momentos importantes en la crónica, en la que además juega con la temporalidad del relato. Primero describe el momento anterior al espectáculo, pero no es éste en el que trata al público o se describe el ambiente del espectáculo, sino que se desarrollan algunas reflexiones en torno al folclor como parte de un progreso cultural que depende de una sociedad, además todo eso se presenta de manera muy resumida, Urbina escribe:

al ver anunciada en las carteleras de la Villa y Corte, la compañía mexicana que capitanea a Lupe Rivas Cacho [...] me pregunté: —Este público, padre del género chico y de la revista, ¿entenderá todo lo que hay de gracia especial, de peculiares modos de vivir y de sentir, en los cuadros típicos que reproducen,—deformándolos, exagerándolos—nuestros ambientes, nuestras costumbres, nuestras figuras populares?¹⁵⁹

El segundo momento de la crónica servirá también para la reflexión, pero no sobre el espectáculo mismo, la música, los intérpretes o la calidad de éstos, sino que continuará con la idea planteada en el primer momento:

¿Comprendieron los madrileños las frases hechas, las salidas —~~judas~~”, los refranes maliciosas, las taimadas, —~~maduras de pelo~~” con que se expresaban, en la revista —~~México Típico~~”, o —~~De Sonora a Yucatán~~”, aquellos personajes desconocidos; el —~~carro~~” lince, la —~~igonera~~” coqueta, el borrachín valiente, el gendarme autoritario?

¹⁵⁸ Urbina, —~~De la vida española. Lupe Rivas Cacho en Madrid~~” en *El Universal*, 12 de abril de 1925, p. 3 y 5. // A partir de esta cita, todas las referencias a crónicas serán de los textos escritos por Urbina y publicados en *El Universal*.

¹⁵⁹ *Ibíd.* p. 3

Yo juraría que más que comprender todo eso, lo adivinaron.¹⁶⁰

Una tercera parte será aquella en la que la melancolía se haga presente, elemento que, como veremos, será uno de los principales y más utilizados en estas crónicas. Urbina reseña, a propósito de este espectáculo, su labor como cronista y su lejanía con su país, además de que reconoce que en ese momento ya no es una figura predominante en el campo artístico como para ser reconocido:¹⁶¹

En un entreacto experimento un deseo natural, de ir al foro y saludar a mis compatriotas. Me levanto y voy. ¡Imposible! El escenario está lleno de admiradores, de periodistas, de simpatizadores. Me vuelvo a mi asiento pensando como —RipRip”: ¿Para qué presentarme? Ya nadie me conoce.

Una semana después, Urbina escribe —Bocetos de la vida española: La ronda medieval. Un típico anacronismo.”¹⁶² Esta crónica muestra como el autor seguía utilizando las formas de escritura de la generación en la que surgió, la del modernismo, ya que en el texto, el narrador observa a la ciudad en conjunto y se ocupa de describir algunos de sus detalles, para plasmar la experiencia de la propia urbe:

Los músicos ambulantes, obligados a reclusión, a causa de los rigores del tiempo, salen ahora a recorrer alegrar el barrio. Están bajo mi balcón, enfilados, con la cantadora en el centro. Una flauta, un violín, un contrabajo. Vestidos como Dios les da a entender, muy de medio pelo, hongos mugrientos, americanas remendadas, tacones torcidos.

Además, la reflexión estará también en esta crónica pues se compraraa los músicos callejeros con los juglares de los que se habla en el libro que en ese momento el poeta leía: *Poesía juglaresca y juglares* de Menéndez Pidal:

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid*, p. 5.

¹⁶² —Bocetos de la vida española. La ronda medieval. Un típico anacronismo”, 19 de abril de 1925, p. 3 y 12.

Han pasado las centurias, se han deslizado las épocas; han desaparecido reinos, generaciones, razas; se han transformado los hábitos; se han rectificado los ideales. Y sin embargo he aquí una calle madrileña, que por la noche enciende sus focos eléctricos, y por la que pasan a cada instante, una compañía medicante, juglaresca y cazurra, que como antaño propaga el arte inferior y pone una sonrisa o hace resbalar una gota de llanto en el pueblo.

La crónica señala aquellos cambios que se han dado desde la edad media, pero resulta interesante cómo Urbina sigue utilizando su poética modernista, ya entrado el siglo XX.

El 9 de julio de 1925, Urbina comenzó con su serie de crónicas, ~~“Mis amigos los músicos”~~, con un texto dedicado a Felipe Villanueva¹⁶³ y tres días después se publica otro que trata de Ernesto Elorduy.¹⁶⁴ Posteriormente vendrá otro escrito relacionado con las anteriores, pero por tratarse del retrato de un empresario, ~~“Intermezzo. Sandovalito”~~¹⁶⁵ no formó parte de ~~“Mis amigos los músicos”~~, aunque se desarrolla de manera similar. A finales del mes de agosto de 1925, Urbina publica los siguientes dos escritos de la serie ~~“Mis amigos los músicos”~~ que esta vez están dedicados a Ricardo Castro¹⁶⁶ y Manuel M. Ponce.¹⁶⁷ No será sino hasta marzo de 1927, cuando Urbina regresará a completar su serie de ~~“Mis amigos los músicos”~~ con dos escritos más.

Todas estas crónicas tratan los mismos temas, la figura de un compositor, como el mismo lo dice son una serie de memorias de sus compañeros,¹⁶⁸ y funcionan de manera similar. Asimismo, este conjunto de escritos surge, como relata el poeta, por el homenaje en México a Gustavo Campa, al que había asistido, y donde se despertaron en él deseos de

¹⁶³ ~~“Mis amigos los músicos. Felipe Villanueva”~~, 9 de julio de 1925, p. 3 y 5.

¹⁶⁴ ~~“Mis amigos los músicos. Ernesto Elorduy”~~, 12 de julio de 1925, p. 3.

¹⁶⁵ ~~“Intermezzo. Sandovalito”~~, 19 de julio de 1925, p. 3.

¹⁶⁶ ~~“Mis amigos los músicos. Ricardo Castro”~~, 23 de agosto de 1925, p. 3.

¹⁶⁷ ~~“Mis amigos los músicos. Manuel Ponce”~~, 30 de agosto de 1925, p. 3.

¹⁶⁸ ~~“Mis amigos los músicos. Ernesto...”~~ *op. cit.* p. 3.

escribir sobre este personaje, pero que inevitablemente le hizo pensar en sus demás camaradas —domadores del sonido”¹⁶⁹.

Resulta interesante que de todos los personajes que reseña, sólo uno sigue con vida, pues de Sandovalito, no se tienen más noticias.¹⁷⁰ Lo anterior refleja que Urbina fue parte de una generación que en ese momento ya se encontraba en el pasado, sin embargo, habla también de su necesidad de traer el pasado a la actualidad a través de la transformación del espacio cronístico en una crónica memoriosa que mantiene el tono melancólico frecuente en Urbina.

En los textos de la serie “Mis amigos los músicos” y en “Intermezzo. Sandovalito” algunas veces se observa una reconstrucción de los personajes a través de descripciones muy detalladas; Urbina retratará a los artistas, esbozará en sus textos sus pinturas, como al describir a Felipe Villanueva:

Era un indio gordinflón, recio, algo hosco y reservado. Con más años y más estatura que yo, dominaba mejor el grupo a que pertenecíamos, pero como venía de su pueblcito lacustre —en los alrededores de México—, estaba menos habituado que nosotros a sostener la atención en las horas de estudio; y en ocasiones, se le veía perdido y divagado en quién sabe qué locos desvaneos. Sus ojos, de capulín en sazón, escudriñaban lo invisible.¹⁷¹

Mientras que en otras se toma un enfoque más biográfico, mezcladas con opiniones del autor:

Las cualidades distintivas del espíritu de este joven maestro son la voluntad y la afectividad. Terco fue para correr tras el ideal, y le dio alcance. Desde su niñez mostró la tenacidad de la vocación. Nacido en la provincia, creció en el aire gris de los pueblos de la Mesa Central, despertado al alba, por el repique de las campanas parroquiales, y arrullado, en las noches, por el cuento monótono del palique familiar.¹⁷²

¹⁶⁹ “Mis amigos los músicos. Felipe...”, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷⁰ Felipe Villanueva muere en 1893, Ricardo Castro en 1907, Ernesto Elorduy en 1913; Manuel M. Ponce era el único sobreviviente, pues murió hasta 1948.

¹⁷¹ “Mis amigos los músicos. Felipe...” *op. cit.* p. 3.

¹⁷² “Mis amigos los músicos”. Manuel... *op. cit.* p. 3.

Es interesante resaltar el carácter memorioso de estas crónicas, pues muestran un cambio en la escritura cronística de Urbina en el siglo XX, frente a aquellos textos decimonónicos que retrataban a algún músico para exaltarlo o elogiar sus interpretaciones. —Las voces que cantan. La lírica y la música¹⁷³ es una reflexión que tiene la intención de concluir las pasadas crónicas de tema musical con la referencia al vínculo que existe entre música y literatura, y con énfasis en la importancia que la enseñanza de la literatura tiene en la formación de un músico. Así como el literato y el músico son amigos, la poesía se liga con la música, de modo que la lectura resulta importante para la formación de cualquier músico:

Creo que el conocimiento del arte literario es más que útil, indispensable para quien pretenda ser artista lírico, así en las pugnadas del tablado, como en los esfuerzos de la composición. [...]

Se debe ampliar en los Conservatorios la educación cultural, y ofrecer a los alumnos el medio de adquirir una clara noción de los accidentes e incidentes por los que ha pasado el verbo humano, al ir en busca de la expresión que, siendo por esencia bella, encierra mejor y más completamente, las ideas y los sentimientos de cada raza, de cada pueblo, de cada individuo, a través de las etapas históricas.¹⁷⁴

Urbina desarrolló crónicas que fueron también reflexiones sobre el fenómeno musical relacionado ya fuera con literatura o con aspectos culturales. Así encontramos consideraciones sobre la música popular como en —El recuerdo de la patria y las canciones mexicanas¹⁷⁵ y —La música mexicana. Impresiones de un libro y un discurso.¹⁷⁶ Esta última una reseña sobre la obra acerca del folclor escrita por Rubén M. Campos, quien fue parte del círculo modernista de Urbina en México. Además de emitir juicios, el

¹⁷³ —Las voces que cantan. La lírica y la música”, 6 de septiembre de 1925, p. 3.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁷⁵ —El recuerdo de la patria y las canciones mexicanas”, 7 de noviembre de 1926, p. 3.

¹⁷⁶ —La música...”, *op. Cit.*, p. 3.

cronista utiliza algunas anécdotas y recuerdos acerca de su juventud, por supuesto, vinculados con el tema de la música y la literatura.

Urbina volvió a publicar un artículo sobre música cuatro meses después, “La España multicolor. Bailes y canciones”¹⁷⁷. Esta crónica es una de las pocas muestras de *El Universal* en la que Urbina reseña un espectáculo. Esta narración tiene elementos de la crónica finisecular, pues en ella se describen aspectos como el ambiente en el que sucede el espectáculo, se retrata al público, se enjuicia la interpretación además de que se emiten algunas opiniones sobre las obras tratadas:

Veo, sin embargo, que se van cubriendo de espectadores, tendidos, barreras, gradas y balconillos. Las gentes llegan, bien metidas en sus gabanes y apercibidas para abrir a la menor señal de chubasco, los paraguas. En el centro el redondel, está un bajo pero extenso tablado que ha de servir a la vez de caja acústica, para aumentar y difundir los sonidos. ¿Qué hora es? Los relojes marcan las tres y media. Nadie lo diría. Parece que estamos al filo de la noche. Un hábito de fastidio pasa por las bocas y las abre en bostezos. El tiempo cabecea de murria.¹⁷⁸

Por supuesto, y de la misma manera que sucedía en la crónica modernista, la reflexión y la crítica de la interpretación está presente: “Y si las canciones son amables, las danzas son castas. Un poquitín pesadas. Los cuerpos retienen la flexibilidad juvenil en cierta rigidez que no carece de gracia, pero que sofrena la soltura para que no aparente voluptuosidad y deseo.”¹⁷⁹

Esta publicación es quizá una de las más importantes, ya que muestra de otra manera cómo Urbina continúa cultivando la crónica de espectáculos con el mismo estilo con que lo hizo en el siglo XIX. Pero también muestra que el poeta Urbina ha perdido vitalidad y se ha concentrado más en una crónica del recuerdo que una de la actualidad.

¹⁷⁷—“La España multicolor. Bailes y canciones”, 20 de diciembre de 1925, p. 3 y 12.

¹⁷⁸*Ibid.* p. 3.

¹⁷⁹*Ídem.*

Posteriormente Urbina escribió otro artículo de reflexiones acerca del estado actual de la música: «Divagaciones efímeras: La agonía de la opereta»¹⁸⁰, en la que nos habla, precisamente, de cómo la opereta ha perdido terreno frente a la zarzuela, pues la burguesía, parte de la sociedad a la que estaba dirigido este género, prefería ya la más popular zarzuela, género antes condenado a las clases populares:

De un lustro a acá, la opereta en España va perdiendo colores, como atacada de anemia repentina. Se marchita a ojos vistos y deja que la zarzuela, genuinamente castiza se apodere del público burgués, y lo seduzca y entretenga, quizá con menos finura, con menos elementos de arte, pero indudablemente con deliberada orientación a la decadencia, al buen sentido y a la actitud correcta.¹⁸¹

En efecto, la opereta perdía frente a la zarzuela, pues los gustos musicales iban cambiando lentamente, los preceptos culturales se habían modificado. En estos aspectos, Urbina resulta muy conservador frente a fenómenos nuevos que le parecían muy atrevidos: «Porque lo que ha perdido a la opereta ha sido el descoco, la exhibición inmoderada del desnudo, los cuadros plásticos más llenos de sensualidad que de la fantasía.»¹⁸²

Esta misma postura conservadora la tendrá en «De la lira al Jazz Band: La venganza del negro y la barbarie del blanco»¹⁸³, leída a nuestros ojos puede parecer un poco dura con las aseveraciones que podrían considerarse un tanto racistas. No obstante, es una muestra de los muchos cambios que se estaban dando en las primeras décadas del siglo XX, en cuanto a gustos y expresiones culturales, los cuales eran enormes para una mente decimonónica como la de Urbina. El cronista emite juicios, si se quiere severos, sobre el

¹⁸⁰ «Divagaciones efímeras. La agonía de la opereta», 21 de marzo de 1926, p. 3.

¹⁸¹ *Ídem.*

¹⁸² *Ídem.*

¹⁸³ «De la lira al jazz-band. La venganza del negro y la barbarie del blanco», 16 de octubre de 1927, p. 3 y 4.

jazz, quizá uno de los géneros que no alcanza a comprender, por la ruptura de la tradición a la que él estaba acostumbrado.

Y fuimos a un baile público. [...] En él se apretujaban diez o doce músicos, en su mayoría, tocadores de instrumentos de viento y de percusión. Eran casi todos hombres de color. Ejecutaban, con singular brío una música endiablada, de marcadísimo sabor africano; acre violenta, desenfrenada. El director, un negro esmirriado, de movimientos epilépticos, trazaba con la batuta, quién sabe cuáles signos brujos; y su silueta se reflejaba sobre el lienzo de madera encalada, como la sombra de un gigantesco pulpo de trémulos tentáculos. [...] El ruido de conjunto que producían estos sonoros aparatos, semejábanse a una algarabía rabioso, toda furia estridente. Las notas se enmarañaban, en confusión delirante, atacándose, golpeándose como borrachos en riña tabernaria. Por rápidos incidentes, se juntaban con acordes perfectos, en unísonos que eran a modo de choques de hierro y pedernal; producían chispas y centelleos. Pero brusca y momentáneamente se separaban hacia rumbos opuestos e inesperados.

En *“Por el mundo musical. La pajarera vacía”*¹⁸⁴, Urbina habla por primera vez sobre esos otros protagonistas de los espectáculos: los teatros. En esta crónica no se observa ninguna descripción física del espacio ni alguna alusión a la arquitectura como lo hacía *Micrós*, sino que el tema se concentra en el motivo de su clausura.

Urbina realiza una rememoración de los espectáculos que solían llevarse a cabo en este lugar. Algunas veces, el cronista aprovecha dichos comentarios para realizar juicios sobre el estado de la música actual; no obstante, lo que estará más presente será el teatro como espacio en donde músicos y los compositores desarrollaron su arte.

Otros ejemplos del tema de los teatros como espacios de la música son *“La reapertura del teatro español. Una reconstrucción y un anacronismo”*¹⁸⁵ y *“La catedral del género chico.”*¹⁸⁶ Estas crónicas son muy importantes para observar algunas características en del trabajo de Urbina, pues muestran su poco interés por la descripción del espacio

¹⁸⁴ *“Por el mundo musical. La pajarera vacía”*, 4 de abril de 1926, p. 10.

¹⁸⁵ *“La reapertura del teatro español. Una reconstrucción y un anacronismo”*, 28 de octubre de 1928, p. 3 y 6.

¹⁸⁶ *“La catedral del género chico. Los últimos días del teatro de Apolo”*, 17 de febrero de 1929, *El magazine para todos*, p. 3.

arquitectónico para dar especial énfasis a los juicios sobre la producción musical de su época, así como de los artistas de la misma.

Urbina no sólo hablará de géneros musicales que se concentraban en espectáculos teatrales. También lo hará de otros eventos mucho más sencillos y que seguían estando dentro del ámbito de la utilidad. Así reseña sus “Apuntes de color. Un ensayo en la Catedral,”¹⁸⁷ que se refiere, como su nombre lo indica, al ensayo de una obra musical, *Miserere*, en una iglesia, pues la obra “sólo se ejecuta en la Catedral hispalense en estos días santos.” Curioso es ver a Urbina jugar el papel de crítico de una manera más objetiva, pues se enfoca en aspectos técnicos como en la música bien armonizada o los buenos desempeños de los cantantes y ejecutantes, pero enseguida mostrará que ninguna sensación ni emoción transmite esa melodía. La crónica muestra entonces una de las posturas de Urbina acerca de la concepción de la música: más allá de los aspectos técnicos de las composiciones o de los ejecutantes, la música debe transmitir sensaciones y emociones.

Posteriormente Urbina publica una de sus crónicas más representativa, pues comenta un espectáculo, pero de una manera mucho más subjetiva y personal. En “El centenario de Beethoven, Oyendo la Quinta sinfonía”¹⁸⁸, la subjetividad será el hilo conductor de la narración del espectáculo. Aquí, las sensaciones, las emociones, son mediadas por el lenguaje poético del escritor para transmitir las o representarlas en la literatura. Este texto, aunque tiene algunas descripciones del concierto como acontecimiento, la verdadera narración se basa más en las sensaciones que se producen al escuchar esta obra, que en las acciones. Así relata su experiencia con la *Quinta sinfonía*:

¹⁸⁷ “Apuntes de color: Un ensayo en la Catedral”, 14 de mayo de 1926, p. 3 y 5.

¹⁸⁸ “El Centenario de Beethoven. Oyendo la quinta sinfonía”, 24 de abril de 1927, p. 3.

Yo estoy trémulo, hiperestesiado. Sonámbulo, en el rincón de un palco. Oigo y sueño. Me tortura ese combate entre la pena angustiosa que desfallece y la voluntad que se resiste, y entona su himno reconfortante, de aliento y de confianza. Esta Sinfonía es una revelación, una confesión, una lección. Es el Súrsumcorda, que se eleva por encima de la desdicha humana. No es el deseo débil y pequeño de huir del dolor, sino la soberana potencia del espíritu que abandona en tierra sus vestiduras míseras, y se remonta libre de escoria, en las alas del sentimiento sublimizado, hasta llegar a Dios. Pero esas alas, antes de emprender el vuelo, se sacuden, heridas, sobre todos los daños, sobre todas las ingratitudes de la vida. Sólo la sobrenatural energía de la predestinación logra darles robustez para las ascensiones celestiales. Tremenda es la tragedia encerrada, como en cuatro episodios, en los cuatro tiempos de la Quinta Sinfonía.

De mí, sé decir, no que la escucho, sino que la padezco. En ciertos momentos, en los más penetrantes, en los que prolongan hasta lo inconcebible, la expresión de la congoja, experimento un dolor fisiológico: las notas se vuelven púas y se me clavan en el pecho.¹⁸⁹

En este sentido, cabe señalar que en el texto el poeta alcanza un grado superior en cuanto a la transmisión de sensaciones, frente a otros escritos en los que reseña obras. Quizá en algunas crónicas anteriores a *El Universal*, Urbina se encuentra más preocupado por mostrar una opinión más concreta y especializada, y aunque intente transmitir sensaciones, colores, es de una manera menos lograda que en el ejemplo anterior:

La bohemia de Leoncavallo, por el contrario, no es accesible de improviso; agrada, deleita, pero su propia riqueza de instrumentación, su polifonía, nos causan una sensación semejante a la que experimentamos con los móviles y coloridas figuras de un caleidoscopio. Es mucha música, muy recargada de matices, muy inquieta, muy fuerte, con grandes sonoridades e inesperadas combinaciones.¹⁹⁰

Por su parte, unos meses después publicará dos crónicas que revelan la crítica de Urbina, más apegada a sus tradiciones y gustos: “El homenaje a Tomás Bretón: El ideal de la ópera y la vida de la zarzuela”¹⁹¹ y “El regreso de la gloria: Rossini en puerta”¹⁹². En ambos escritos el cronista reflexionará sobre la música de su actualidad frente a los géneros como la ópera y la zarzuela, que se desarrollaron en el siglo XIX. En estas crónicas el

¹⁸⁹ *Ídem*.

¹⁹⁰ Luis G. Urbina, “Bohemia”, *El Mundo Ilustrado*, 27 de octubre de 1901, p. 6.

¹⁹¹ “El homenaje a Tomás Bretón. El ideal de la ópera y la vida de la zarzuela”, 29 de enero de 1928, p. 3 y 12.

¹⁹² “El regreso de la gloria. Rossini en puerta”, 5 de febrero de 1928, p. 3.

recuerdo será también esencial, pues comparará su situación actual con la de finales del siglo XIX en México. Estas reflexiones se realizarán porque los espectáculos del momento darán pie a ese recuerdo, mas lo que predomina son los juicios críticos y no la descripción de los espectáculos. Parece importante señalar que Tanto Rossini como Tomás Bretón son representantes de una música decimonónica, que ya no son parte de la actualidad durante el siglo XX. Urbina lo reconoce y se alegra de “El regreso de la gloria,” contrario a lo que hace con el jazz, un género que se está gestando y que es parte de su actualidad.

Por otra parte en “Dos pequeños artistas y la sombra de Mozart”¹⁹³, el cronista sí hablará sobre un acontecimiento, sobre un concierto realizado por dos pequeños niños. A pesar de que emitirá opiniones sobre la ejecución al piano de aquellos artistas, dichos comentarios serán más subjetivos. Además, servirá como detonador de la reflexión acerca de la educación musical, así como de la vida y figura del mismo Mozart.

“Fiples jóvenes y cantantes viejos. La muerte de Enrique Labrada”¹⁹⁴ es una especie de homenaje al cantante mexicano Enrique Labrada, este texto se encuentra en un tono cercano al de “Mis amigos los músicos,” pues en el encontramos ese dejo de melancolía por el pasado y por el conocimiento de su país: “Ustedes jóvenes de la época presente no saben quién fue este artista mexicano. Los hombres de nuestra generación sí que lo sabemos y no podemos olvidarlo.”¹⁹⁵

La última crónica de tema musical fue una de crítica y reflexiones: “De cerca y de lejos. Óperas y zarzuelas,”¹⁹⁶ que, precisamente, trata de las opiniones del cronista acerca de los géneros musicales más populares en México durante el siglo XIX, pero brindando

¹⁹³ “Dos pequeños artistas y la sombra de Mozart”, 18 de marzo de 1928, p. 3.

¹⁹⁴ “Fiples jóvenes y cantantes viejos. La muerte de Enrique Labrada” 12 de agosto de 1928, p. 3 y 6.

¹⁹⁵ *Ídem*, p. 6.

¹⁹⁶ “De cerca y de lejos. Óperas y zarzuelas”, 31 de marzo de 1929, p. 3.

información que ayuda a descifrar el nuevo gusto español en la música. Así nos dice: —Mas si en el teatro la zarzuela la triunfa en su forma antigua, tanto o más que en su nueva estructura, ya, en la esfera superior del concierto u de la ópera, la victoria está de parte del wagnerismo y de la música rusa.”¹⁹⁷

Era verdad, la tradición italiana que en el siglo anterior había sido la más privilegiada, ahora se reemplazaba por la música rusa y la alemana. Esto quizá porque ahora la sociedad tenía una mayor capacidad para entender estos temas, además de que apreciaban más dichos modelos, crecidamente elaborados. Por su parte la zarzuela, como nos lo había aclarado antes, triunfaba porque seguía conservando calidad y no se degradaba como el género de la ópera bufa. La música considerada menor unas décadas antes, ahora tomaba un lugar especial en de los espectáculos de toda la sociedad.

Las crónicas musicales muestran varios aspectos del pensamiento estético, cultural y artístico de Urbina. Sin duda se necesita un estudio mucho más amplio de estas crónicas, no obstante en este primer paso del rescate y la descripción de los elementos más representativos, podemos darnos cuenta de que a partir de estos textos podemos ampliar la visión de Urbina como escritor y cronista, así como adentrarnos a la vida cultural de la época en la que este autor escribió.

Urbina, como cronista, continúa con las fórmulas modernistas de realizar crónicas, al buscar transmitir sensaciones y pintar la experiencia de la urbe. No obstante hay un cambio importante; hasta la primera década del siglo XX el poeta buscaba el presente y narraba acontecimientos de actualidad. Para este momento, los temas favoritos de Urbina, aunque, muchos de ellos, basados en acontecimientos de su época, narran acontecimientos pasados, se convierten en crónicas del pasado.

¹⁹⁷ *Ídem.*

LOS TEMAS Y LAS FORMAS. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LAS CRÓNICAS MUSICALES DE LUIS G. URBINA

Los escritos de tema musical de Luis G. Urbina no son homogéneos. Esto se debe a que, como aquí se entienden, las crónicas musicales pueden abarcar desde obras y espectáculos, hasta músicos y reflexiones sobre estas, es decir, el cronista observa el mundo artístico desde diversos ángulos.

El estudio de estas crónicas puede ser muy útil no sólo para el análisis literario o para completar los conocimientos de la historia de la literatura, sino que, al ser un fenómeno cultural, proporcionan pistas para la historia de la cultura y, por supuesto, de la música. Por tal motivo, proponemos una clasificación de estos textos que podrá brindar señuelos o pistas a los investigadores de diversas áreas: historia de la literatura, de la música, de la cultura; estudios biográficos, musicológicos, etc.

Para esto es importante señalar que los criterios que tomamos son temáticos. No obstante, encontramos algunas crónicas que puedan agruparse en dos o más apartados, porque tocan varios temas de diversas formas. Sin embargo, esta clasificación atenderá al aspecto que predomine o se trate con mayor claridad y proporcione mayor información sobre el tema.

Por supuesto, dicha categorización no pretende ser fija e inamovible, pero sí espera constituirse en un índice que facilite también el estudio no sólo de las crónicas musicales publicadas en *El Universal*, sino de toda la producción cronística de Luis G. Urbina, y de la producción de crónica teatral en general. Proponemos la siguiente división:

- a) **Crónicas de espectáculos.** Describen algún espectáculo relacionado con la música, conciertos o bailes. En estas crónicas suele situarse la acción en algún

teatro o plaza en la que se desarrolla una función. Estos textos narran cómo se desarrolló el espectáculo, el comportamiento del público y usualmente encontramos en ellos reflexiones, evocaciones, y juicios críticos.¹⁹⁸ En este apartado podemos concentrar crónicas como “La España multicolor. Bailes y canciones”¹⁹⁹; “El centenario de Beethoven. Oyendo la Quinta sinfonía”²⁰⁰; “De la lira al jazz-band. La venganza del negro y la barbarie del blanco”²⁰¹; “Dos pequeños artistas y la sombra de Mozart”²⁰² y “Apuntes de color. Un ensayo en la Catedral.”²⁰³

- b) **Escritos sobre personajes.** En este apartado se engloban aquellas crónicas que retratan algunas de las figuras importantes que estuvieron dentro del ámbito musical en el siglo XIX y el paso al siglo XX. En ellas podemos encontrar algunas veces las descripciones o retratos de estos personajes de manera crítica, en cuanto a su calidad como artistas y también retratos físicos o artísticos. Estos textos son crónicas que se apegan a las memorias sobre compositores mexicanos reconocidos, empresarios de la ópera o la zarzuela, así como cantantes, por ejemplo: “De la vida española. Lupe Rivas Cacho en Madrid”²⁰⁴; “Intermezzo. Sandovalito”²⁰⁵; “Tiples jóvenes y cantantes viejos.

¹⁹⁸ Para aclarar el concepto de juicios críticos véase el siguiente apartado “El crítico-poeta”.

¹⁹⁹ “La España multicolor. Bailes y canciones”, 20 de diciembre de 1925, p. 3 y 12.

²⁰⁰ “El Centenario de Beethoven. Oyendo la quinta sinfonía”, 24 de abril de 1927, p. 3.

²⁰¹ “De la lira al jazz-band. La venganza del negro y la barbarie del blanco”, 16 de octubre de 1927, p. 3 y 4.

²⁰² “Dos pequeños artistas y la sombra de Mozart”, 18 de marzo de 1928, p. 3.

²⁰³ “Apuntes de color: Un ensayo en la Catedral”, 14 de mayo de 1926, p. 3 y 5.

²⁰⁴ “Lupe...”, *op. Cit.*, p. 3 y 6. L.G.U., “De la vida española. Lupe Rivas Cacho en Madrid”, 12 de abril de 1925, p. 3 y 5.

²⁰⁵ “Intermezzo. Sandovalito”, 19 de julio de 1925, p. 3.

La muerte de Enrique Labrada²⁰⁶ y la serie de “Mis amigos los músicos,” que incluyen a “Felipe Villanueva²⁰⁷, “Ernesto Elorduy²⁰⁸, “Ricardo Castro²⁰⁹, “Manuel Ponce²¹⁰, “Tres figuras inseparables²¹¹ y “Tres figuras importantes²¹².

c) **Crónicas sobre teatros.** Se reúnen en este apartado aquellos escritos en los que se habla de los espacios donde se llevaban a cabo los espectáculos. Es interesante notar que aunque Urbina les concede el lugar de protagonismo a los teatros, la mayoría de las veces la narración se concentra en la variación del contexto musical de la época, pues da a conocer las obras y los artistas que en ellos se presentaban; así como los juicios y opiniones del cronista acerca de la labor musical. Algunos de estos textos son: “Por el mundo musical. La pajarera vacía²¹³; “La reapertura del teatro español. Una reconstrucción y un anacronismo²¹⁴ y “La catedral del género chico. Los últimos días del teatro de Apolo²¹⁵.

d) **Escritos críticos.** Dentro de este grupo encontramos escritos orientados a la reflexión y crítica de la música, aunque de una forma subjetiva. Si bien en los apartados anteriores, tanto el recuerdo de artistas, la crónica de los

²⁰⁶ “Tiples jóvenes y cantantes viejos. La muerte de Enrique Labrada” 12 de agosto de 1928, p. 3 y 6.

²⁰⁷ “Mis amigos los músicos. Felipe Villanueva”, 9 de julio de 1925, p. 3 y 5.

²⁰⁸ “Mis amigos los músicos. Ernesto Elorduy”, 12 de julio de 1925, p. 3.

²⁰⁹ “Mis amigos los músicos. Ricardo Castro”, 23 de agosto de 1925, p. 3.

²¹⁰ “Mis amigos los músicos. Manuel Ponce”, 30 de agosto de 1925, p. 3.

²¹¹ “Mis amigos los músicos. Tres figuras inseparables”, 13 de marzo de 1927, p. 3.

²¹² “Mis amigos los músicos. Tres figuras importantes”, 20 de marzo de 1927, p. 3.

²¹³ “Por el mundo musical. La pajarera vacía”, 4 de abril de 1926, p. 10.

²¹⁴ “La reapertura del teatro español. Una reconstrucción y un anacronismo”, 28 de octubre de 1928, p. 3 y 6.

²¹⁵ “La catedral del género chico. Los últimos días del teatro de Apolo”, 17 de febrero de 1929, El magazine para todos, p. 3.

espectáculos y de sus ambientes daban pie a la crítica, en estos escritos el tema que se privilegia es la reflexión sobre la música en general, ya sea haciendo comparaciones de la música popular con géneros tradicionales, sobre las creaciones mexicanas, sobre la música y la literatura, los géneros de la ópera y los libros escritos sobre música, entre otros asuntos propios de la recepción. Así, encontramos en este apartado: ~~–~~Bocetos de la vida española. La ronda medieval. Un típico anacronismo”²¹⁶; ~~–~~Las voces que cantan. La lírica y la música”²¹⁷; ~~–~~Divagaciones efímeras. La agonía de la opereta”²¹⁸; ~~–~~El recuerdo de la patria y las canciones mexicanas”²¹⁹; ~~–~~El regreso de la gloria. Rossini en puerta”²²⁰; ~~–~~La música mexicana. Impresiones de un libro y de un discurso”²²¹; ~~–~~El homenaje a Tomás Bretón. El ideal de la ópera y la vida de la zarzuela”²²² y ~~–~~De cerca y de lejos. Óperas y zarzuelas.”²²³ Este conjunto de crónicas de espectáculos no son, como tales, tan abundantes dentro de la producción de Urbina. Lo son más aquellas en las que emite juicios o expresa emociones, así como en las que retrata personajes de su época; no obstante, resulta importante clasificarlas para ayudar a los posibles estudios de Urbina y sus reflexiones estéticas.

²¹⁶ ~~–~~Bocetos de la vida española. La ronda medieval. Un típico anacronismo”, 19 de abril de 1925, p. 3 y 12.

²¹⁷ ~~–~~Las voces que cantan. La lírica y la música”, 6 de septiembre de 1925, p. 3.

²¹⁸ ~~–~~Divagaciones efímeras. La agonía de la opereta”, 21 de marzo de 1926, p. 3.

²¹⁹ ~~–~~El recuerdo de la patria y las canciones mexicanas”, 7 de noviembre de 1926, p. 3.

²²⁰ ~~–~~El regreso de la gloria. Rossini en puerta”, 5 de febrero de 1928, p. 3.

²²¹ ~~–~~La música mexicana. Impresiones de un libro y de un discurso”, 17 de junio de 1928, p. 3.

²²² ~~–~~El homenaje a Tomás Bretón. El ideal de la ópera y la vida de la zarzuela”, 29 de enero de 1928, p. 3 y 12.

²²³ ~~–~~De cerca y de lejos. Óperas y zarzuelas”, 31 de marzo de 1929, p. 3.

A continuación, estudiaremos con más detalle algunos de los rasgos que estos escritos comparten y que muestran ciertas características literarias en estas obras.

LA DESCRIPCIÓN Y LA MIRADA COMO ELEMENTOS DE LA NARRACIÓN

Blanca Estela Treviño anota que existen dos tipos de mirada para la representación artística de la realidad en la crónica finisecular modernista. La primera, una mirada totalizadora en la que el espacio descrito, está jerarquizado, pues la ciudad se mira desde las alturas con lo que se obtiene una “panorámica” que presenta lo descrito como algo armónico. Por su parte, el otro tipo de enfoque, es uno más particular y específico, en el que se prefiere el acercamiento al objeto o al hecho para describirlo y reflexionar sobre él.²²⁴

Urbina, como cronista decimonónico formado en el modernismo, utiliza la mirada totalizadora y jerarquizada de la ciudad y de sus acontecimientos, aún en estos textos del siglo XX, pues será esta visión la que retrate la vida de la ciudad, el movimiento del espacio urbano, tal y como hacían los modernistas.

No obstante, esta mirada sólo sirve como forma de introducirse a los temas, a los acontecimientos específicos sobre los que reflexionará y emitirá diversos juicios. Urbina narra hechos determinados, pero sin duda en algunas ocasiones es el cronista que ve desde una posición privilegiada los acontecimientos de la ciudad. No pocas veces, éste se asoma a su balcón y desde esa altura mira la urbe para plasmar sus impresiones:

Abro las vidrieras de mi balconcito, para que entre el viento de la siesta [...] Los vecinos de mi calle han hecho lo mismo que yo. Todos los balcones están abiertos. Unas gentes, apañuscadas en los barandales, están tomando el sol. Otras, las de los pisos bajos, han sacado sillas y forman estrado en las aceras. La chiquillería, sin miedo a los “~~atos~~”, juega al balompié en plena vía pública.²²⁵

²²⁴Treviño, *op. cit.*, p. 68-69.

²²⁵“Bocetos de la vida española...” *op. cit.*, p. 3.

Este elemento no sólo se hará desde las alturas, sino que se verá también al hablar de los espectáculos que recrea en sus escritos. En las crónicas en las que da cuenta de un espectáculo, por ejemplo, la mirada totalizadora estará también presente.²²⁶ Las crónicas comienzan con la descripción de los espacios y de lo que en ellos acontece, como forma de introducir y situar al lector en el sitio de los espectáculos. Dentro de estas descripciones se toma en cuenta el lugar, el ambiente y al público, pero, como se dijo, a través de una mirada rápida, pues no se detiene en algún aspecto específico:

Entra la gente en la Plaza de Toros, bien segura de que no tardará en llover. La tarde está plomiza, y en el cielo, muy bajo andan las nubes soñolientas. Pero así y todo no va a faltar público en este festival de cantos y bailes regionales. [...]

La plaza no estará llena de bote en bote, como suele verse en el genuino espectáculo, vistoso y sangriento. Veo, sin embargo, que se van cubriendo los espectadores, tendidos, barreras, gradas y balconillos. [...] ¿Qué hora es? Los relojes marcan las tres y media. Nadie lo diría. Parece que estamos al filo de la noche. Un hálito de fastidio pasa por las bocas y las abre en bostezos. El tiempo cabecea de murria.²²⁷

La mirada totalizadora del cronista pasa ahora a representar el espectáculo que frente a la descripción del inicio parece más dinámica. Este efecto lo logra no con un retrato más detallado, sino con enumeraciones de elementos adjetivados y oraciones seguidas que además del efecto de movimiento añaden la sensación de vitalidad. Por supuesto, estos elementos son también producto de la formación modernista de Urbina, pues su dinamismo busca retratar esa experiencia urbana que la modernidad decimonónica trajo consigo y que Urbina seguía plasmando:

²²⁶ Además de la mirada totalizadora, nótese también que la escritura de la crónica de espectáculos como aquí se plantea, obedece a la idea modernista de retratar los espectáculos como actividad de la sociedad citadina.

²²⁷ —*h. España multicolor. Bailes y canciones*”, 20 de diciembre de 1925, p. 3.

Mas un tamboril redobla detrás de la barrera de enfrente, en el callejón, y una gaita llorona, empieza a hacer filigranas que suben y bajan por quebradizas y licuosas escalas. Y enseguida, una procesión de mozos y mozas, sale por la puerta del toril. Aparecen faldas rojas; poñolones blancos; trenzas rubias. Y calzones cortos, de pana negra, medias azules, chalecos colorados sobre camisas flojas y abiertas por la pechera; gorros de paño obscuro. Es Galicia la que llega, la dulce y amorosa Galicia con sus Cantigas y Ataruxos. Suena el primer aplauso. Se desentumecen todas las manos. Todos los labios sonríen.²²⁸

A pesar de que en muchas crónicas predomina la mirada general del entorno, que quizá no entra en muchos detalles, pero que se concentra en adentrar al lector en el movimiento, como parte de las diversas actividades de la urbe, y las sensaciones, como una forma de representación alusiva, simbolista,²²⁹ además de descripciones detalladas de lo que se narra. Estos retratos de objetos concretos y no de una totalidad, los encontraremos más que en las crónicas de espectáculos, en las que hablan sobre personajes y determinadas obras que se evocan. Se trata de una reconstrucción de los artistas que aparecen con más pormenores. Así, retrata a Felipe Villanueva, en la memoria dedicada a este compositor, tomando con detalle los rasgos físicos del músico:

Era un indio gordinflón, recio, algo hosco y reservado. Con más años y más estatura que yo, dominaba mejor el grupo a que pertenecíamos, pero como venía de su pueblecito lacustre –en los alrededores de México–, estaba menos habituado que nosotros a sostener la atención en las horas de estudio; y en ocasiones, se le veía perdido y divagado en quién sabe qué locos desvanes. Sus ojos, de capulín en sazón, escudriñaban lo invisible.

Como se puede ver, Urbina parece más interesado en retratar personas que en describir ambientes o paisajes. La mirada totalizadora que existe en algunas crónicas, se transforma en una mirada específica que, además, se realiza a través de impresiones:

²²⁸*Idem.*

²²⁹Pierre Bordieu señala que durante el siglo XIX, al buscar las artes un significado propio polisémico, que no estuviera delimitado por el lenguaje, los simbolistas tomaron la idea de aludir significados en lugar de plasmarlos explícitamente. Los modernistas tomaron estos preceptos de los simbolistas y pusieron un énfasis también en la alusión de sensaciones y en la transmisión de emociones a través del lenguaje poético en lugar de delimitar significados a través de la medición del lenguaje. Bordieu, *op. cit.* p. 201-209.

La Rivas Cacho es un tipo —lavado” de mexicanista. Tiene en los ojos la suavidad indígena; en el rostro, los gestos de inteligencia burlona y grácil que imprimen tanto carácter a las Evas de nuestra tierra. [...] ¿Tiene voz esta tiplecita? Al oírla, recordé esos punteros de vidrio con que, de chiquitín, iba señalando las letras del abecedario, y que, a pesar de mis esfuerzos por cuidarlos, se me rompían, a cada instante entre mis manos. Pero si la voz es frágil y delgada, la habilidad para manejarla, es singular. Esta cantante mínima tiene estilo y buen gusto.²³⁰

La mirada será un elemento importante en las crónicas de Urbina. En algunas de ellas se preocupará más por el paisaje total, más apegado al modernismo, mientras que en otros buscará retratar personajes. La mirada totalizadora, será aquél elemento que describa la ciudad, pero además los retratos y enumeraciones intentarán dar a los escritos una vitalidad a través de la alusión de movimientos y sensaciones. Si bien muchas de las crónicas podrían parecer anticuadas, por no contener algunos elementos de las nuevas tendencias literarias de la época, otros escritos, sobre todos los que narran o describen espectáculos, siguen retratando el movimiento de la ciudad y de sus habitantes; y veces simplemente transmiten sensaciones.

Curioso es notar estas características decimonónicas en textos aparecidos en un periódico moderno y —universal”. Sin embargo, esto muestra también que en México, a pesar de las nuevas tendencias culturales y con los novedosos grupos literarios y artísticos, seguía habiendo un mercado que adquiriría las viejas fórmulas del modernismo.

ENTRE EL PRESENTE Y EL RECUERDO EN LAS CRÓNICAS MUSICALES

Si la crónica se define como un escrito que relata hechos de actualidad y que narra en forma cronológica los hechos, las de Urbina no se sujetan solamente a esta definición y, quizá en muchos casos, se puedan tomar como algo más cercano a los cuentos o al ensayo, en otros.

²³⁰ —De la vida española. Lupe Rivas Cacho en Madrid”, 12 de abril de 1925, p. 3.

Lo cierto es que los escritos musicales de Urbina en *El Universal* contienen más elementos que la narración de un hecho o suceso actual de forma cronológica; en estos escritos la temporalidad se quebranta, el presente y el pasado se entremezclan, punto que se desarrollará en este apartado.

En los textos urbinianos conviven los hechos de actualidad y los pasados, lo que provoca que tanto el presente como el pretérito alternen en el relato, pero muchas veces prevalece el recuerdo sobre los acontecimientos actuales. Urbina ya no concibe a la crónica tan sólo como un espacio que recree la experiencia actual, sino que también la utilizará para desarrollar acontecimientos pasados a través del recuerdo, elemento característico de estos textos. Lo anterior no debe extrañar si pensamos en que el autor se desarrolló un siglo atrás, que las crónicas publicadas en *El Universal* pertenecen a las creaciones de madurez y que, además, son sus últimas publicaciones, escritas en un país y en una época distintos a los suyos, y en un momento de transición y cambios en todos los ámbitos: sociales, culturales, políticos, etc. Por su parte, el poeta era uno de los pocos escritores decimonónicos que seguía vivo y produciendo profesionalmente, hecho que seguramente influyó en sus últimas creaciones en las que intentaba evocar su pasado.²³¹

Este relato pasado que se mezcla con el presente puede contrastarse con algunos de sus textos anteriores, que aún obedecen a una temporalidad específica, a narrar el presente y los temas de novedad. Por ejemplo en 1899, Urbina comenzaba su crónica semanal de esta manera:

²³¹ Un fenómeno parecido ocurrió con José Juan Tablada, quien escribió sus “memorias” también para el periódico *El Universal*. Por supuesto que hay diferencias entre ambos escritos, pues las memorias tienen como objetivo rescatar el pasado a través de la “memoria” de quien reseña siempre el pasado, mientras que la crónica estaba destinada a un acto más dinámico y en el presente.

En esta semana musical anotamos la aparición de la *Fedora* de Giordano y la repetición de *Cavallería* y *Payasos*. Estas tres óperas unidas a la *Bohemia* de Puccini forman los cuatro clavos de oro de una Orión recientemente aparecida en el cielo del Arte. El realismo ha entrado bravamente en la zona lírica. La inspiración nueva deja el rumbo ideal de la leyenda, y no se rinde ya, como esclava sumisa, a los impalpables dominios de la fantasía.²³²

A pesar de que en este ejemplo no encontramos exactamente una narración de un evento teatral sino de una reflexión sobre la música, el tema es actual, se refiere a un fenómeno que se está desarrollando en ese momento y no a un hecho recordado. La relación entre la crónica y su contexto.

En cambio en las crónicas de *El Universal*, las nuevas vivencias y las situaciones a las que se enfrentaba el escritor en esta etapa de su vida se unen de diversas formas para dar como producto estos textos en las que el presente y la reconstrucción del pasado, lo vivido y lo evocado, se mezclan a través de la voz del poeta; es decir, existe una narración intercalada²³³ entre el evento pasado y el actual.

Así, por ejemplo en uno de sus “Bocetos de la vida española”, Urbina trae eventos pasados para explicar su situación como “amigo” de los músicos callejeros de Madrid; es decir, el recuerdo entra como una analepsis.²³⁴ De esta forma cuenta: “Cuando era yo vecino de la calle del Pez –va para diez años– tenía, como ahora, mis amigos, los artistas ambulantes de aquellos rumbos”²³⁵. Posteriormente, el narrador regresará a su presente: “Desde entonces me di cuenta de que, efectivamente, esta forma de mendicidad en Madrid,

²³² Luis G. Urbina, “El realismo en la ópera”, *El Mundo Ilustrado*, 24 de septiembre de 1899, p. 208.

²³³ Luz Aurora Pimentel define la narración intercalada como aquella que se alterna entre una narración retrospectiva y una simultánea y que, por tanto, ocupa verbos en pasado y en presente para relatar el hecho. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998, p. 157-162.

²³⁴ La analepsis es la ruptura del relato en curso para referir un acontecimiento que en el tiempo de la narración, tuvo lugar antes del hecho narrado que se interrumpió. Pimentel, *op. Cit.*, p. 44.

²³⁵ “Bocetos de la vida española. La ronda medieval. Un típico anacronismo”, 19 de abril de 1925, p. 3.

es un negocio, [...]. Hay detrás de estas pobres criaturas, quienes viven a la sombra del socorro.”²³⁶

No obstante, en la mayoría de las crónicas el recuerdo será el eje temático de las mismas. El hecho actual sólo servirá como detonante de esta evocación y la narración será exclusivamente del hecho pasado. Es decir, los hechos actuales aparecen como una introducción a la narración que será una reconstrucción de un acontecimiento remoto. Dentro de esta fórmula encontramos varios textos que pueden calificarse de biográficos, pues describen la vida de empresarios o músicos, mexicanos o extranjeros.

Así, por ejemplo, en “El homenaje a Tomás Bretón” es precisamente “el festival lírico en honor del glorioso maestro salmatino” realizado “hace unas horas en el palacio de la música de esta villa y corte”²³⁷ es el acto que le recuerda la imagen del compositor. El hecho en el presente se queda como mera introducción a la verdadera narración: la vida y obra de Tomás Bretón, que sitúa al autor en el pasado para narrarlo: “Allá por el novecientos veinte (¿cuán fugaces, oh Póstumo...!) [...]”²³⁸. Lo mismo sucede con el texto “Intermezzo. Sandovalito”, en la que retrata a “un tipo que en su tiempo fue el hombre indispensable, el necesario animador de la vida teatral en México”²³⁹. El recuerdo de este personaje viene aquí por la escritura de otra de sus crónicas “Mis amigos los músicos” en las que al escribir sobre Ricardo Castro le trae a la mente la figura de este empresario teatral.

²³⁶ *Ídem.*

²³⁷ “El homenaje a Tomás Bretón. El ideal de la ópera y la vida de la zarzuela”, 29 de enero de 1928, p. 3. // Ya que el cronista no da la fecha exacta en que tuvo lugar el homenaje, sino que sólo dice que fue “hace algunas horas”, podemos suponer que se llevó a cabo un día antes, o incluso durante la semana anterior a la publicación de la nota.

²³⁸ *Ídem.*

²³⁹ “Intermezzo. Sandovalito”, 19 de julio de 1925, p. 3.

Dentro del mismo rubro encontramos a la serie de seis crónicas mencionada con anterioridad: “Mis amigos los músicos”. Esta pequeña sección, bien podríamos llamarla así, es una de las más importantes de las crónicas musicales de Urbina, pues retrata a los músicos mexicanos más importantes de finales de siglo que, además, formaron parte de la vida y desarrollo de nuestro autor. Asimismo estos escritos han sido de los pocos, publicados en *El Universal*, que se han editado en la actualidad.²⁴⁰

Por su parte, estos textos, al igual que las dos crónicas mencionadas antes, hablan sobre músicos, sobre sus vidas. Son, como el mismo Urbina afirma, “memorias rápidas sobre mis amigos los músicos.”²⁴¹ En estas crónicas expone las vidas de dichos compositores, aunque lo hace también con la fórmula del recuerdo dentro de la crónica.

En este caso la memoria del poeta se dispara por uno de los últimos viajes que hizo a México, en 1925, fecha en que asistió a un homenaje para Gustavo Campa en la Escuela Nacional Preparatoria. Si tomamos en cuenta que estos escritos aparecieron entre julio y agosto de 1925 y marzo de 1927; los primeros cuatro textos en el periodo mencionado de 1925, y los últimos dos años después en 1927, es fácil notar que si bien las primeras cuatro están inspiradas en un hecho del presente, como Urbina lo cuenta:

Mientras en el paraninfo de la preparatoria, asistía yo el domingo pasado, al homenaje de Gustavo Campa, meditaba unciosamente, en las horas de delicia inefable que me han dado, pródigamente, mis amigos los músicos. Y todos cruzaban por mi mundo interior: Villanueva, Elorduy, Carlos Meneses, Castro, Ponce, Moctezuma.

La actualidad de la que parte el recuerdo es también un hecho pasado en los últimos ejemplos. Quizá por esto se encuentren también algunas otras diferencias dentro de la primera etapa de la serie respecto a la segunda, pero esto se analizará más adelante.

²⁴⁰Vid. nota

²⁴¹“Mis amigos los músicos. Ernesto Elorduy”, 12 de julio de 1925, primera sección, pp. 3y 5.

En todos estos textos existe un indicio de que lo pasado tiene que ver, de alguna forma, con lo presente. Sin embargo, el punto máximo del recuerdo se alcanza con la crónica “De la lira al jazz-band” en la que Urbina ya no se preocupa por anteponer un evento presente como justificación de lo pasado. Entra de lleno a una narración pasada, pues desde el inicio anuncia que se tratará ese texto de una temporalidad y una espacialidad diferentes a las actuales, el recuerdo se sitúa sobre el presente: “Fue en la Habana, la ciudad urente, voluptuosa, desmayada de sol, y ebria de mar, donde escuché, en todo sus salvaje frenesí, un danzón auténtico. Pocos días llevaba yo de ser acariciado por los aires de ese mar de las Antillas [...]”²⁴²

Como puede verse, Urbina desarrolla entonces un relato, como parte de las memorias que publica en el espacio periodístico de su actualidad. La función literaria inscrita en las publicaciones periódicas ha cambiado.

En los inicios del siglo XX el reportero había ganado terreno en el periodismo para relatar los hechos de actualidad, mas el escritor estaba confinado a las actividades culturales. Además, esta forma de narrar en la que se entremezclan el pasado y el presente, como señala Luz Aurora Pimentel, es típica de los relatos epistolares o de los diarios, lo que nos lleva a pensar que, por supuesto, todos estos elementos tienen un papel importante dentro de la última etapa de escritura de Urbina, en la que se observa una reconstrucción del pasado que, a su vez, reconstruye la misma figura del autor y de sus días.

²⁴² “De la lira al jazz-band. La venganza del negro y la barbarie del blanco”, 16 de octubre de 1927, p. 3.

EL CRÍTICO POETA. LA SUBJETIVIDAD Y LOS JUICIOS CRÍTICOS EN LAS CRÓNICAS MUSICALES

Como bien afirma el musicólogo Ricardo Miranda, Urbina llevó con éxito ~~el~~ el doble papel de camarada y crítico musical²⁴³. Camarada en aquellos retratos de ~~sus~~ amigos”, pero el término más apropiado sería quizá el de poeta, que intenta mostrarse único y que trata de reflejar su propia experiencia a detalle. Se encuentra preocupado por retratar su individualidad y por transmitir por medio de la literatura lo inefable, preocupaciones y deseos que Manuel Durán señala como característico del lenguaje modernista.²⁴⁴ ¿Y qué cosa más inefable que la música y las sensaciones que provoca? Además del afán por la individualidad producto de la formación modernista finisecular, también se encontrará en estos textos un deseo por mostrar ese desarrollo de la urbe y, de alguna manera, satisfacer las necesidades de los lectores y asumir la responsabilidad de guiar los gustos de un pueblo civilizado.

Esta visión doble que propicia verdaderas posturas críticas en las que se reflexiona acerca de las obras, su valor, su ejecución y su relación con el arte en la actualidad del cronista, mientras que, por otro lado, encontramos apreciaciones meramente subjetivas de las obras, en las que las impresiones son el hilo conductor de lo narrado y en el que es posible observar la mediación de las sensaciones trasladadas al lenguaje poético. Los textos reflejan a un crítico-poeta que elabora juicios, hasta donde su capacidad lo permite, pero que sobre todo transmite sensaciones.²⁴⁵

²⁴³ Ricardo Miranda, ~~prólogo~~ “prólogo” *Mis amigos los músicos*, compilación y prólogo de... México, Breve fondo editorial, 1999, p. 13.

²⁴⁴ Amado Nervo, *Cuentos...*, *op. Cit.*, p. XVI.

²⁴⁵ Pierre Bordieu señala cómo en el siglo XIX, cómo las artes se emanciparon de la labor mediadora de la literatura, que delimitaba su significado abstracto, pues lo trasladaba al lenguaje escrito. La labor crítica de Urbina no podía ceñirse sino a calificar la interpretación de los artistas, de la orquesta y del sonido en el teatro, pero las alusiones eran las que cobraban más peso. Además, es un hecho que los cronistas modernistas

El hablar de un crítico-poeta es una característica que da muestra de la influencia modernista que el escritor seguía conservando en sus trabajos, incluso ya adentrado en el siglo XX lleno de nuevas tendencias. Aquellos «escarceos de imaginación y ejercicios de estilo»²⁴⁶, como él los llamaba, siguen presentes en la crónica de Urbina hasta sus últimos años de vida.

La crónica de música posee, por supuesto, un carácter crítico, aunque limitado por la época, pero este se entrelaza con una construcción literaria e individualista de los hechos narrados. Además, incluso en las reflexiones que parecen más objetivas, es posible encontrar elaboraciones literarias que alejan a estos textos de la urgencia de la labor periodística y la dotan de elementos estéticos.

Tanto los juicios estéticos como las construcciones impresionistas no se encuentran separados y muchas veces es posible hallarlas en el mismo texto. Así, por ejemplo, en «Apuntes de color. Un ensayo en la catedral» la voz del crítico sale a relucir: «En efecto, la orquesta era buena, la masa coral excelente; y el tenor y el barítono decían su parte con elegancia y justeza. [...] Música es, bien compuesta, correcta, más; académica.»²⁴⁷ Tras este comentario sobre la música y su interpretación, el cronista continúa con la búsqueda de las sensaciones, pues las señala como parte fundamental de la música²⁴⁸:

Pero... cerré los ojos [...] Un desengaño para mi ilusión de experimentar sensaciones unciosas, piadosas, nobles. Nada más contrario a ellas que estos temas gastados,

no tenían un suficiente nivel musical de preparación como para hacer análisis musicológicos o estructurales en sus escritos. Bordieu, *op. cit.*, p. 207-209.

²⁴⁶Urbina, *Cuentos vividos...*, *op. Cit.*, p. 14.

²⁴⁷«Apuntes...», *op. cit.*, p. 3.

²⁴⁸La música se convirtió durante la época decimonónica, en el arte por excelencia, pues era el arte que transmitía emociones, no tenía un significado delimitado y específico. *Cfr.* Bordieu, *op. cit.*, p. 210.

apolillados, vulgares; que estas frases sin emoción, que estas melodías fáciles y agradables pero inexpressivas, sin originalidad, sin personalidad.²⁴⁹

Pero otros escritos serán más bien impresionistas, aún en aquellos que tratan de narrar un hecho, en escribir sobre un espectáculo o concierto. La experiencia que se narra entonces será provocada por escuchar alguna pieza musical, tal como sucede en “El centenario de Beethoven” en donde la obra se retrata no desde la visión crítica, sino a través de la mediación y de la escritura que el poeta construye para recuperar las sensaciones provocadas y experimentadas por la quinta sinfonía de Beethoven:

La mano que aprieta la batuta ha hecho el primer movimiento. Y, como una varita de virtudes, rompe el silencio y el milagro, súbitamente, empieza a realizarse. Son cuatro notas secas, bruscas, precisas, rápidas. Un canto quejumbroso de pájaro agresivo, en la soledad de la selva. Acabamos de entrar en el inmenso sufrimiento (que ha de vencer al fin la esperanza y la fe) de la Quinta sinfonía.

Yo estoy trémulo, hiperestesiado. Sonámbulo, en el rincón de un palco. Oigo y sueño. Me tortura ese combate entre la pena angustiada que desfallece y la voluntad que se resiste, y entona su himno reconfortante, de aliento y de confianza. Esta Sinfonía es una revelación, una confesión, una lección. Es el *Súrsumcorda*, que se eleva por encima de la desdicha humana. No es el deseo débil y pequeño de huir del dolor, sino la soberana potencia del espíritu que abandona en tierra sus vestiduras míseras, y se remonta libre de escoria, en las alas del sentimiento sublimizado, hasta llegar a Dios. Pero esas alas, antes de emprender el vuelo, se sacuden, heridas, sobre todos los daños, sobre todas las ingratitudes de la vida. Sólo la sobrenatural energía de la predestinación logra darles robustez para las ascensiones celestiales. Tremenda es la tragedia encerrada, como en cuatro episodios, en los cuatro tiempos de la Quinta Sinfonía.

De mí, sé decir, no que la escucho, sino que la padezco. En ciertos momentos, en los más penetrantes, en los que prolongan hasta lo inconcebible, la expresión de la congoja, experimento un dolor fisiológico: las notas se vuelven púas y se me clavan en el pecho.²⁵⁰

Las impresiones, como puede observarse, son un rasgo importante en estas crónicas, pues también son producto de la visión modernista del autor. El crítico musical, sus reflexiones y su intelectualidad se alejan para dar paso a la voz del poeta modernista

²⁴⁹ *Ídem.*

²⁵⁰ “El centenario...” *op. Cit.*, p. 3.

que se identifica con lo observado y registra sus sensaciones; concreta su individualidad a través de su literatura.

Lo mismo sucederá cuando habla de la música de sus ~~amigos~~ los músicos” pues sus juicios impresionistas serán los que predominen, ya que juega con el recurso de la sinestesia, para establecer esas sensaciones:

Esa música es triste y luminosa, como un atardecer otoñal. De cuando en cuando, entre los suspiros de amor y los sollozos de pesadumbre, suenan besos. Suenan calladamente, como si tuviesen miedo de hacer ruido y despertar los groseros apetitos.

Pero no sólo era un sentimental este maestro. Era un colorista. En sus música dominan los matices suaves: el azul, el violeta, tramados algunas veces, como los brocados, de plata y oro. Gustaba de pintar paisajes de primavera, aunque no desdeño describir borrascas y cataclismos.²⁵¹

Los ejemplos anteriores, me parece, son esclarecedores para mostrar el doble papel del escritor, que sabe ofrecer juicios críticos, limitados por su conocimiento musical y por la época en la que se encuentra, pero que utiliza sus crónicas para describir la música como este arte alusiva y emocional, a través de los textos. El fenómeno de la música, uno de los favoritos del poeta, necesitará la visión crítica en los textos y permitirá al poeta no dejar de lado su necesidad impresionista. La manera en que el escritor plasma aquello que observa o narra está dirigida, sin duda, por un juego entre la impresión y la reflexión, por la figura del crítico-poeta.

²⁵¹ *Ídem.*

CONCLUSIONES

Durante todo el siglo XIX, la música tuvo un gran desarrollo como parte de la cultura mexicana, por lo que poco a poco fue convirtiéndose en un entretenimiento común y necesario para las clases privilegiadas, a la que incluso se le dotó de la cualidad de civilizar a los individuos. Muchos fueron los espacios en los que la música se desarrolló, tanto en el ámbito público como en el privado. Uno de ellos fue el teatro, pues se convirtió en un objeto de consumo a través de los espectáculos que ofrecían las diversas compañías musicales, en especial de ópera y en su mayoría extranjeras, por lo que la clase privilegiada también asistía a estos eventos con regularidad.

De esta manera, para finales del siglo, los escritores modernistas estaban sumidos ya en un ambiente musical, además de que convivían cercanamente con los músicos de la época, ya fuera en estas reuniones culturales o fuera de ellas, en la vida bohemia y en los diferentes espectáculos que se ofrecían en la ciudad. Urbina era un ejemplo de esto, pues desde pequeño se había interesado por la música, además de que a lo largo de su vida y gracias a su actividad de escritor, tuvo la oportunidad de conocer a los músicos más representativos de su época y de formar parte de sus círculos sociales, al lado de muchos artistas más.

Al mismo tiempo, la prensa fue un medio importante para la época, pues, además de funcionar como medio de información, tuvo la cualidad de ser un medio de difusión de la actividad cultural. El escritor jugó un papel importante dentro de la prensa, pues fue éste quien llevó a cabo la labor de periodista y a través de este medio, así como de su participación en la política, que se profesionalizó. La función de dar a conocer los acontecimientos de la época e informar diversos aspectos de la ciudad, estuvo a cargo del escritor a través de diversos periódicos de su época. Ya para los últimos años del siglo, esta

práctica era muy común. La labor del escritor en el campo periodístico, aunque muchas veces desdeñada por ellos mismos, era una forma de manutención para los escritores, así como una manera de llegar al público lector tener reconocimiento; de manera que la escritura de los autores modernistas en los periódicos fue también una forma de constituir las bases del movimiento modernista.

La crónica fue uno de los géneros más desarrollados en esta época; el escritor periodista podía dotar estos escritos no sólo de información, sino de elementos poéticos y literarios. Esto es, la crónica sirvió como medio de difusión de los acontecimientos de la época, pero de una manera literaria, con elementos estéticos, poéticos, que permitieran al escritor expresar su capacidad creativa. El mundo lleno de actividad musical provocó que los escritores modernistas se interesaran en este arte, y fue en el ámbito periodístico, especialmente a través de la crónica, en el que los escritores se ligaron al arte musical; escribieron reseñas sobre los diversos espectáculos que se ofrecían en la ciudad, además de que pronto también, algunos de ellos, tomaron el papel de críticos de este arte.

Luis G. Urbina, por supuesto, no se quedó atrás en esta materia; como escritor y como cronista se interesó ampliamente en la escritura de textos que tuvieran como tema a la música. Especialmente en su cultivo dentro del periodismo de la crónica, encontramos un gran interés por tocar estos temas, pues los temas de los espectáculos musicales, de los compositores, artistas u obras fueron frecuentes en toda su producción cronística. Esto incluso lo llevó a planear la publicación de una compilación de sus crónicas de este tema, aunque nunca llegó a concretarse.

El marcado interés que tuvo Urbina por la música continuó con él a principios del siglo XX, cuando escribía desde Madrid para el diario mexicano *El Universal*, ya en los últimos años de su vida, en el periodo de 1924 a 1930. Para esas épocas, Urbina seguía

escribiendo sobre los espectáculos y sobre la música, pero de una manera distinta a la que desarrolló en los primeros años de su labor en los periódicos.

En sus inicios como cronista teatral, Urbina sólo repasaba los acontecimientos de espectáculos como si fueran anuncios o encabezados. Posteriormente, desarrolló escritos que se basaban en la descripción de la experiencia urbana moderna de este tiempo y cuyos elementos literarios, como la vitalidad, la alusión y la descripción se inscribían dentro de la corriente modernista.

Por su parte, en las crónicas musicales de *El Universal*, es posible observar, primero, que el gusto musical sigue presente en el escritor, pues de un total de cerca de doscientos escritos, 25 son sobre música. Quizá esta cifra parezca pequeña, pero también se debe recordar que para esos años Urbina escribía desde Madrid, para un público mexicano, por lo que no estaba al día de las innovaciones en el campo cultural en México. Asimismo, la modernidad de esa época era diferente, muchos nuevos compositores y géneros musicales surgían y Urbina no estaba tan abierto a esos cambios, como pudimos verlo en el caso de su primer acercamiento al jazz.

Por otro lado, en estos últimos escritos musicales encontramos algunos rasgos literarios que Urbina toma desde el modernismo, como las impresiones, las alusiones y el subjetivismo. No obstante, los rasgos modernistas aquí presentados son elementos ya desfasados, pues aparecen en un contexto en el que el concepto de lo moderno es otro.

Las crónicas musicales de 1924 a 1930 obedecen, además a una temporalidad distinta a las que Urbina publicó a finales del siglo XIX. Las primeras surgían como parte de su contexto y de su tiempo, mas éstas últimas surgen, en su mayoría, respecto a la temporalidad decimonónica, pues retratan artistas, canciones, espectáculos, de ese momento. Esto, por medio de un rasgo que será clave en la escritura última de Urbina: el

recuerdo. Este elemento será el rasgo central de la narración, es decir, los hechos pasados, mientras que el presente servirá sólo como detonante del recuerdo. Aunado a esto, encontramos en los escritos un tono melancólico, que hace que el poeta escriba más sobre su pasado que sobre su presente.

Por último, debemos aclarar que en las crónicas de música puede verse un doble papel del escritor: el del poeta que busca transmitir las sensaciones y el de crítico que intenta analizar y explicar el fenómeno musical, así como encontrar relaciones de este arte con otros como la literatura. Respecto a esto podemos decir que la visión crítica, que se limita por el conocimiento musical del escritor, así como por su tiempo, se encuentra más en las crónicas de la época modernista, pues al surgir desde su presente, el hecho musical puede describirse y analizarse, mientras que en las crónicas de *El Universal*, al reseñarse más hechos pasados que dependen del recuerdo, existen más las descripciones alusivas y emotivas que críticas.

La crónica musical de Luis G. Urbina en *El Universal* es un hecho cultural importante que refleja tanto las formas de escritura decimonónicas, como la continuidad de la creación en una poética modernista, pero, sobre todo, que refleja que en el ámbito artístico coexisten ideales y estéticas.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Bibliotecas

Biblioteca Nacional de México, UNAM, México, D.F.

Hemerotecas

Hemeroteca Nacional de México, UNAM, México, D.F.

Periódicos utilizados

El Universal (periodo de 1917 a 1930)

Bibliografía

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

CALDERÓN DE LA BARCA, Madame, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 2006.

CAMPOS, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, México, UNAM, 1996.

CASTRO, Miguel Ángel, “El poeta Luis G. Urbina, historiador y cronista” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (ed.), *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, México, UNAM, 2005, Vol. III, pp. 469-489.

..... “Aprehensión de una realidad: la crónica” en Ángel de Campo, *La semana alegre*, México: UNAM, IIB, 1991, pp. 15-45.

..... “Y así salí de la tierra, tan amada de lejos, tan maltratadora y áspera de cerca. Luis G. Urbina en España” en *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, Bruselas, Trans-Atlántico literaturas, 2012, vol. 1.

CASTRO, Miguel Ángel y Ana María Romero, –Argumentos comedidos para una película sobre la música. Costumbres y críticas de finales del siglo XIX”.

CLARK DE LARA, Belem y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

....., *Revista ModernadeMéxico: 1903-1911*, México, UNAM, Centro de estudios literarios, 2002.

CLARK DE LARA, Belem y Ana Lara Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, México, UNAM, 2002, p. 10.

EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 1994.

ESTRADA, Julio, *La música de México*, México, UNAM, 1984.

GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986.

GONZÁLEZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José María Turanzas, 1983.

GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco, –Prólogo” a Amado Nervo, *Obras completas*, selección y prólogo de..., Madrid, Aguilar, 1973, p. 15. T. I (prosas).

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, –La ronda de las generaciones. Los protagonistas de la Reforma y la Revolución Mexicana” en *Todo es Historia*, 1989, pp. 164-175.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras IV / Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, prólogo de Yolanda Bache Cortés, México, UNAM, 1984.

..... *Obras VII/ Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*, prólogo de Elvira López Aparicio, México, UNAM, 1990.

....., *Obras VII/ Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*, prólogo de Elvira Lópezaparico, México, UNAM, 1990.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954.

LARA VELÁZQUEZ, Esperanza, –Prólogo” a *Obras. Los días y las noches de París*, México, UNAM, 1988.

LOMBARDO, Irma, *De la opinión a la noticia*, México, Ediciones Kiosko, 1992.

MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México, El Colegio de México, 1941.

MIRANDA, Ricardo, *Ecos y alientos: ensayos sobre música mexicana*, México, FCE-Universidad Veracruzana, 2001.

MIQUEL, Ángel, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina primer cronista mexicano de cine*. México, UPN, 1996.

MONSIVÁIS, Carlos, *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México: Era, 1980.

..... *Las herencias ocultas del pensamiento liberal del siglo XIX*. México, Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, 2000.

MORENO GAMBOA, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. México, UNAM-INAH, 2010

NEGRO PAVÓN, Dalmacio, –Estudio preliminar” en Augusto Comte, *Plan de trabajos científicos necesarios para reorganizar la sociedad*, Madrid, Tecnos, 2000.

NERVO, Amado, *Cuentos y crónicas. Antología*, prólogo y selección de Manuel Durán. México: UNAM, 2008.

..... *Crónica de la moda; la semana de Oberón*, prólogo y recopilación de Sergio Márquez Acevedo, México, UNAM, 1991.

PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM, 3ª ed. en un volumen, 1999.

REED, Luis y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México: 500 años de historia*, México, Edamex, Lotería Nacional, 2005.

ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México, FCE/ Fundación de un nuevo periodismo iberoamericano, 2005.

SABORIT, Antonio, “Prólogo” a José Juan Tablada, *José Juan Tablada*, selección y prólogo de..., México, Cal y Arena, 2008.

SAENZ, Gerardo, *Luis G. Urbina. Vida y obra*, México, Editorial de Andrea, 1961.

URBINA, Luis G. *Psiquis enferma*, México, El Libro francés, 1922.

..... *Ecos teatrales*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, p. 203.

..... Cuentos vividos y crónicas soñadas, México, Porrúa, 1946, p. 14.

..... *Mis amigos los músicos*, compilación y prólogo de Ricardo Miranda, México, CONACULTA-FONCA-Breve Fondo Editorial, 1999.

VALDÉS, Héctor, *RevistaAzul*. México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura 1988, edición facsimilar.

Hemerografía

URBINA, Luis G., “Crónica” en *La Juventud Literaria*, 3 de julio de 1887, p. 2.

..... “Crónica” en *La Juventud Literaria*, 21 de agosto de 1887, p. 3.

..... “Antaño y hogaño. Crónicas y cronistas” en *El Universal*, México, 23 de julio de 1925, p. 3.

..... “Apuntes de color, un ensayo en la Catedral”, en *El Universal*, México, 3 de julio de 1927, p. 3.

..... “Temas literarios. La crónica y la emoción” en *El Universal*, 8 de enero de 1928, p. 3 y 5.

..... -El regreso del cronista. Invocación” en *El Universal*, 20 de octubre de 1929, p. 3.

..... -De la vida española. Lupe Rivas Cacho en Madrid” en *El Universal*, 12 de abril de 1925, p. 3 y 5.

.....-Bocetos de la vida española. La ronda medieval. Un típico anacronismo”, 19 de abril de 1925, p. 3 y 12.

.....-Mis amigos los músicos. Felipe Villanueva”, 9 de julio de 1925, p. 3 y 5.

..... -Mis amigos los músicos. Ernesto Elorduy”, 12 de julio de 1925, p. 3.

..... -Mis amigos los músicos. Felipe...”, *op. Cit.* p. 3.

..... -Intermezzo. Sandovalito”, 19 de julio de 1925, p. 3.

..... -Mis amigos los músicos. Ricardo Castro”, 23 de agosto de 1925, p. 3.

..... -Mis amigos los músicos. Manuel Ponce”, 30 de agosto de 1925, p. 3.

..... -Las voces que cantan. La lírica y la música”, 6 de septiembre de 1925, p. 3.

..... -La España multicolor. Bailes y canciones”, 20 de diciembre de 1925, p. 3 y 12.

..... -Divagaciones efímeras. La agonía de la opereta”, 21 de marzo de 1926, p. 3.

..... -Por el mundo musical. La pajarera vacía”, 4 de abril de 1926, p. 10.

..... -El recuerdo de la patria y las canciones mexicanas”, 7 de noviembre de 1926, p. 3.

.....-Mis amigos los músicos. Tres figuras inseparables”, 13 de marzo de 1927, p. 3, y -Mis amigos los músicos. Tres figuras importantes”, 20 de marzo de 1927, p. 3.

..... -El Centenario de Beethoven. Oyendo la quinta sinfonía”, 24 de abril de 1927, p. 3.

.....-De la lira al jazz-band. La venganza del negro y la barbarie del blanco”, 16 de octubre de 1927, p. 3 y 4.

.....-El homenaje a Tomás Bretón. El ideal de la ópera y la vida de la zarzuela”, 29 de enero de 1928, p. 3 y 12.

..... -El regreso de la gloria. Rossini en puerta”, 5 de febrero de 1928, p. 3.

..... -Dos pequeños artistas y la sombra de Mozart”, 18 de marzo de 1928, p. 3.

..... -La música...”, *op. Cit.* p. 3.

..... -Fiples jóvenes y cantantes viejos. La muerte de Enrique Labrada” 12 de agosto de 1928, p. 3 y 6.

..... -La reapertura del teatro español. Una reconstrucción y un anacronismo”, 28 de octubre de 1928, p. 3 y 6.

..... -La catedral del género chico. Los últimos días del teatro de Apolo”, 17 de febrero de 1929, El magazine para todos, p. 3.

..... -De cerca y de lejos. Óperas y zarzuelas”, 31 de marzo de 1929, p. 3.

Artículos digitales

ÁLVAREZ, Guadalupe, Lloveras. "El positivismo en México", en http://www.uom.edu.mx/rev_trabajadores/pdf/61/61_Guadalupe_Alvarez.pdf . Universidad Obrera de México. Consulta: 8 de marzo de 2012.

CASTRO, Miguel Ángel, "El oficio de cronista al finalizar el siglo XIX" en Memorias, Encuentro de comunicación, periodismo y literatura [CD]. Roberto Sánchez R. (Compilador), México, UNAM, IIB, UACM, AMIC, 2004, p. 517.

ZANOLLIFABILA, Betty. "Historia de un legado invaluable. CXL Aniversario del Conservatorio Nacional de Música de México (1866-2066)" en *Universo del búho* [en línea], año VII. <http://www.renevilesfabila.com.mx/universodeelbuho/71/71-zanolli.pdf>. [Consulta 15 de noviembre de 2012].

APÉNDICE

DE LA VIDA ESPAÑOLA
Lupe Rivas Cacho en Madrid²⁵²

Por Luis G. Urbina

Declaro sin embajes que, al ver anunciada en las carteleras de la Villa y Corte, la compañía mexicana que capitanea Lupe Rivas Cacho con el valor irresistible de una Monja Alférez de la escena, sentí mis temores y mis resquemores, y me pregunté: —Este público, padre del género chico y de la revista, ¿entenderá todo lo que hay de gracia especial, de peculiares modos de vivir y de sentir, en los cuadros típicos que reproducen,—deformándolos, exagerándolos,—nuestros ambientes, nuestras costumbres, nuestras figuras populares? Son de un país de fisionomía inconfundible, distinta; es más, remota con relación a las que presenta el núcleo peninsular de los diversos rasgos de sus regionalismos. Lo que Lupe Rivas Cacho va a mostrar en Madrid, es otro regionalismo que nada tiene que ver con los de aquí, y muy poco con los argentinos y peruanos. Nuestros trajes, nuestros modismos, nuestras canciones, acusan un relieve diferenciado, preciso, que causa extrañeza a quienes no nos conocen, y, por lo tanto, no están preparados para entendernos así, de pronto, sin explicaciones ni comentarios. ¿No les parecerá chocante este mundo exótico que se les va a venir encima?

Algunas compañías de Buenos Aires, con sus gauchos legendarios, sus escenas estancieras y sus fondos de pampa, gustaron mucho en la metrópoli, por la nota de color que daban, por su música mórbida y sensual, y por ciertas relaciones de lenguaje, por ciertas relaciones de lenguaje, por ciertas muletillas, como el CHE valenciano, que ponían al espectador en leve contacto con la fábula escénica, y evocaban en él, borrosas visiones de una España, aunque lejana, semejante.

Esperanza Iris fue desde determinado punto de vista, precursora de Lupe Rivas Cacho. La diva de opereta contaba, como fin de fiesta, en el Teatro de la Zarzuela, cuentos y chascarrillos mexicanos, con mucho sabor nacional. Contaba y cantaba. Y en sus canciones de México sabía poner una suavidad nostálgica, una ternura de mestiza, que le valieron grandes ovaciones. Al auditorio se le escapaban los matices, el sentido de las palabras, a veces; mas como Esperanza posee una seducción extraordinaria, tras ella se iban, aturdidos y locos, los aplausos.

²⁵²*El Universal*, 12 de abril de 1925, p. 3 y 5.

Estos dos recuerdos, el de los argentinos y el de la Iris, y la circunstancia de estar hoy de moda lo americano, en los Madriles, me inclinaban a confiar un poco, en el buen éxito de la compañía. Sin embargo yo tenía noticias de que el repertorio se componía de cosas exclusivamente nuestras. Tipos: el rancharo, el ~~p~~elado”, el indio. Cantos: la Valentina, la Cucaracha, las Mañanitas. Bailes: el Jarabe, la Diana. Y luego, lo provinciano: la canción tapatía, la guaracha yucateca, la danza costeña. Y las formas folklóricas, la fonética distintiva de cada lugar, las expresiones correspondientes a cada punto, varias de ellas verdaderas glosolalias... y estas noticias, me inquietaban. ¿Cómo recibiría el público español, nuestros mexicanismos?

* * *

Vuelvo del debut²⁵³, emocionado y vencido. Lupe Rivas Cacho y su tropa. No pueden pedir más. El Teatro del Centro, henchido. Podría aplicarse la vieja y consagrada frase: de bote en bote. La concurrencia, bien dispuesta de antemano, y curiosa. Y atraída por el espectáculo, dio pruebas de su impresión, en ascenso, conforme a la siguiente escala; simpatía; atención; emoción; abdicación. Sí; el público español se entregó sin reservas al espectáculo mexicano. Únicamente experimentó ligera molestia con la insistencia de alusiones a nuestra política exterior. Y entiéndase bien: no con la alusión sino con la insistencia de ella. Por lo demás todo salió a pedir de boca.

¿Comprendieron los madrileños las frases hechas, las salidas ~~p~~icudas”, los refranes maliciosas, las taimadas, ~~t~~omaduras de pelo” con que se expresaban, en la revista ~~M~~éxico Típico”, o ~~D~~e Sonora a Yucatán”, aquellos personajes desconocidos; el ~~e~~harro” lince, la ~~f~~igonera” coqueta, el borrachín valiente, el gendarme autoritario?

Yo juraría que más que comprender todo eso, lo adivinaron. Acaso creyeron encontrar débiles reminiscencias y asociaciones que ataban con hilos imperceptibles y sutiles la vida de las simples y desenfadadas fábulas mexicanas, con la vida, igualmente deleznable, del género chico peninsular.

Desde luego, para ir al triunfo, contaba Lupe Rivas Cacho con dos caminos seguros: lo pintoresco exótico y lo genuino musical. La seducción por el color no visto y la seducción por el sonido inaudito. Y contaba, además—¡claro que sí!—con su gracia de mujer, tan simpática, tan sedeña y ondulante que recorre con matiz propio, desde la malicia

²⁵³ En mayúsculas en el original.

solapada y punzante, hasta la risueña y mimosa ternura. La Rivas Cacho es un tipo “lavado” de mexicanista. Tiene en los ojos la suavidad indígena; en el rostro, los gestos de inteligencia burlona y grácil, que imprimen tanto carácter a las Evas de nuestra tierra. Es una artista fácil, agradable y comprensiva. No vuela, no: el “género” no se lo permite; pero se mueve con elegante soltura.

Parece, en el tablado, una linda gata de Angora. Y tratando de interpretar almas inferiores llega a hacer deliciosas caricaturas.

Porque esta especie de piezas, hechas a base de vistosidades, tipo y chistes, no copia sino que abulta y sobrecarga los elementos que le dan la observación y el medio, y recompone grotescamente, la realidad para que resulte más capitoso y sávido el aspecto regional. El dibujo fino no es de este teatro de brocha gorda que necesita de lo caricaturesco para llegar al ánimo del público. Mas, en ocasiones, estas vulgaridades, tamizan matices delicados de la realidad que causan buena impresión hasta en los espíritus selectos. Y es en estos “matices” donde la Rivas Cacho, luce con más acierto su penetración naturalmente aguda.

¿Tiene voz esta triplecita? Al oírla, recordé esos punteros de vidrio con que, se chiquitín, iba señalando las letras del abecedario, y que, a pesar de mis esfuerzos por cuidarlos, se me rompían, a cada instante, entre las manos. Pero si la voz es frágil y delgada, la habilidad para manejarla, es singular. Esta cantante mínima tiene estilo y buen gusto. Y sus imitaciones de los modos populares no suelen caer en la desafinación ni en la exageración.

¿Pero que estoy diciendo? México conoce a esta chica folklorista, como a sus propias manos. Conoce a toda la compañía que ha cruzado el Atlántico para representar burdos cuadros de género, reveladores aunque gruesos y toscos signos, de los hábitos y modalidades de nuestro pueblo. México se reconoce en los trazos de esas revistas que poco tienen que ver con el arte pero mucho con el nacionalismo.

Sin embargo, para disculparme de estas breves digresiones analíticas, es preciso darse cuenta de que tan lejos como estoy de mi país, cuando de él me llega, es para mí no sólo una novedad sino una renovación. Y me digo: yo he vivido esos episodios; yo he cantado esas tonadas; yo sé de esos proloquios y decires.

Y al entusiasmo del público de Madrid, uní el goce íntimo de mis añoranzas, despertadas por aquellos pedazos de trivial existencia, gratos a la memoria y al corazón.

* * *

Fui cronista de teatro por más de treinta años. Vi nacer el género chico mexicano. Conservo, guardo entre los almacenes mnemotécnicos, chistes de Pepe Elizondo y de Rafael Medina preciosos diálogos en verso, de González Carrasco, visiones escénicas, que vienen desde “El manicomio de cuerdos” del Mochicho, pasan por “La Cuarta Plana” de Pedro Escalante Palma, y llegan hasta “Las musas del País”, cuya serenata, de romanticismo conmovedor, se me ha quedado, para siempre en los oídos. (¡Pobre maestro Méndez! ¿Te acuerdas, Federico Gamboa, te acuerdas Antonio de la Peña y Reyes, te acuerdas Manuel Ponce, de aquella tarde en La Habana, al inspirado y triste maestro Méndez?)

Mas, de improvisto, la suerte me alejó, como un cansado Zarathustra, de mi patria y del lago de mi patria. Entretanto el teatro mexicano, en su género de revistas populares, siguió llenando con su corriente, causes nuevos. Y autores flamantes y artistas recién llegados formaban unas lucidas cadenas cuyo primer eslabón conocí y aprecié en toda su valía: Beristáin.

De aquí mi agradable sorpresa. De México llegan comediantes jóvenes—la Rivas Cacho, Ignacio Peón, Pompín Iglesias—y me traen frases de mi pueblo, aires de mi país, sombreros jaranos, sarapes del Saltillo, cacharros de Guadalajara... Es una delicia para mí. Y para el auditorio madrileño es también, aunque por otros motivos, una sorpresa y una delicia. Las ovaciones se suceden. Hay “bis”, hay animación, hay alegría.

España nos quiere; es indudable. En el Teatro del Centro está dando una prueba de sus afectos. Este es un acercamiento; es un acto extraoficial, y por eso, útil y verdadero, de hispanoamericanismos.

* * *

En un entreacto experimento un deseo natural, de ir al foro y saludar a mis compatriotas. Me levanto y voy. ¡Imposible! El escenario está lleno de admiradores, de periodistas, de simpatizadores. Me vuelvo a mi asiento pensando como “Rip-Rip”: ¿Para qué presentarme? Ya nadie me conoce. Por el pasillo de las plateas, tropiezo con un literato curioso que me interroga:

—Y, dígame usted Urbina, ¿qué cosa es una enchilada?

Yo hubiera querido responderle con los versos del epigrama:

La cosa más excelente

que se puede imaginar.

Pero no. Simplemente le contesto:

—Pues verá usted...

Y, pasándome la lengua por los labios, le doy una explicación, que es una minuciosa receta de cocina.

Luis G. Urbina

Madrid, 1925

MIS AMIGOS LOS MÚSICOS

Felipe Villanueva²⁵⁴

Por Luis G. Urbina

I

He sido compañero inseparable de los músicos. No sólo mi afición, mi religiosa devoción por la más alta, sutil y expresiva de las artes, sino mi curiosidad y mi simpatía, lleváronme, casi a raíz de mi adolescencia, a frecuentar y cultivar el trato de “los domadores del sonido”.

Desde la escuela primaria, entre la chiquillería zumbadora de una “lancasteriana”, me encontré con que uno de mis compañeros de “cartel” era un indio gordinflón, recio, algo hosco y reservado. Con más años y más estatura que yo, dominaba mejor el grupo a que pertenecíamos, pero como venía de su pueblecito lacustre —en los alrededores de México—, estaba menos habituado que nosotros a sostener la atención en las horas de estudio; y, en ocasiones, se le veía perdido y divagando en quién sabe qué locos devaneos. Sus ojos, de capulín en sazón, escudriñaban lo invisible. Más tarde supe que no eran sus ojos; eran sus oídos los conturbados por alucinaciones. Era un predestinado. Llevaba en sí la fatalidad de la belleza. Se llamaba Felipe Villanueva.

Indio hurraño él, acaso yo fui su único amigo en la “lancasteriana”. Varias tardes, al salir de clase, nos apartábamos de los alborotadores infantiles, y nos íbamos juntos, por las calles de la Santísima, hasta llegar a una casa, cerca de la vieja Alhóndiga, al otro lado del Canal, lleno todavía, a esa hora, de canoas y chalupas salpicadas de verduras y flores. Subíamos por una obscura escalera, y llegábamos a una habitación burguesa, amplia y modesta. Allí vivía Felipe, recibido y protegido, por un señor notario, cuya era la vivienda en que entrábamos. En la sala espaciosa un viejo piano de cola —¿un Pleyel?— ocupaba un ángulo de la pieza. Felipe se ponía a tocar. Yo era su auditorio admirado, entusiasmado. Y su pericia abarcaba disímiles instrumentos. Una vez saco un cornetín y lo tocó maestramente. Otra, vino con un violín y empezó a manejar el arco con gallardía y soltura.

Un día ya no nos volvimos a ver en la escuela. Felipe fue a estudiar al Conservatorio. Allí le perdí y volvía a encontrarle, hecho ya un joven filarmónico, en la

²⁵⁴*El Universal*, 9 de julio de 1925, p. 3 y 5.

minúscula orquesta del Teatro Hidalgo. Era segundo violín. Amenizaba, con sus colegas, los entreactos de aquellos dramones espeluznantes que por entonces hacían las delicias del fiel público del —jcalón” de Corchero.

Nuestra amistad, cual esos ríos que, a trechos, entran debajo de tierra para reaparecer más adelante, tuvo períodos en que se ocultaba y volvía a mostrarse en los imprevistos recodos del camino. Mas ya en plena juventud, la vida nos reunió definitivamente, y nos buscábamos y visitábamos con cierta asiduidad, una o dos veces por semana. En tal o cual ocasión comíamos juntos, y él me hacía conocer sus composiciones pianísticas, y yo le recitaba mis versos. Había noches, en el Casino Nacional, que, oyéndole interpretar música exquisita y nueva, nos sorprendiese el alba, a unos cuantos adoradores del maestro. Porque Felipe era un maestro, lleno de ciencia y de pujanza. No se había conformado con lo que el Conservatorio pudo enseñarle, sino que gustó de la autodidaxia. Quiso y logró aprender mucho por sí mismo.

Pero su facultad soberana no estriba en la interpretación ni en el virtuosismo, sino en la creación, en la composición, en la inspiración.

¿Cómo este indio de raza casi pura, encontraba fases musicales tan profundas, tan elegantes—la del Vals Poético, las de sus mazurcas— y las modulaba y desarrollaba, con tanta sobriedad y sabiduría que dijera obra sentida y escrita por un romántico alemán? Espíritu delicado y, a la vez, apasionado en intenso, Villanueva revela en su música la melancolía ancestral, la tristeza aborígen, mas les da maravillosa forma, depurada por el buen gusto; las vierte en vasos de Sajonia, y en cristales de Hungría. Sus trozos religiosos, los que compuso para el Colegio del Sagrado Corazón —del cual fue profesor amantísimo— tienen severidad teutona. Y más quizá que en sus piezas pianísticas, en las orquestales halla su numen fuerza mayor, y, como es natural, más rica amplitud de expresión. Yo recuerdo que un eminente musicista²⁵⁵, (¿por qué la Academia de la lengua no habrá admitido en su *Diccionario* esta palabra de utilidad evidente?), Hernández de Acevedo, ayudó a Felipe en la instrumentación del —Keofar,” una zarzuela, que tiene números tan elevados y magníficos que se remontaban por encima del género, de la letra mediocre y aun del público del Teatro Principal, impreparado para entender partitura de belleza tan superior a su ambiente.

²⁵⁵ En mayúsculas en el original.

—Escribeme un poema, una gran fantasía lírica. Yo lo musicalizaré²⁵⁶ con mucho gusto.

Felipe Villanueva tenía la obsesión del *Fausto* y del *Manfredo* de Schumann y se sentía con alas poderosas para dominar alturas.

Yo le contestaba:

—Mira, Felipe, no hay necesidad de que me pidas ese esfuerzo que acaso no podré realizar.

El poema está escrito por un grande y célebre poeta. Relee la “Introducción al Diabolo Mundo” de Espronceda. Hay allí espacio inmenso como un cielo para tu lozana inspiración.

Una tarde en su casita de soltero laborioso, a los postres de una sana comida, el joven maestro me escuchó recitar aquel fragmento byroniano, de arrebatado lirismo, del poeta español. La idea de ponerle música le sedujo.

¿Puso manos a la obra? Posiblemente no. La enseñanza, las clases, los “huesos”, ocupaban su tiempo y no le dejaban respirar sino para holgar antes de comer, unos momentos en “La Gran Vizcaína”, y antes de cenar, otros, en el reducido círculo de sus amigos. De cuando en cuando, los sábados generalmente, una escapatoria nocturna al Casino Nacional, donde lograba lo increíble: que se levantaran las gentes de la mesa de juego, atraídas por el señuelo sublime de las ondas melódicas.

Me figuro verle todavía, reproducido en los espejos retrospectivos de la memoria, que, al mismo tiempo, ahondan y esclarecen la vida. Larga, lacia, negrísima la melena, no alborotada, sino, alisada con cuidadoso esmero, húmeda, brillante. Morena, gorda, mofletuda la cara lampiña, en la que se abría una boca sensual, por debajo de un bigotillo diseñado por cuatro líneas de pincel japonés. Los ojos aztecas de ónix encandilado. Sobre el banquillo del piano se encorva ligeramente, el cuerpo basto y musculoso, y las manos, de gestos elocuentes y ágiles, comen, saltan, vuelan, se adormecen sobre el teclado, y arrojan fluido de inspiración, luz de alma en la sonora dentadura de ébano y marfil. El hechizo perduraba en el recuerdo. Se componía, por mitad, de éxtasis y deslumbramientos.

¡Pobre amigo mío, ingenuo, tranquilo, un poco huraño, allí, en el salón del Casino, como en la niñez, frente al cartel lancasteriano, en el ruedo de los escolares bulliciosos!

²⁵⁶Musicaré en el original.

Glorificado estaba ya y admirado por todos. La gloria le había besado la frente. Él sonreía de satisfacción, pero él no desmayaba. Pensaba, proyectaba, escribía.

Una noche de lluvia, en la alameda, rodeado de sus íntimos, en una hora juvenil y locuaz, la muerte le mordió la garganta, y su soplo frío, le envenenó los pulmones. A los pocos días, espiraba entre sus papeles pautados, sus delirios febriles y sus desvanecidos ensueños. Se llevó en la imaginación muchos cantos y muchas armonías.

¿Amó? ¿Sufrió? De estos secretos sólo conocemos las voces misteriosas y tenues de una música incomparable que, por instantes, alcanza las alturas de lo divino. En flor estaba aún aquel artista. En el momento de producir el fruto, el viento de la fatalidad tronchó la planta.

Mientras en el paraninfo de la Preparatoria, asistía yo el domingo pasado, al homenaje de Gustavo Campa, meditaba ansiosamente en las horas de delicia inefable que me han dado, pródigamente, mis amigos los músicos. Y todos cruzaban por mi mundo interior: Villanueva, Elorduy, Carlos Meneses, Castro, Ponce, Moctezuma.

Y empezaba a desenredar como una madeja, mis impresiones acerca del maestro Campa. Ya están listas; pero necesito más cuartillas y más espacio. Tengo que esperar al turno siguiente.

Luis G. Urbina
México, julio, 1925.

MIS AMIGOS LOS MÚSICOS

Ricardo Castro²⁵⁷

Por Luis G. Urbina

Rafael Reyes Spíndola tenía dos obsesiones que no lo abandonaron jamás: el periodismo y la música. O para concretar más la idea: estaba perdidamente enamorado de “El Imparcial” y del piano.

Estos dos amores ocupaban su vida, llenaban su tiempo. Cuando después de las febriles y fatigosas tareas de su periódico que le comía las horas y sobreexcitaban su nervioso temperamento, quería Rafael descansar un poco y encalmar sus agitaciones, buscaba un lugar donde se “hiciera” música: un concierto sinfónico, un cuarteto, una sesión de canto y, mejor que mejor, un recital. Entonces olvidaba las preocupaciones y se entregaba por entero a las emociones. Y, en realidad, no descansaba. Seguía vibrando perpetuamente y con la misma intensidad, su neurosis no disminuía; cambiaba de forma nada más. En el ajetreo de la prensa, pensar, apasionadamente. En el concierto, en el recital, sentir hiperestesiadamente.

Ningún escritor de talento, dejó de ser admirado por Reyes Spíndola. Aun siendo enemigo político suyo, cantaba sus alabanzas. Procuraba atraerse a todo lo intelectual. Lo perseguía, lo cortejaba. Recuerdo que una tarde, en la librería de Bouret, se acercó a don Justo Sierra, y, presentándole una hoja de papel en blanco, le dijo:

Hágame usted favor de escribir aquí, el precio y las condiciones en que puede entregarme artículos. No me asustaré. Firmaré. Y cumpliré, fielmente, el compromiso.

Y si con literatos que él creía de valer, era espléndido—a Rafael se debe el ennoblecimiento y mejoramiento del gremio— con los músicos no se diga, y en especial, con los pianistas. He de hacer aquí historia mínima. Es el caso que...

* * *

Cierta noche—¿habrán pasado veinte años?—Rafael asistió a un recital. El ejecutante lo deleitó. El compositor lo maravilló. Adivinó Reyes Spíndola, desde el primer momento, que aquel joven delicado e impetuoso, se estremecía a la picadura del estro. Y se propuso ser su protector, su alentador. Y lo fue decidido y generosamente. Lo envió a

²⁵⁷*El Universal*, 23 de agosto de 1925, p. 3.

Europa. Lo pensionó. Interesó al ministro Sierra— ¡fácil siempre don Justo a este género de sugerencias!—para que colaborara en la obra de formación y exaltación de un músico eminente. Ricardo Castro que se fue de México, hecho un artista, volvió de Europa, hecho un maestro. Había estudiado, había triunfado en el Viejo Continente. Trajo, en sus maletas, muchas obras pianísticas, algunas orquestales y una ópera. Sí, de tiempo atrás, la *Atzimba* fue su primera victoria, *LaleyendadeRudel* fue su última apoteosis.

* * *

Una página mía esboza en tres rasgos su figura inolvidable:

... —En la faz, pálida y flaca, en los ojos serenos y dulces de negrura luminosa y reflejos de pavón recién bruñido; en la boca infantil, de labios angostos, de fleco entrecano del bigote; en la frente torneada y pura; en la pequeña cabeza de bruna y larga cabellera, partida en lustrosas bandas, cuyo matiz de ébano empezaban a rayar largos hilos de nieve; en la actitud franca, en el aire noble de aquella figura esbelta y frágil, percibí no sé qué misterioso vigor, que ya otras veces me había impresionado, cuando el maestro abstraído frente al piano, hería el marfil, con sus manos huesudas y eléctricas, llenas de fluido de inspiración.

Castro solía, aun en corro de amigos, estar ensimismado, distraído. Y ese aspecto avergonzado, ese pudoroso recogimiento eran como una suave veladura en la que él se escondía para que nadie sorprendiese su reino interior.

Quise hacer también la psicología del artista. Y pensé: alma femenina era la de Ricardo, alma de flor exquisita, alma de cristalinas resonancias. Y sin embargo, alguna vez esta delicadeza se transformaba en energía; este cristal se volvía hierro; esta rosa se convertía en roble, para expresar pasión, para gemir el sufrimiento, para gritar las desesperaciones.

Pero tras estas rápidas tempestades, tornaba a extenderse en la inspiración de Ricardo, una diáfana tranquilidad. Cantaba, serenamente, la melancolía.

Las obras del joven músico se distinguen por la elegante aristocracia, por el fino gusto con que se están concebidas y desarrolladas. Es, hasta en sus más pequeñas composiciones, hasta en sus juguetes pianísticos, un inspirado de alta jerarquía, de puro linaje, que encuentra fácilmente a su disposición recursos de originalidad, delicadeza y gracia, verdaderamente extraordinarios. En ocasiones, rodea sus pensamientos musicales,

de aéreos diseños, de leves encajes armónicos, y en ellos encierra, como en arquillas de marfil calado, los más dulces dolientes temas.

La música de Ricardo se queja y llora, pero sin aspavientos, sin exageraciones, sin contorsiones.

Es un gemido lastimero y hondo, continencia íntima de una pena recóndita, incurable y marga. Canta como un pájaro herido, un corazón apasionado. Un amor vago, difuso, indefinido e indefinible, aletea—mariposa moribunda— en esa música sincera y apacible. Un perfume de sentimentalismo romántico impregna esas páginas, unciosas y castas, por las cuales no pasa el deseo impuro con sus temblores voluptuosos.

Esa música es triste y luminosa, como un atardecer otoñal. De cuando en cuando, entre los suspiros de amor y los sollozos de pesadumbre, suenan besos. Suenan calladamente, como si tuviesen miedo de hacer ruido y despertar los groseros apetitos.

Pero no sólo era un sentimental este maestro. Era un colorista. En sus música dominan los matices suaves: el azul, el violeta, tramados algunas veces, como los brocados, de plata y oro. Gustaba de pintar paisajes de primavera, aunque no desdeño describir borrascas y cataclismos.

Y era también un hombre de ciencia. La música suya, nueva y fragante, está instrumentada con excepcional sabiduría. Era un gran conocedor y un hábil dominador de orquesta.

Y ante todo y sobre todo, era un inspirado. Su fantasía era un palacio habitado por el genio.

No obstante las ataduras de las reglas y las rejas de los preceptos, las alas de su pensamiento se abrían con poderosa espontaneidad y se elevaban a supremas alturas.

Nadie más tenaz, más ferviente trabajador que Ricardo Castro. Marchó de triunfo en triunfo y de estímulo en estímulo. Sus victorias europeas no lo envanecieron: lo enardecieron. Su vida entera fue una consagración, un sacerdocio, un apostolado. No tuvo jamás un desfallecimiento ni una caída. Amante fiel de esa esquiva reina que se llama Belleza, lo sorprendió la muerte a sus pies en extática contemplación.

Su fe era inagotable. Poseía la vara de hadas del entusiasmo, para todas las cosas. Su pujanza de nervioso era titánica. Pasmaba el pensar cómo este ser endeble, este muchacho tímido, que parecía andar buscando siempre el regazo materno, había dominado

tan robusta y personalmente el piano, u había escrito tantas obras de brillante y varonil hermosura.

Murió en el instante preciso en que el talento sufre la metamorfosis de la flor que se hace fruto. Esa alma era un árbol cuajado de retoños. La tumba escondió en aquella cabeza de artista muchos secretos dignos de la gloria.

* * *

Mi impresión no ha cambiado. He seguido escuchando México y fuera de México, obras del malogrado Ricardo. Mi deleite ha sido el mismo; mi recuerdo es imperecedero. Cruza su imagen por mi memoria, como en el verso de la elegía: con un aire de Mozart y un gesto de Beethoven.

Luis G. Urbina
México, agosto de 1925

MIS AMIGOS LOS MÚSICOS

Manuel Ponce²⁵⁸

Por Luis G. Urbina

Allá bien entrado el siglo. Llegó de Alemania Manuel Ponce. Estaba pleno de juventud, y dispuesto a la conquista de la metrópoli. Lenta fue ésta, pero firme. Como en el Cid del drama romántico, a su paso, iba ensanchándose la tierra. Años después ya célebre, sellaba con dos conciertos, sus dominios. Tras aquellas horas de triunfo se le estudió y se le comprendió mejor.

Pasadas las horas expansión comunicativa, de ceguera sentimental, de fiebre de emoción y de entusiasmo, lo que permaneció en el ánimo de los reflexivos, fue lo que la vida real impone con la inflexible normalidad de los fenómenos naturales. Desconseháronse de pronto, los enlucidos que una pasajera ilusión untó en el muro de la tristeza cotidiana: desvaneciéronse las proyecciones multicolores que la linterna mágica de la emoción pintó en la oscura pantalla de la vida; derrumbándose con el soplo de nuestra propia risa, el castillo de naipes del ensueño. Mas la verdad, durable y sólida, quedó en pie para advertirnos, que es ella la que domina, porque es imperecedera, tranquila y justa.

Manuel Ponce, celebrado, aclamado, vitoreado, nerviosamente por el público de México, obtuvo uno de esos triunfos que el tiempo no descara ni corroe.

* * *

Y es que Manuel Ponce, desde dos puntos de vista—hablo por primera vez de un vivo en estos apuntes—constituye un ejemplo que debe imitarse. Desde el punto de vista de la lucha de la existencia, es un carácter. Desde el punto de vista de la estética musical, es un innovador.

Las cualidades distintivas del espíritu de este joven maestro son la voluntad y la afectividad. Terco fue para correr tras el ideal, y le dio alcance. Desde su niñez mostró la tenacidad de la vocación. Nacido en la provincia, creció en el aire gris de los pueblos de la Mesa Central, despertado al alba, por el repique de las campanas parroquiales y arrullado, en las noches, por el cuento *monótono* del palique familiar.

²⁵⁸*El Universal*, 30 de agosto de 1925, p. 3.

De esta ingenua monotonía—como casa de encantamiento, salió sin saber cómo ni por qué, el melómano. Ni la educación comercial no la profesional, lo atrajeron con sus libracos escolares. En cambio, el órgano de la iglesia de su barrio, la murga trashumante, el plano de la casa vecina; el chillón organillo de Barbería que pasaba rumiando viejos aires italianos; la farándula lírica, que de tarde en tarde, animaba el polvoso tablado del teatro oliente a humedad por la clausura larga; la orquesta matinal de los pájaros en el jardín público; las carcajadas de cristal del agua en los brocales de las fuentes; el rumos de la frondas, el tamborazo de los relámpagos, las nocturnas lamentaciones del viento, cuando brillaba, en fin, y hacía ruido, como dijo Campoamor, enamoraba a este muchacho apacible que muy pronto pasó de la inclinación a la predestinación. Estaba fatalmente escritor que había de ser músico, y lo fue.

* * *

Primero, allá en su tierra, luego aquí en el Conservatorio de México, y en seguida en Europa—en Alemania y en Italia—estudió, aprendió, y quebrantó en la dedicación y el trabajo—su adolescencia y su juventud.

Ya, desde entonces, empezó a ser conocido, estimado, admirado de sus maestros y de sus compañeros. Como los seres que tienen mucho que decirse a sí mismos, fue siempre un poco retraído, un poco silencioso, un poco solitario.

De su viaje de arte, llevado a cabo con sacrificios y pobreza, volvió ya dueño de una técnica profesional, de un conocimiento metódico, de una amplia visión de belleza.

Ponce es un ensimismado, un contemplativo. Su buena salud moral no le permitió nunca contagios con la envidia. Ha laborado afanosamente, oyendo cómo en el interior de su alma, lo mismo que en el jardín claustral de la leyenda, canta noche a noche, el ruiseñor del paraíso. Abstraído en su inspiración, se ha olvidado con su frecuencia de que la vida lo llama y abre para él los brazos de una mujer sensual.

Cuando tenía veinte años, acudía—raras veces—al reclamo de la alegría, aconsejado por esas apasionadas atiresas que exorcizó el padre Ripalda: las tentaciones.

Pero tras un rato de regocijo, breve y sonoro como un beso, el hijo pródigo, volvía al arte como a la casa paterna.

Esa existencia de profesor de piano brutalmente demoledora, si el fatigó el cuerpo, no le debilitó el espíritu. El fastidio no le diluyó la inspiración. El secreto de su

perseverancia, estaba en la conciencia que tenía de sus facultades y de su porvenir. Vivió seguro de ir lejos y caminó con planta firme.

* * *

Mas el talento de Ponce, no sólo es nuevo, es innovador. Enamorado de las formas flamantes, constituye, en su estilo, los moldes de una música, que por exuberancia de pensamiento y sentimiento, busca y encuentra ritmos, melodías y armonías de extraña textura. Extraña he dicho, no extravagante, ni torturadora del oído; antes bien, fácil para provocar la delicia de una sensación, tan espiritualizada por momentos, que confina, en los pasajes de ternura, con éxtasis. El maestro mexicano puede decir como Carducci: “*Odio l’usata poesia*”.

Manuel Ponce anhela ser original, pero no deformando sino modernizando los procedimientos. No es un rebuscado, es un sincero. Gusta de la polifonía tramada con relucientes oros y argentos, y en cuyos fondos sonoros, se transfieren, con dibujo transparente, las ideas, sobre la riqueza del tisú sinfónico. Claro es que por su música cruzan las “*sombras dolorosas coronadas de espinas*” de sus mentores: Chopin, primer y Liszt, y más cerca Strauss y Debussy, y remotamente, la blanca peluca de Bach, y el ceño áspero de Beethoven.

Pero estos acercamiento, no son reminiscencias, ni mucho menos irritaciones. Son cognaciones lejanas del sentimiento artístico. Todo cuanto pasa por la inspiración de Ponce toma aspecto personal. Ponce exterioriza líricamente, sus propias impresiones. Con un lenguaje suyo, que recuerdo, en tal modulación, en tal combinación, en tal cadencia, otras inspiraciones. Ponce narra su vida interior toda pasión, ternura y sueño.

La fantasía de este maestro, es vasta y luminosa, y su sensualidad tan delicada, que la sacude un suspiro de amor. La ternura en él tiene levedad de libélula, y el sufrimiento llega a ser atormentado hasta la desesperación. En la música de piano de Ponce, es donde mejor se revela este temperamento, que, sin perder el equilibrio, abarca una gran comarca sentimental.

* * *

Mas ¿dónde está el innovador?—se me preguntará. Y yo responderé en la música mexicana. En esas adorables tentativas de clarificar los cantos populares, el melancólico lamento de la gleba, la tristeza primitiva de las arpas campesinas y de las guitarras de aldea,

y de vestir con brocado líricos la desnudez oscura y salvaje de las almas sinceras, que cantan, a las buena de Dios, sus dolores y sus amores.

Recoger de la boca del pueblo esas ingenuas melodías y componer, con ellas, música peculiar es obra de orientación artística a la vez que obra nacional.

El hombre canta lo que quiere, el ambiente que vive. El hombre, como las aves, no hace sino imitar, con su voz, las voces de la naturaleza. La flauta de Pan, llevaba escondidos todos los rumores de las selvas mitológicas.

Los grandes maestros saben bien que el pueblo es el mejor y más sublime de los músicos, porque, a través de los años, recoge en su extrema pureza, los cantos de su raza y de su ambiente. Obras inmortales están arquitecturadas con material popular divinizado por el genio.

Manuel Ponce, poeta exquisito, alma contemplativa, juventud potente, tuvo esta audacia: elevar el alma, tristemente sonora de nuestro pueblo a la alta gloria del Arte. Escribió las primeras páginas de nuestro “folk-lore” musical.

* * *

Ahora faltas tú, mi querido Gustavo Campa, a quien estas notas que sellará tu nombre glorioso, iré trazando tu silueta en el horizonte marino...

Luis G. Urbina

México, agosto de 1925

LAS VOCES QUE CANTAN

La Lírica y la Música²⁵⁹

Por Luis G. Urbina

III

¿Me será permitido, terminar estas rápidas notas sobre cultura artística, relacionan ahora mis observaciones con la enseñanza musical?

Creo que el conocimiento del arte literario es más que útil, indispensable para quien pretenda ser artista lírico, así en las pugnas del tablado, como en los esfuerzos de la composición.

Y al decir esto, no pretendo indicar que tal conocimiento va a abarcar la vastísima comarca de la literatura, que, lindando en su aspecto de investigación filológica, con la oscura línea de las edades prehistóricas, llega—atravesando en el viaje prodigioso por el espíritu humano, como estupendo Ulises—hasta nuestros días.

No, como en otras escuelas, as de sondearse, con plomada universitaria, los abismos de ese mar sin orillas. Pero sí se debe ampliar en los Conservatorios la educación cultural, y ofrecer a los alumnos el medio de adquirir una clara noción de los accidentes e incidentes por los que ha pasado el verbo humano, al ir en busca de la expresión que, siendo por esencia bella, encierra mejor y más completamente, las ideas y los sentimientos de cada raza, de cada pueblo, de cada individuo, a través de las etapas históricas. En resumen: hay que abrir un curso de Literatura General. Y por él, como por un camino de flores encadenadas se podrá llegar al estudio, más intenso y más extenso de la literatura castellana que tiene para nosotros un interés extraordinario, puesto que estamos vinculados a ella, y nada puede romper ya, como no sea una catástrofe de la civilización, el lazo verbal que nos une a las letras españolas.

Mas no solamente ha de llegarse ahí, sino que, aprovechando los materiales adquiridos, los conceptos afirmados, las observaciones anotadas, tendrá que reducirse, en cierto modo, el estudio literario, concretándolo a los fenómenos hispanoamericano, y especialmente a los nacionales, a los nuestros, para poder tener así, una completa noción del desarrollo evolutivo de las letras, en consonancia con la marcha de la humanidad hacia las cumbres de la perfección, y una nítida idea del lugar nuestro, si secundario en los

²⁵⁹*El Universal*, 6 de septiembre de 1925, p. 3.

actuales momentos para el progreso mundial interesantísimo para nosotros, puesto que nos da la convicción estimulante de que debemos apresurarnos a elaborar la transformación social necesaria, a difundir y ampliar nuestros reducidos grupos de civilización, a tirar de la raza que yace en el fondo de la tiniebla para sacar de ella valores morales e intelectuales, y alcanzar así, el puesto de primera línea que para gloria de nuestra suerte, nos reserva lo futuro, si sabemos combatir heroicamente, en pro de la verdad, de la belleza y del bien.

Porque el conocimiento de la literatura confina con el de la historia y el de la sociología, y el de la psicología, y muestra, en los esfuerzos de la palabra por adquirir hermosura, exactitud y brillo, las luchas del sentimiento y del pensamiento por vencer las nocivas resistencias que se oponen a su propagación; y pone de relieve las vicisitudes del alma humana, sus duelos y triunfos, sus caídas y sus exaltaciones, en ese perenne anhelo por descifrar el impenetrable y eterno misterio que la envuelve.

Estos senderos de las letras conducen necesariamente al cultivo exquisito de las facultades espirituales, abren luminosos horizontes a las ideas, y brindan a quien transita por ellas, fuentes milagrosas para su sed de felicidad.

Es preciso que fraternicen definitivamente la poesía y la música, como en las edades clásicas, bajo el cielo de amatista de la Hélada, entre tirsos fragantes y liras de marfil, en la hora sublime de los rapsodas homéricos.

Más alianza no ha de ser preponderancia. Se necesita calcular los linderos que limitan ambos predios, y a la vez, conocer el rumbo hacia el que se han de dirigir esas enseñanzas literarias que tienen por fin, coronar los estudios técnicos de un Conservatorio.

No; los músicos no han menester la borla doctoral universitaria, ni el bachillerato de la poesía, ni la licenciatura de las letras. Ya en la cabeza del músico fulgura la claridad excelsa del ritmo. Ya luce la inmaterial corona de los sonidos. Ya el músico es señor y dueño de su fantástico universo, en el que la idea y la emoción se transmutan en aéreos tejidos melódicos o en complicados manantiales de armonía.

Pero el músico tiene por fuerza que nutrir su cultura, amplificándola en preceptos artísticos que diversifiquen sus observaciones estéticas, y le permitan valerse de las relaciones que guardan entre sí las cosas, de las asociaciones que en sorprendente disimilitud atan la impresión de la vida, así en el ~~g~~usano enamorado de la estrella” del

drama romántico, como en el solitario pino del Norte, que arropado en brumas, sueña con la palmera oriental como canta el “*lied*” alemán.

El músico debe labrar su crátera, como un platero florentino el Renacimiento. Debe pulir y adelgazar a áurea lámina, como un batihoja sevillano. Debe aligerar y, al mismo tiempo abrillantar, la copa en que ha de beber su inspiración el generoso vino del ensueño.

El músico, poseedor de las llaves diamantinas de los preceptos, necesita asomarse a la existencia y arrancarle los secretos de la emoción y de la pasión que él ha de aprisionar después, convertirlas en signos evocadores, dentro de las barras del pentagrama como dentro de la reja de una cárcel.

Y la existencia tiene un pasado de gloria, una herencia de arte que es conveniente, que es más, que es preciso conocer desde el punto de vista literario. Porque la historia de la palabra es la historia del pensamiento y del sentimiento humanos, por lo mismo que los realiza y los exterioriza, y los transmite de cerebro a cerebro y de corazón a corazón. Y la palabra, que, es canto también, es música también, y si queréis que vaya más allá en mi fervor, diré que es madre augusta de la música, porque la concibió y la llevó en su seno, desde el áspero balbucir del hombre prehistórico, y la educó y le dio entonación gética, en los cantos guerreros y unciosas eufonías en los himnos sagrados, ante el ara de los dioses esenciales.

Recordemos al gran creador. Las portentosas fábulas wagnerianas están, como bloques arrancadas por los brazos de un titán delirante, del tremendo y arcaico templo de la epopeya germánica. Wagner entró en la leyenda como en una profunda –selva negra” y salió de allí con la visión divina de su obra gigantesca. La literatura abrió al genio musical las viejas arcas en que se guardan los tesoros relumbrantes del recuerdo. Estudiar el arte literario ha de ser para los futuros compositores y para los futuros cantantes, como para los pájaros ensayar vuelos que les robustezcan las alas.

En este instante me doy cuenta de que extravió la ruta. Sin sentirlo, me orienté hacia la cátedra. Acabo de oír mi voz, un poco engolada, un poco ardorosa, un poco pintoresca, como en mis buenos tiempo de profesor. Y urge que vuelva a mi papel de ameno cronista.

Entre tanto, las muchachas y los muchachos del Conservatorio pasan alharaqueando, llenos de risas y canciones.

Y me digo: ¡Bah! Lo mejor de la vida es vivirla.
¿No es verdad, Doctor Fausto?

Luis G. Urbina
México, Agosto de 1925

LA ESPAÑA MULTICOLOR

Bailes y canciones²⁶⁰

Por Luis G. Urbina

Entra la gente en la plaza de toros, bien segura de que no tardará en llover. La tarde está plomiza, y en el cielo, muy bajo, andan las nubes soñolientas. Pero así y todo, no va a faltar público en este festival de cantos y bailes regionales.

Es claro: el de las corridas, el tumultuoso que penetra por las puertas moriscas, con furia de agua desbordada, no será. Habrá, desde luego, menos apreturas, menos precipitación y menos ansia de llegar. La plaza no estará llena de bota en bote, como suele verse en el genuino espectáculo, vistoso y sangriento.

Veo, sin embargo, que se van cubriendo de espectadores, tendidos, barreras, gradas y balconillos. Las gentes llegan, bien metidas en sus gabanes y apercibidas para abrir a la menor señal de chubasco, los paraguas. En el centro el redondel, está un bajo pero extenso tablado que ha de servir a la vez de caja acústica, para aumentar y difundir los sonidos. ¿Qué hora es? Los relojes marcan las tres y media. Nadie lo diría. Parece que estamos al filo de la noche. Un hábito de fastidio pasa por las bocas y las abre en bostezos. El tiempo cabecea de murria.

* * *

Mas un tamboril redobla detrás de la barrera de enfrente, en el callejón, y una gaita llorona, empieza a hacer filigranas que saben y bajan por quebradizas y lienosas escalas. Y en seguida, una procesión de mozos y mozas, sale por la puerta del toril. Aparecen faldas rojas; pañolones blancos; trenzas rubias. Y calzones cortos, de pana negra, medias azules, chalecos colorados sobre camisas flojas y abiertas por la pechera: gorros de paño oscuro. Es Galicia la que llega, la dulce y amorosa Galicia con sus Cantigas y Ataruxos. Suena el primer aplauso. Se desentumecen todas las manos. Todos los labios sonríen.

A compás del tamboril y la gaita, marcha el grupo, sube al tablado, canta: el *AlaladeMonforte*; la *Poliada* de Bagueiro; el *Pandeiro*... Cantos frescos con cierto dejo arcaico y fino, que es a la frase musical y simple, lo que el perfume antiguo a las telas conservadas luego años en el arcón. ¡Vieja tierra de trovadores y juglares, de pueblo sano y cándido, soñador frente al mar, agreste y pastoril bajo la sombra de los árboles eglógicos!

²⁶⁰*El Universal*, 20 de diciembre de 1925, p. 3 y 12.

Tus cantos huelen a heno nuevo, a tomillo recién cortado. Al verlos, como que aspiramos una onda de viento fragante, vengo de los montes galaicos. No es dolor el que revelan, sino melancolía, una vagorosa tristeza, un indefinible anhelo de amor, mezclado, a instantes, de leve y edulcorada ironía.

Y si las canciones son amables, las danzas son castas. Un poquitín pesadas. Los cuerpos retienen la flexibilidad juvenil en cierta rigidez que no carece de gracia, pero que sofrena la soltura para que no aparente voluptuosidad y deseo.

Los brazos en alto, las piernas, moviéndose a turno, con sencillez elegante y reclutada, las parejas—él frente a ella— siguen el ritmo obsesionante del tamboril y la gaita. Así deben de haber bailado los pastores de la Arcadia.

Terminan las muñeiras y la ovación del público no se hace esperar.

* * *

La tropa gallega desaparece, para dar paso a ocho o diez jovencitos, algunos de los cuales están todavía en plena adolescencia. Son efebos de pantalón y camisa, blanquísimos, de una blancura cruzada sólo por la bien ceñida faja azul. Aprieta la cabeza de estos mancebos, la típica boina negra, y empuñan sus manos unas recias varas a manera de desnudas espadas. Un agudo silbe y un tamborcito ronco les acompañan. Son los —sparadanzaris” vascos. No vienen a cantar, aunque su región es rica en cantos, bruscos, enternecedores y bravíos. Es la comarca del Zorcico. Recuerdo que en una leyenda de Pío Baroja hay estas palabras reveladoras de la raza: —Nosotros no aspiramos a vivir más que nuestra vida obscura con una aliciente de alegría y de fantasía. Los de Alzate, somos así: un poco sensuales, un poco poetas, un poco músicos, un poco fantásticos...”

He dicho que los muchachos no vienen a cantar. No. Vienen a bailar. ¡Y qué bailes! Simulaciones de lucha. Graves y gimnásticos, parodias de ataque y de defensa. Desfilantes y acomodadas de sala de armas. Danzas guerreras, en fin. Las evoluciones tienen algo de escolar. Pero no son aniñadas no débiles. Al contrario. La fuerza y la destreza, llenas de bríos, se ensayan para futuras contingencias. Los movimientos son elásticos, y, a un tiempo duros. Los puños están firmes y las pupilas encandiladas.

Al mirar a estos chicos, combatir, en danzas eurítmicas, en las que los cuerpos muestran actitudes de irreprochable plástica, nos sentimos entonados y vigorizados. Sentimos que nuestros organismos gastados por la vida sedentaria y contemplativa, se

remozan a la vista estimulante de estas fuertes criaturas; y sentimos—¡oh sentir irrisorio!— que en nuestras piernas se cierra el broche de plata de las grebas homéricas.

* * *

A este viril deporte que conserva una extraña y ruda apariencia, un primitivo y original aspecto de juego olímpico, sucede la aparición de los campanilleros de Bormujos. Es Andalucía, no la de la copla y la Niña de los peines, sino otra, que sin perder su tipo arábigo, realza un desconcertante sentido de austeridad que es casi religiosidad.

Figuraos a unos hombres vestidos de negro de los pies a la cabeza, de chaqueta corta, de sombrero cordobés. En fila vienen, erguidos, serios. Y en la mano derecha—el brazo caído—hacen sonar sendas campanitas d plata, que ellos sacuden por el delgado mango de ébano. Los pequeños y argentinos sonidos, diestramente acordados, componen una breve frase musical, que trae a la memoria tintineos de copas y rumores de agua cristalina.

Detrás de los campanilleros, vienen las mujeres, vestidas de gitanas. Enaguas de olanes, de colores chillantes, son salpicaduras y dibujos de lunares oscuros, ¿Pero por qué digo vestidas? Gitanas son; gitanas auténticas, como las que vemos en Madrid, ofreciendo la buenaventura y pidiendo para el —ehurumbelo.” No hay más que verles, en la cara, de moreno requemado, los ojazos relampagueantes. Y por ese contraste entre ellas y los campanilleros, nos asalta una visión triste. Se nos antoja ver pasar a un sacerdote, de coruscante capa pluvial. Va por la calle y lleva al enfermo los Santos Sacramentos. Cirio en mano, le siguen deudos, amigos y pueblo. Monaguillos y sacristanes tocan a intervalos campanillas para anunciar a los devotos el paso de la sagrada comitiva.

La visión es momentánea. Nadie, ni en gradas, ni en andanadas, se ha arrodillado. Y un curro gansón que está a mi lado, protesta:

—¡Josú! Pero si esto no es Sevilla. Esto es la procesión del Dios grande.”

Yo me figuro que en la aldea andaluza, entre el clamor silencioso del amanecer, estas dulces campanillas, deben producir una grata emoción. Es una serenata. Es una alborada. Es el amor que canta.

Y en verdad que cuando ya en el tablado se reúnen hombres y mujeres para entonar sus canciones, se experimenta una agradable impresión. Sale a flor de labio el alma mora. Y un dejo de pena sensual se dilata por aquellas lánguidas modulaciones.

Mas la herencia oriental voluptuosa no se presenta hasta que se bailan las sevillanas. Son cuatro las parejas de bailadores. Al son de las guitarras respunteadas nerviosamente, comienzan estas danzas moriscas incitadoras del deseo. Hay descoyuntamientos, contorsiones, provocaciones eróticas, ondulaciones de ofidio en celo, invitaciones al placer frenético. Las cinturas femeninas se doblan como palmas cargadas de dátiles. Los ojos soñolientos apenas logran dominar los párpados pesados. Las manos se tuercen con anhelos de palpamiento. Un hombre ya maduro, ya próximo a la vejez, calvo y canoso, es de una agilidad erótica extraordinaria. Vence a sus compañeros en expresión, en acometividad, en fruición. Está poseído de su gracia y de su destreza. La música invade sus sentidos. El público, sugestionado, lo premia con fervorosos aplausos.

Las campanitas de Bormuja, han enmudecido.

* * *

Se ha desvanecido Granada, como se esfuma su vega maravillosa en la neblina del crepúsculo. Las callejuelas de Córdoba se fueron borrando de nuestra fantasía. La Giralda de Sevilla se deshizo en el aire del ensueño.

Frente a nosotros es ya otro el cuadro. Estamos al pie del Pilar, en Zaragoza. Mozos garridos, de calzón a media pierna, chaleco desabrochado y pañuelo anudado a la cabeza. Mozas pálidas, algo menudas, pero de rostro enérgico y ademán decidido escalan el tablado. Las guitarras, enlistonadas, levantan airosamente su mástil, y manos vigorosas y seguras, hieren sus cuerdas. Tocan un aire de júbilo robusto, un tanto martilleante, como para obligar a la marcha uniforme de los maños alborotados. Es la rondalla, desenfadada, abierta a la vida, contagiadora de alegría desmandada.

En una línea de sillas, en fila apretada, se sientan músicos, cantadores y bailadores. Solamente uno frente a ellos, queda en pie. Y comienza a cantar, a toda garganta, el primer romancillo de la jota. El público experimenta un calosfrío gozoso. Ese canto no es ya Aragón, no es ya baturro únicamente. Es España entera, íntegra, incomparable, personal.

No olvido que hace diez años, en una sesión literaria, en la que hablaron las provincias españolas, el señor que presidía la velada, un Ministro de Estado, de entonces, a hacer el resumen de los discursos contó esta anécdota:

En alguna ocasión, reunidos en París, varios expatriados políticos se propusieron dar una fiesta española, que resumiera, ampliamente, el carácter nacional. Se trató de buscar el

himno patrio, el que contuviera, como en pomo cerrado, la esencia de las diversas músicas peninsulares. Discutióse el punto. Y alguien, en un raptó de inspiración, propuso: —¡La Jota!— El grupo de expatriados, no vaciló. Acogió la propuesta con caluroso entusiasmo. Pensó: ese es el canto nacional por excelencia.

No hay que divagarse. A oír.

El cantador concluye y la cantadora se levanta. El tema musical es el mismo: pero la letra varía. Y así van levantándose uno tras otro, a entonar su copla. Las hay devotas que ensalzan fervientemente a la Pilarica; las hay amorosas, declaraciones simples y profundas de un sentimiento noble; las hay galantes, piropos rústicos, que no conocen cortesanas, y son, no obstante, de una delicadeza conmovedora; los hay, por último, epigramáticos, de cazurra intención, de burla concentrada. Las letras de las jotas con de una cordialidad tan natural que no puede negarse que salieron como todos estos cantos, y estos bailes—así el andaluz, así el gallego—, del alma infantil del pueblo ¿Cómo se podrá expresar mejor el reproche amargo de la inferencia amorosa, que en esta rústica comparación?

Yo soy como la manzana,
tú, como el melocotón.
Tú tienes un hueso dentro,
y yo tengo un corazón

Y si oír cantar la jota es una delicia, verla bailar, es un encanto.

Estética elocuente, fácil y preciosa descubre la energía y la impavidez entremezcladas a la ternura y la lealtad de una región voluntariosa en sí los distintivos generales de la patria.

* * *

No ha de faltarme ocasión de hablar de los coros de Asturias, de las danzas —paletas,” de las sardanas catalanas, de las jotas levantinas, de las manolerías madrileñas.

Me imagino, lector, que, como yo, has abierto el paraguas. Como yo y como todos los concurrentes al festival. La noche está muy húmeda, y, sin esperar el fin, salgo de la Plaza, como el calderoniano don Lope de Figueroa: renqueando, aunque no renegando. Se nos aguó la fiesta.

Luis G. Urbina

Madrid, 1925

EL CENTENARIO DE BEETHOVEN

Oyendo la quinta sinfonía²⁶¹

Por Luis G. Urbina

Durante la última semana de marzo, todo Madrid, toda España, todo el Continente, todo el Mundo, se han sobresaturado de música. La tierra, el aire, la luz, el fuego, estallan en sonidos. El viento y el agua improvisan sobre tema antiguos. El agua es como un clavicordio de cristal. El viento toca su Stradivarius magnífico. Suenan, a intervalos, melodías lacrimosas, amorosas, tempestuosas, y un nombre único, sagrado, súperhumano, se eleva sobre las miserias, sobre las vulgaridades, sobre las mezquindades, flota sobre las muchedumbres y parece despertar el sueño de los astros. Beethoven. ¡Divino poder el del genio que así logra borrar los linderos del tiempo y del espacio, vencer a la muerte, sacudir el corazón de la posteridad!

* * *

En Madrid, no han cesado de tocar las obras del sordo sublime, orquestas, cuartetos, pianos. Y un público devoto, anonadado por la emoción, ha repetido las expresiones de su contento, de manera tan estruendosa, que siempre, a las interpretaciones del soberbio músico, han seguido las desbordadas tormentas de los aplausos. No ha quedado mano perezosa, ni aliento inactivo, ni corazón sin sobresaltos sentimentales, ni fantasía sin fábulas encantadas. Una fuerza dinámica ha puesto en actividad la potencia espiritual de las multitudes capacitadas para sentir las sugerencias de lo bello. Arbós, Pérez Casas, Lasalle, los más insignes pianistas nacionales, y extranjeros, los instrumentistas más célebres, han dedicado por entero sus facultades, a revelar el alma inquieta, aborascada, brusca y tierna, rebelde y acongojada, que se asoma—inmortal prisionera—a las líneas del pentagrama como a los hierros de una reja de cárcel. Mas no sólo los músicos se han entregado al homenaje. También los poetas, los oradores, los escritores, los críticos, los periódicos, renovaron, devotamente, un entusiasmo, que se creía ya tibio y remoto, y que aparece ahora, con un vigor lozano y pujante, como si fuera llama de rescoldo que se endereza y agiganta, a un soplo de viento. Las notas han extendido su prodigiosa tela de sonidos que serena el aire y lo viste de majestad y de luz no usada, como dice Fray Luis. Y la palabra ha borrado esa tela con los hilos de oros de la elocuencia y la poesía. La Pedagogía no ha

²⁶¹*El Universal*, 24 de abril de 1927, p. 3.

dejado de intervenir en estas fiestas gloriosas. En las escuelas, en los centros educativos, en los Conservatorios, en la misma Casa del Pueblo, se han explicado, comentado, analizado, la vida y la producción del maestro maravilloso. La vida que es pura. La producción que es estupenda.

Mañana de domingo. La sala vastísima del Monumental Cinema, acústicamente acondicionada para las resonancias orquestales. Discreta y suave media luz. No hay un sitio vacío. Las graderías semi circulares, de los dos pisos, muy altas, muy extensas, los palcos que avanzan sus antepechos, se ven, a modo de caudalosas cascadas de gentío, que amenazan caer sobre un ancho lago de cabezas. Y, no obstante; todo esta inmóvil, como detenido en su poderoso impulso. Es más: todo esta callado en su silencio conmovedor, inquietante, dramático. ¿Son seis mil, son siete mil, cuántos son los seres humanos lapidificados en una actitud, enlazados por un mutismo, absortos en un anhelo? Ni una voz. Ni una respiración. Ni un latido. En el fondo, sobre el tablado, un centenar de profesores—cuerdas, maderas, latones; por aquí el relámpago de plata de las flautas y los oboes, por allá la flor de oro de las trompas, y los cuellos de los contrabajos, rígidos, largos, negros, y, en primer término inclinados sobre las cajas oscuras, los arcos que esperan con ansiedad el instante de ludir los nervios apasionados y afinados de violines y –eelos”. En medio de este ejercicio lírico, en pie, levantada la diestra que empuña la batuta, con vibración contenida, con atención emocionada, el director de orquesta. La orquesta es la famosa del Teatro Real, que ha hecho excursiones triunfales por Europa. El director es el maestro Arbós, que ha estudiado en Alemania, que es admirado en Inglaterra, que es un músico de primer orden, de gran dominio, de gran temperamento. La orquesta del Real es suya. Está sujeta a su bastoncillo elocuente y sabio. El maestro Arbós la toca como si fuese un instrumento poliforme y sin embargo, único. El maestro Arbós está al final de su madurez. Tiene un cuerpo alto, fino, ágil. Su cabeza, barbada a la española, es la de un caballero del Greco. Relucen, dentro de los cristales de los lentes, los ojos alucinados. La mano que aprieta la batuta, ha hecho el primer movimiento. Y, como una varita de virtudes, rompe el silencio, y el milagro, súbitamente, empieza a realizarse. Son cuatro notas, secas, bruscas, precisas, rápidas. Un canto quejumbroso de pájaro agreste, en la soledad de la selva. Acabamos de entrar en el inmenso sufrimiento (que ha de vencer al fin la Esperanza y la Fe) de la Quinta Sinfonía.

* * *

Yo estoy trémulo, hiperestesiado. Sonámbulo, en el rincón de un palco. Oigo y sueño. Me tortura ese combate entre la pena angustiosa que desfallece y la voluntad que se resiste, y entona su himno reconfortante, de aliento y de confianza. Esta Sinfonía es una revelación, una confesión, una lección. Es el *Súrsumcorda*, que se eleva por encima de la desdicha humana. No es el deseo débil y pequeño de huir del dolor, sino la soberana potencia del espíritu que abandona en tierra sus vestiduras míseras, y se remonta libre de escoria, en las alas del sentimiento sublimizado, hasta llegar a Dios. Pero esas alas, antes de emprender el vuelo, se sacuden, heridas, sobre todos los daños, sobre todas las ingratitudes de la vida. Sólo la sobrenatural energía de la predestinación logra darles robustez para las ascensiones celestiales. Tremenda es la tragedia encerrada, como en cuatro episodios, en los cuatro tiempos de la Quinta Sinfonía.

De mí, sé decir, no que la escucho, sino que la padezco. En ciertos momentos, en los más penetrantes, en los que prolongan hasta lo inconcebible, la expresión de la congoja, experimento un dolor fisiológico: las notas se vuelven púas y se me clavan en el pecho.

Otras sinfonías son acaso más grandiosas. La Tercera: épica, brillante, insuflada por un aliento homérico. La Sexta, que reproduce el campo y copia el cielo, ora con suaves y dulces tintas de égloga; ora con toques sombríos y relampagueantes de tempestad. La Séptima enloquecedora, frenética, —la apoteosis de la Danza”, —la orgía del Ritmo”. La Novena, que va del estertor titánico, del jadeo colosal—como ha escrito un musicógrafo, hasta la alegría dionisiaca, hasta el entusiasmo infinito, hasta el júbilo inconmensurable, que elevan a la Humanidad a las cumbres del más allá.

Pero es que yo siento la —Quinta Sinfonía” como una confidencia a la multitud en alta voz.

Se me antoja la biografía de un poeta excelso. Una conciencia shakespearana habla de sus conflictos. Es un monólogo heroico acompañado por los coros de Esquilo. Beethoven se dirige a la muchedumbre. Mas, a la vez, va tocando alma por alma, para en cada una brote, con fluidez consoladora, la represada fuente de las lágrimas.

* * *

Después de la borrasca de los aplausos que pasó por la sala como una nube preñada de rayos, vuelvo a la realidad, descoyuntado y maltrecho. He caído de la altura. Estoy en un

rincón del palco, cuya sedante penumbra apacigua mi agitación. Y recuerdo. Recuerdo las horas de delicia que debo al músico de las Sonatas y los Cuartetos; al Beethoven íntimo inímicamente apasionado y triste; al enamorado de Teresa Brunswick, de Julieta Guicciardi, de Teresa Malfatti, de Bettina Brentano. El genio cedía al hecho de la mujer, e iba dejando su corazón—vaso de pureza—entre las manos femeninas. Roto le quedo y dolido para siempre; pero manchado, no.

Comprendo que Goethe, en su serenidad cortesana, haya visto en el organista de Bonn, un salvaje, grandioso e insensato. Era un solitario. Era un ingenuo. Era un inadaptado. Era un impetuoso. La vida lo había transverberado. Le había tapiado los oídos. Le había debilitado los ojos. Le había alejado del trato de los hombres. Y recuerdo la descripción que Hevesy hace de los paseos vieneses de Beethoven: —A veces, en los crudos atardeceres del invierno, encaminábase a lo largo del Danubio, hasta la casa del pescador, en Nursdorf. Algunos troncos de árboles flotaban sobre las turbias aguas. Los sauces agitaban sus llorosas ramas. El músico aguzaba cuanto podía, el oído, espiando el rumor del torrente. Y muy a menudo, permanecía allí hasta media noche, olvidando de todo, para escuchar la voz de su hermano el río”.

Luis G. Urbina

DE LA LIRA AL JAZZ BAND

La venganza del negro y la barbarie del blanco²⁶²

Por Luis G. Urbina

Fue en la Habana, la ciudad urente, voluptuos, desmayada de sol, y ebria de mar, donde escuché, en todo su salvaje frenesí, un danzón auténtico.

Pocos días llevaba yo de ser acariciado por los aires de ese mar de las Antillas y de estar deslumbrado por los ojos enfebrecidos de las criollas, cuando una noche, mi camarada de expatriación, el maestro Manuel Ponce, me dijo: te voy a llevar a que oigas una orquesta indígena.

Y fuimos a un baile público. En el fondo de una vasta barraca, en la que bailaban hasta dos centenares de parejas, se alzaban, a buena altura, un reducido templete. En él se apretujaban diez o doce músicos, en su mayoría, tocadores de instrumentos de viento y de percusión. Eran casi todos hombres de color. Ejecutaban, con singular brío una música endiablada, de marcadísimo sabor africano; acre violenta, desenfrenada. El director, un negro esmirriado, de movimientos epilépticos, trazaba con la batuta, quién sabe cuáles signos brujos; y su silueta se reflejaba sobre el lienzo de madera encalada, como la sombra de un gigantesco pulpo de trémulos tentáculos. Detrás de la amapola de latón del cornetín, o de la espiga movediza del trombón sacabuche o de la retorcida boa de oro del bajo en Si bemol, se distinguían las cabezas apelmazadas, los inflados y morenos mofletes; y se veían los gestos de las manos en las llaves, como un ir y venir, como un crispamiento de reptiles oscuros. El ruido de conjunto que producían estos sonoros aparatos, semejábanse a una algarabía rabiosa, toda furia estridente. Las notas se enmarañaban, en confusión delirante, atacándose, golpeándose como borrachos en riña tabernaria. Por rápidos incidentes, se juntaban con acordes perfectos, en unísonos que eran a modo de choques de hierro y pedernal; producían chispas y centelleos. Pero brusca y momentáneamente se separaban hacia rumbos opuestos e inesperados.

Mientras procuraba yo penetrar en aquel enredo mareante, recordaba una explicación anticipada que tiempo antes me había dado el maestro Elorduy.

—Ya verás. Es una cosa complicada. —Va cada araña por su hebra.”

²⁶²*El Universal*, 16 de octubre de 1927, p. 3 y 4.

A veces, me parecía sorprender fragmentos deshilados de frases musicales, sueltos y rotos temas célebres, motivos de elevada jerarquía artística, que pasaban relampagueando por encima del pandemónium de sonidos. Reminiscencias caricaturescas; leves fantasmas de humo que se desvanecían al caer en el caos erizado y caprichoso del danzón. ¡Tremendas profanaciones!

Mas la compleja vehemencia de aquella infernal y abigarrada orquesta, estaba, no obstante sujeta inexorablemente al yugo de bronce del ritmo. Dentro de una medida rigurosa, de un compás enérgico, se desenvolvía la tremebunda algazara que el tambor, los platillos y los atabales sometían, como por fuerza, al dominio de un tiempo único e invariable.

La tal música se me antojaba incapaz de quedar prisionera de los pentagramas. No podría transcribirse, traducirse, instrumentarse. Era como la loca improvisación de unos poseídos que forcejeaban dentro de la camisa de fuerza de una norma incipiente.

* * *

Y—¡cosa extraña!—la gritería de macacos del danzón, engendraba aturdimiento y, a la vez, inquietud, grosera inquietud de los sentidos. Una bronca sensación de placer trágico, en el que se iban entrelazados el dolor y el deseo, como en una demencia de sadismo inculto y cruel. La espina dorsal se resentía como si fuera un pararrayos de apetitos sensuales. Una obsesión de goces turbulentos, sombríos, selváticos, se iba apoderando de los sentidos. Volvíamos a recibir un hálito de la libre vida del desierto. La fiera despertaba en las tinieblas de la subconsciencia. El danzón nos arañaba los instintos, perversos, desperezándolos e incitándolos a romper convencionalismos.

Ahora nos explicábamos cómo aquellas doscientas parejas, que bailaban abajo, entre una sofocante tolvenera incendiada por la claridad de los focos y que se diría saturada de partículas de cantáridas, experimentaban una fascinación lúbrica, un ataque de morboso sensualismo. El espectáculo era repugnante. Lo provocaba y estimulaba la calenturienta y desmandada música.

Manuel Ponce y yo salimos, un poco asqueados de la caverna del vicio brutal.

—Maestro, le pregunté— ¿Y esto es música?

—Sí,— me contestó.— Estilada, refinada, purificada, la puedes admirar y gustar en muchas obras modernas. ¿No has oído la sinfonía de Dvorak, —El Nuevo Mundo”?

* * *

Desde aquella noche a este día en que escribo la presente crónica van transcurridos doce años. Durante ese lapso, la música negra ha invadido Europa. La ha invadido como una ola de cieno. ¿De dónde vino? De Yanquilandia. La trajeron en sus mochilas los soldados de Norte América, los que vinieron a combatir en la Gran Guerra. Pueblo vigoroso, enérgico, dionisiaco, sabe imponer, por donde quiera que va, sus costumbres y sus gustos. Sus costumbres son sencillas, a rato impuras. Sus gustos burdos, a veces infantiles. Tiene el espíritu simple; la voluntad, alerta; la visión, clara; el puño, duro, la ambición, grosera, la moral, cuadrada. Ese es el fondo de su carácter. Y la fe en sí mismo.

Así llegó a Francia, y le impuso, entre otras cosas, sus grotescas diversiones, sus cantos y bailes africanos, sus gimnásticas danzas de salón, en las que la lasciva hace ejercicios gimnásticos e imita el paso de los animales más torpes y ridículos. Trajo, como suprema extravagancia, el —jazz-band”.

El —jazz-band” que da un sentido regresivo a la música y al baile, arraiga y florece en las urbes de cultura exquisita. Y aun va más allá; conquista las clases populares, fáciles a la imitación

Aquí mismo, en Madrid, las chicas de servir, las chulas de los Barrios Bajos, están desdeñando el shotis castizo, viejo arrullo del —agarrao”, y empiezan a pedir al organillo y a la pianola, el foxtrot y el Charleston.

No cabe duda que el mundo se norteamericaniza. Pero en realidad, quien triunfa no es el sajón; es el africano. El rubio hace la propaganda del negro. Es éste el que ejerce una influencia irresistible sobre aquél.

Y es en vano que el blanco, con una preocupación eugenésica por conservar la pureza de la raza, prohíba y vigile las mezclas biológicas, persiga y castigue el amor de dos colores, ponga valladares entre las dos castas, y confine al rebaño oscuro a permanecer en una existencia social, aparente. El negro se venga, ya que no por la carne por el espíritu, contamina a su enemigo. Le enseña músicas de horda, danzas trogloditas, gestos simiescos. Y el yanqui inyecta el virus en los débiles organismos estéticos del mundo civilizado. Decididamente, nos africanizamos.

* * *

Las danzas antiguas, las sagradas, las hebreas, entorno del arca santa, las «eoronas» helénicas alrededor de la «himele»; y los bailes juglarescos de la Edad Media rimados por el panadero de «roteras y danzaderas»; los versallescos del Rey Sol; los lentos y románticos valeses del Segundo Imperio, que animaban las esplendentes fiestas de las Tullerías, han entrado en un trance de degeneración, de abyección. Regresan al periodo del hombre de Neanderthal. Y esta regresión, por artificial, por absurda, es un síntoma de trastorno psicológico. Hemos extraviado la orientación de la belleza. Hemos sustituido la lira por el banjo; y el címbalo por el «güiro.»

El fenómeno—ya lo sé—no merece «el ardor sublime de la indignación.» Para las multitudes pasa inadvertido. Es una moda, que corresponde a la de los vestidos, los tocados, las artes plásticas, las líricas dadaístas. Es uno de los «últimos gritos.» Es un incidente, un signo del vivir moderno.

Estas observaciones me las ha sugerido un caso reciente, nimio al parecer, pero que tiene su migaja de importancia.

Hace dos madrugadas, en el escenario de un teatro popular, el de Maravillas, un bailarín francés llamado Charles Nicolás, terminaba una sesión coreográfica, ininterrumpida de doscientas horas. Hubo necesidad de emplear cinco o seis cuadrillas de chicas de cabaret. Los periódicos, burla burlando, describen la hora postrera de este «récord.» «El bailarín—afirma una crónica, parece todo, menos un contumaz de la danza. Gordo, calvo, aprisionado en una pijama color de rosa pálido, hace una figura no sólo antiartística, sino grotesca. La sala del teatro estaba atestada de público. Fuera, en la calle, mucha gente que no ha encontrado localidades, aguarda el final de la prueba.» Esta terminó de manera escandalosa. Los espectadores habían perdido el seso. Vociferaban como energúmenos, subyugados por aquella «amilla con morot», como le gritó uno de los concurrentes. Al pronunciar los jueces de este dasaguisado, su sentencia favorable a Nicolás, hubo una especie de motín. Las ovaciones, los ramilletes, cayeron sobre la cabeza del héroe. He aquí un deporte que puede equipararse al de los «ing.» El bailarín se hombra, no ya con el andarín, sino con el boxeador. La pirueta le disputa gloria al puñetazo. Todo es problema de resistencia.

El gran éxito del campeón insensato, que con su hazaña ha ganado unos miles de pesetas, indica bien los estragos que ha hecho la imitación en el gusto de este pueblo, tan

rico en bailes regionales, tan acogedor, por afinidad, de las bellezas ajenas, desde Pericón argentino al Jarabe mexicano.

¡Eso es otra cosa! —argüirá algún joven enamorado de los aspectos actuales.

Convenido. Es diferente. Pero... ¿es tolerable?

Dilo tú, Musa de los aligeros pies.

Luis G. Urbina

EL HOMENAJE A TOMÁS BRETÓN

El Ideal de la Opera y la Vida de la Zarzuela²⁶³

Por Luis G. Urbina

Con su espesa barba rucia, su fuerte y aguileña nariz, y sus ojos tristonos y enérgicos bajo el grueso trazo de las cejas, no muy alto el cuerpo, pero aun vigoroso y de seguros movimientos; pausado el andar, meditando el aire, y la mirada llena de visión interior, he vuelto a ver cruzar al viejo maestro por el mundo de las remembranzas como antes le veía, mañana por mañana, atravesar la Plaza de Isabel II, rumbo al Conservatorio de Madrid.

Llegó a mí la imagen, traída por un suceso artístico realizado hace unas horas en el Palacio de la Música, de esta Villa y Corte; el festival lírico en honor del glorioso maestro salamantino. Presidió el acto conmemorativo el busto, la cabeza grave y tranquila, como de filósofo antiguo, del músico español. Cayeron al pie del busto ramos y coronas de flores.

Mientras se cumplía el programa—todo de música de Bretón— me venía a las mientes otro concierto muy significativo en la carrera—carrera de obstáculos en verdad—del anciano artista.

* * *

Allá por el novecientos veinte (¡Cuán fugaces, oh Póstumo!...), se rindió uno de los últimos homenajes que recibió, en la vida el autor de “Fabaré”. Fue en una temporada de conciertos dirigida por el maestro Pérez Casas, al frente de su orquesta “La Filarmónica”. Una de esas audiciones estuvo dedicada a honrar a Breton. El honrado púsose frente al atril, tomó la batuta, y bajo su dirección. “La Filarmónica” interpretó obras bretonianas, entre otras, las que me impresionaron más y no olvido, una Elegía y el poema sinfónico “Salamanca”.

La fiesta, entonces, tuvo por objeto como digo, rendir un público tributo de admiración al inspirado compositor, colgar en su pecho, la cruz con que el Gobierno premiaba sus méritos—me parece que la de Alfonso XII—y, muy en lo íntimo, desagraviarlo de una ingratitud—su separación por causas y recuentos de edad—del primer puesto en el Conservatorio, y, acaso, acaso, consolarlo también en la reciente viudez que le dejaba sin alegría y sin aliento, en las fronteras de la muerte. Las ovaciones se sucedieron. Las emociones se prolongaron. La concurrencia, numerosísima, preparada, por la magia del

²⁶³*El Universal*, 29 de enero de 1928, p. 3 y 12.

arte, a la exaltación nerviosa, bien dispuesta al entusiasmo, aplaudía incansablemente. El incómodo y vasto local, con sus empinadas graderías, sus avanzadas plateas, sus salientes palcos, retemblaban. Las manos y las bocas estremecían el aire con rumores de borrasca deshecha. ¡Qué conmovedor es asistir a un espectáculo semejante!

Yo me sentía arrastrado por la férvida onda sentimental. Me unía a ella, como un átomo tremulante. Me hallaba en una de las primeras filas de asientos de la sala. Mi lugar era malo para oír a la orquesta—el “Price” no tiene buenas condiciones acústicas.— En cambio, cercano como estaba, al escenario era magnífico para ver. No perdía yo línea ni detalle; figura ni movimiento. Y así, pude, a mis anchas contemplar a Don Tomás Bretón en actitud profesional y distinguir sus gestos leves y reveladores de las agitaciones del ánimo.

¡Pobre maestro! En aquella ráfaga de triunfo que lo levantaba a las gloriosas regiones, en pie, inclinado el pecho sobre la multitud que lo aclamaba, apoyando una mano en el atril para no caer, recibiendo la consagración de las almas, se le notaba un dejo de amargura; asomábase al semblante una impresión de fatiga y de descontento. Temblaba en su raiido frac la condecoración recién puesta. Sus amigos, sus compañeros, sus discípulos, le rodeaban, encerrado en círculos de admiración. Vitoreábale el mundo “dilettanti”. Un auditorio fervoroso le rendía vasallaje. El, sin embargo, revelaba una honda e inconfesable pena. Por su barbado rostro resbalaban las lágrimas. Y lo sentía yo; no eran de las que descubrió la Santa de Ávila—“yo he visto derramar lágrimas de un gran contento y aun me ha ocurrido alguna vez”.— Era llanto mezclado quizá por la conmoción de la apoteosis y por la conmoción de las tristezas irremediables. Bien piensa el que compara u junta, en ciertos momentos, del hombre, el sollozo infantil y la queja decrepita. Un niño se me representaba allí el maestro Bretón. Un niño adolorido y quebrantado por el largo camino recorrido antes de llegar a la glorificación definitiva. El maestro la recibía como una tardía recompensa. Y un dolor, el profundo dolor del desencanto, acumulado, parecía sobreponerse al júbilo de aquella íntima y ardiente victoria. ¡Ah, los desengaños son fieras que muerden el corazón y nolo sueltan más!

* * *

Tomás Bretón, que a su talento artístico, unía una gran voluntad, dedicó su existencia a la reacción difícil de la ópera netamente española. *Los Amantes de Teruel*,

Garón, Guzmán el Bueno, Tabaré, La Dolores”, y otras más, son producto de su esfuerzo orientado siempre a su constante y nunca abandonado ideal. El poeta Alfonso Camín en uno de sus libros de entrevistas, pone, en boca del maestro, al dialogar con él, algunas palabras, vibrantes aún de entusiasmo y de fe. Al pronunciarlas, Bretón había cumplido ya los setenta años.

Camín le preguntó:

—¿Cuál fue la mayor pasión de su vida?

—Dignificar la música entre nosotros. Imponer la ópera española. Hacer verdadero arte español en este sentido.

Y luego, narrando las peripecias de su vida frecuentemente atormentada y aventurera, interrumpía el relato, con salidas irónicas sobre el mismo tema. Y decía: —Aquí estamos enfermos de “italianitis” musical. Es una vergüenza. Entre la indiferencia propia y el interés natural de los empresarios en servirnos obras “macarrónicas”, nuestra ópera nacional se muere.

Pero con el transcurso del tiempo, se diría que el anhelo de Bretón, ha tenido fundamentales rectificaciones. La generación presente, ha abandonado los propósitos del maestro, tal, por lo menos, como él los concebía. Un excelente musicógrafo, un alto y penetrante crítico. Adolfo Salazar, en un artículo alusivo al homenaje póstumo expresa las ideas actuales, acerca de los propósitos perseguidos por varios de los músicos peninsulares.

—El autor de la *Verbena de la Paloma* —escribe Salazar— era también el autor de *Tabaré*. La mano que escribió ese sainete, inmortal en nuestro teatro lírico popular, había también escrito la música de otras obras más ambiciosas pero más pronto percederas”. Y después pinta así los tales propósitos disímiles de los compañeros de Bretón. —El más viejo de ellos, Barbieri, se encogió de hombros ante el concepto de “gran arte”. Envió a pasear a ese concepto sublime que entonces era sólo y exclusivamente “la gran ópera”, y pensó que, tonificando el sentimiento nacional, en el teatro popular, se había dado un gran paso. Otro, Pedrell, que como todos, había nacido bajo el pecado venial del italianismo, se redimió de él, merced al bautismo del arte alemán. Pedrell creía en la virtud del arte popular, pero no creía en el teatro para las gentes humildes. Lo popular era para él lo campesino. La “tonadilla” y la zarzuela era, según su criterio, estigmas nacionales. Otros, Bretón entre

ellos, asentaban la fórmula “ópera” como insustituible; pero querían que fuera fabricada en casa. El “made in Spain” les preocupaba sobre todo”.

Estas, según el crítico fueron ideas convencionales, artificiales, y “la larga vinieron al suelo”.

“Barbieri vio justo. Visualizar una cosa, crear algo vivo, aunque sea modesto, vale más que engendrar un armatoste precario. La zarzuela vive, y vive por ella misma, por la propia fuerza de su función, por ser expresión normal de una necesidad popular. Y vive, a pesar de sus enemigos feroces, los “zarzuelistas”. En cada momento, los músicos de zarzuelas han sido tema de los denuestos más acerbos, bien entre ellos mismos, bien por parte de los músicos o de los aficionados “cultivados”. Pasado el tiempo (poco tiempo se necesita), el color de época, el sentimentalismo de la evocación basta para comunicarles una especie de prestigio histórico. Chueca, Caballero, Gaztambide, Valverde mismo, tienen hoy un atractivo para las gentes de la generación que les ha sucedido, que sería ya una razón suficiente para mantener un teatro donde se representase normalmente ese viejo repertorio, infinitamente más sabroso, con todas sus influencias extrañas que la mezquindad de los zarzuelistas actuales, donde el sentimiento nacional, o lo que pueda entenderse por este tópico, ha quedado reducido a las fórmulas más anodinas y más exhaustas de emoción”.

* * *

Hasta aquí la cita que creo que contiene un juicio exacto, y marca derroteros nuevos.

Los ideales de Bretón se han desvanecido en la bruma de los años, y al correr de los gustos que devienen precipitados e implacables.

Está bien. Pero la *Verbena de la Paloma* permanece inmovible, fresca, primaveral. Gracias a ella, no caerá polvo de olvido sobre el nombre excelso del músico salmantino.

Luis G. Urbina

EL REGRESO DE LA GLORIA

Rossini en puerta²⁶⁴

Por Luis G. Urbina

La prosperidad es una gigantesca rueda que el tiempo mueve en el espacio, así me la figuro. Se lleva los hombres, los nombres, las glorias, los acontecimientos. Nosotros, desde la orilla deleznable del presente vemos alejarse todo eso, hundirse en el impenetrable nublado del futuro, y pensamos que nada volverá y que únicamente ha de persistir por instantes, en el horizonte, el espejismo del recuerdo. Pero sucede que, de improvisto, notamos, no sin asombro, que la vida pretérita, se presenta otra vez, que lo pasado regresa, que el ayer se viste de hoy, que los sucesos se reproducen, que los olvidados reaparecen, que se realiza la evangélica profecía de la resurrección de los muertos. Es que, en su giro, la rueda que el tiempo mueve, ha completado su rotación y nos devuelve lo que creíamos para siempre perdido.

Esta imagen, encontrada al azar en el fondo de mi tintero, me evita una digresión inicial, que tal vez me resultaría prolija y vaga. Uno de los hechos que van y vienen, con incalculada pero segura periodicidad, es el hecho artístico. Gustos, estilos, géneros, regresan de modo inesperado. El fenómeno se repite.

Para comprobarlo, el tema de esta crónica ha de servirme bien. En esta hora del mundo, que es de revisión de valores, de remoción estética, de "neoclasmismo" y odio a lo antiguo; en esta hora revolucionaria, desorientado y perturbada, se manifiesta, como caído del cielo, un culto nuevo, es decir, un renovado culto por un artista y por una obra que yacían arrumbados y polvorientos, en los rincones de la erudición y en los tratados e historias de la Música.

El nombre sonaba alguna que otra vez, en los escenarios modernos. Halagaba: no seducía. Ahora pulido, abillantado, iluminado, atrae a los públicos y los provoca al entusiasmo y al aplauso. Por das partes se oye u se comenta: ¡Rossini! Con él torna el "bel canto". Hace veinticinco años no se hubiera creído. Yo asistí, entonces, a sus funerales. Yo recé en sus exequias. Y escuchando a las divas famosas, me interrogaba:

—¿Es verdad que para nuestro temperamento enfermizo y neurótico, no tienen encanto ya las "fiorituri", los arabescos de trinos, las mallas sutiles de gorjeos, las

²⁶⁴*El Universal*, 5 de febrero de 1928, p. 3.

explosiones de “fermatas”, todo ese alegre juego de las notas, todo ese fino desgrane de escalas y apoyaturas, en que se diluye la vieja música italiana, como una nube se deshace en rocío?

Los maestros modernos nos emocionan, nos sacuden, nos subyugan, con una música dolorosa y fuerte en la que cual la voz humana entra como un elemento de la polifonía. Ya la voz humana no canta sola, como antes, seguida sumisamente por la orquesta, como una reina por los cortesanos obedientes. Ya no es soberana y señora, a cuyo imperio iban los instrumentos subrayando con timidez las melodías, vibraban con exquisita delicadeza las cuerdas, trinaban con infinita dulzura las maderas, y, a veces, los latones, a la sordina, intervenían en el acompañamiento con sus quejas metálicas y duras. Ya no es la voz humana, la única todopoderosa en el concierto de los sonidos. Ya está descoronada, y, aunque conserva la nobleza de su linaje, ha perdido su omnipotencia. El arte antiguo se preocupó mucho en hacer de las gargantas nidos de ruiseñores, y de las aéreas tramas de esa música angélica y candorosa, cuelgan, a manera de diáfanos ornatos, las más joviales y deliciosas sutilezas del canto.

—No había entonces pasión, sino ternura, ni tristeza, sino melancolía.

Para tal especie de cantares, todo rumor debe quedar dentro del pentagrama. Es ésta una ardua gimnasia de las cuerdas vocales, en las que los sonidos se enredan y suben y hacen inauditos escarceos, como ágiles y pujantes acróbatas. Ahora, el ideal artístico—según yo pensando—ha variado de rumbo. Las nuevas óperas no necesitan de esos gloriosos esfuerzos. Pasan por los escenarios de los primeros teatros, una, dos, tres—un reducido grupo de cantantes admirables, cuyo antiguo repertorio es algo así como un museo de chucherías y curiosidades.

* * *

No yo, solamente: los “dilettanti” de mi generación no preveíamos la vuelta. El mismo Rossini oyendo “Los Hugonotes”, allá por 1837, exclamaban con irónica desilusión: “E finita la música”.

Y no era verdad. No había concluido. Había quedado en suspenso. Estaba entre bastidores, esperando la nueva llamada a escena.

Aquí está pues, rediviva, incólume, mas remozada, inmarcesible. Solamente que no es ya, la de Bellini, ni tampoco la de Donizetti, la dulce y lacrimosa, la de las quejas y

suspiros románticos, sino la otra, su camarada, la saltarina, bullanguera, fácil a la risa e incansable para la travesura. La música del “Barbero” que había logrado, con su gracia inagotable, saltar por encima de los diques del olvido, se ha rodeado otra vez de sus compañeras de alegría, y ahora se presenta del brazo de “La Italiana en Argel”, de la “Gazza ladra”, de “La Ceneréntola”, hijas espurias todas del genio elegante y refinado de Wolfgang Mozart.

El milagro de este rejuvenecimiento del “Cisne de Pésaro”, se debe, sin duda, al retorno de aquella escuela de canto, exquisita y pura, que hizo las delicias de los abuelos y comienza a seducir a los nietos.

A eso debe; y asimismo, al estado de ánimo del mundo. Queremos reír; queremos curarnos la neurastenia; queremos distender los nervios y salir del tormento, de la locura, del espanto de tantas cosas macabras que acaban de pasar, y que, siniestramente, amenazan seguir. Queremos ahuyentar las recientes memorias. El dolor, aun en su forma estética, nos causa pavora.

* * *

Para tal efecto, rasgando las nubes amontonadas por un Zeus iracundo, asoma hoy, en el tablado lírico, la risueña y bonachona cabeza del compositor italiano. En la expresión de los sentimientos tiernos, escribió Stendhal: “Rossini se encuentra a mil leguas de Mozart y de Cimarosa. En cambio, ha descubierto una ligereza y una brillantez, desconocidas de estos grandes hombres”.

Es verdad. Por sobre la grandiosidad del Guillermo Tell, la dramaticidad del Otello y la unción del Stabat, brincan como niñas regocijadas, estas melodías espontáneas, maliciosas, diáfanas, llenas de claras luces y de olores de primavera. El placer se desgrana en ellas como un florón de gracia.

En el Teatro de la Zarzuela, que accidentalmente da abrigo a la ópera mientras se terminan las obras del Real, se está representando *La Italiana en Argel*, después de ocho o diez *Barberos* y como anticipo a *La Ceneréntola*.

Cuarenta años tenía la exuberante partitura rossiniana de no ser escuchada en Madrid. Y para los aficionados, ha sido una agradable sorpresa. Resultó poco más o menos, un estreno.

Rossini, con incontable inclinación italiana, suele llevar lo cómico a los límites de lo grotesco. Gusta de lo simple y deliciosamente bufo. Allí está en su reino. Nada le importa reminiscencias, repeticiones, rapsodias. Lo que busca es la expresión del goce, la salida burlesca, la picaresca pintura de las situaciones, y un poquitín de ternura –drolática”, diluida en varias páginas del –spartito”: gotas de miel en el ánfora de la malicia.

Los admirables cantares que interpretan las obras de Rossini, hacen con ella verdaderos prodigios de ejecución. A la cabeza de estos artistas, adelantándose en el proscenio para recibir, la primera, el aire de los aplausos, se distingue una diva de magnas facultades: Conchita Supervía.

Luis G. Urbina

LA CATEDRAL DEL GÉNERO CHICO
Los últimos días del Teatro Apolo²⁶⁵

POR LUIS G. URBINA

El público de Madrid ha recibido una noticia desoladora. A saber: que dentro de unas semanas será derruido el teatro de Apolo. En los corrillos de los cafés, en los centros espectaculares, no se habla de otra cosa. Se ha elevado el tono de los comentarios, de un modo que se diría alarmante, si no se supiera de antemano que estas vocerías que se acercan al escándalo, que estas discusiones que confinan con la disputa, son tan sólo ruidos externos, fragores de pirotecnia infantil, efímeros alborotos verbales que, al momento se rompen en el aire como las pompas de jabón. Hablar recio no significa nada. Es como una inconsciente simulación de las pasiones exaltadas. Y así, suele acontecer que el irritado oleaje de las voces se desahoga, de improviso, en un jocundo borbotón de risas.

Mas ahora, con motivo de la anunciada desaparición del Apolo, no hay en verdad discusión, encuentro de opiniones, disentimiento de pareceres. Los comentadores están conformes en que la Villa y Corte va a perder uno de esos lugares que, por efecto de los años y de los recuerdos, constituyen uno de los rasgos imprescindibles en la fisonomía de las ciudades. El Apolo es una parte importantísima del mundo de la farsa. Es la tradición y es la historia, del gusto teatral de la metrópoli, el cual, desde el mediar el pasado siglo, se derramó por los pueblos de la América hispana, invadió los más remotos tablados y dio origen, por cualquier parte, a la inclinación y aun a la imitación del “género chico”.

Porque eso era—aún es—en sustancia, el teatro de Apolo: un repartidor, un difundidor de petipiezas musicales, cuyo principal distintivo consiste en que ambientes y personales, diálogos y cantos son a manera de lascas de la cantera popular.

—“La Catedral del género chico”, era el remoquete del coliseo. ¡Bien ganado que lo tenía! El pórtico, con sus puertas de medio punto; el vestíbulo, con sus gruesas pilastras, sus exiguas graderías, y el airoso arranque de sus escaleras laterales; la sala de espectáculos, de vasta y alongada curva que trazaba, como superpuestos anillos, las filas de los palcos numerosos; las multiplicadas, las innumerables paralelas de sus butacas; el ancho proscenio, con su elegante telón de boca; la dorada y decorada techumbre con su

²⁶⁵*El Universal*, 17 de febrero de 1929, El magazine para todos, p. 3.

esplendorosa lámpara central, producían, como de recinto dedicado a ritos y ceremonias. Tal, al menos, los consideraban los fieles del género.

Adorno viejo de la calle de Alcalá, no había quien pasara por frente a la insustancial fachada que no arrojase una miradilla al interior como pata refrescar la memoria de las alegrías recientes o lejanas que allí dieron solaz a un público siempre entusiasta, siempre insaciable, siempre enamorado de la tonadilla y del baile.

—Allí dentro pensaba todos—va a cantar esta noche el regocijo, a despotricar el chiste de doble fondo, a destrenzar sus voluptuosas incitaciones el baile flamenco.

Algunas temporadas—en un principio, sobre todo—se asomaron por el tablado del Apolo, las máscaras ceñudas y lacrimosas, el drama frenético, le tragedia, con sus fatalismos inexorable; la comedia clásica, envuelta en los velos ondulantes y deslumbrantes de su versificación. La primera obra de don José Echegaray, su primer triunfo—“El Libro Talonario”,—se realizó bajo las bambalinas de ese teatro. Y don Manuel Catalina, doña Matilde Díez, Vico y Calvo, atravesaron la escena interpretando las obras de su elevado repertorio.

Rápido fue el período de arte circunspecto y trascendental. El Apolo se vió conquistado, poco a poco, por la ligereza, por la frivolidad, por la gracia. Atrajo al contento. Invitó a la risa. Y de entonces acá es uno de los grandes quitapesares de Madrid. De *La Verbena de la Paloma*, *El Santo de la Isidra*, *El Dúo de la Africana*, estrenados con otros mil en el coliseo de Alcalá, a *Serafín el Pinturero*, *Don Quintín el Amargao*, *Pepe Conde* y *El Sobre Verde*, pasa la infinita teoría de los chulos y las manolas, los baturros y las paletas, los montones de las menegildas y las gorras de los golfillos, las guitarras que rasgúan jotas y las parejas que se marcan *schotish*, el matizado universo popular, regional, castizamente español.

No cabe duda que el sainete peninsular tiene mucho color y mucho sabor. En su origen, en don Ramón de la Cruz, que es en realidad, el padre del “género chico”, está ya, viva y solazadora, la pintura de las costumbres características, que, aunque del siglo XVIII, conservan el perfil espiritual de las clases populares. Las formas aparentes, los trajes, han cambiado. Mas hábitos y sentimientos permanecen los mismos. Por bajo la americana que remata, por el cuello el pañolillo de seda, se descubre la bordada chaqueta del chispero. Los

continuadores e imitadores de don Ramón, han hallado en estas coplas “folklóricas” una caudalosa corriente de arte.

Confesemos, no obstante, que del exceso de producción y de la vena espontánea del ingenio ha venido una inundación de sainetillos líricos tan endeble y faltos de gracejo, que asistimos, sin poderlo remedar, a un negable periodo de decadencia.

Del “género chico” salieron, años atrás, obras primorosas, llenas de vivacidad, de movimiento; natural y fácilmente gallardas. Obras impecables son, desde el punto de vista de un realismo sin trascendencia, y que, por ser eso, copias de la vida, pedazos de ella, fragmentos de existencia común, bien observada, se imponen y perduran en el arte, están dentro de él; son, por decirlo así entremeses modernos, en los cuales como creo haber dicho ya, el pueblo español se ve finamente burlado en sus vicios y sus defectos y graciosamente satirizado en sus tipos y sus hábitos. Los cuadros de Ricardo de la Vega, las caricaturas de López Silva, las deliciosas figuras Arniches, pintan, a maravilla, el bajo Madrid y son una clara muestra de la fuerza epigramática que, de antaño, y a través de mil vicisitudes, ha conservado la fecunda musa española.

Más convengamos en que, a cambio de ese selecto grupo de bellezas, ha pasado ante nuestros ojos un cúmulo de piezas groseras y torpes, un repertorio inmenso de desvergüenzas sin aliño, de torpezas y malicias sin pizca de gracia. Apenas si, de cuando en cuando, logra ponerse a flote alguna zarzuela pequeña en el mar de insulsez en que naufraga, en ocasiones, el donaire.

* * *

Un periodista, comentando la desaparición del Apolo, dice de él que tiene algo de monumento. Exacto. El teatro de la calle de Alcalá, con su aspecto isabelino, su aire un poco vetusto ya y el historial de sus pasadas glorias, conserva un aliento de impercederos pero cadós y remotos recuerdo. Todavía es alegre, decidór y fandanguero. Pero tiene ratos de invencible melancolía. Son muchas las noches en que los files no concurren a la catedral del “género chico”. Y nada hay más melancólico que un teatro vacío.

Luis G. Urbina

Madrid, 1929.

DE CERCA Y DE LEJOS
Óperas y zarzuelas²⁶⁶

Por Luis G. Urbina

Coincidió mi salida de Madrid con la clausura del teatro de la Zarzuela. ¡Qué lástima! No puedo asistir a la representación de una antigualla que es para mí de lo más granados y peculiar del género. Una larga comedia musicada, como en los tiempos de Gaztambide y más tarde de Arrieta y de Marqués, y, en seguida de Chapí, es cosa que, aunque ya no se estila, y quizá por eso mismo—por no estilarse— resulta una curiosidad y un atractivo dentro del gusto actual de las petipiezas líricas tan abundantes y tan insignificantes.

La obra con que cerró su temporada el viejo teatro, fue una de las que mucho gustaron en México las gentes de mediados del siglo XIX, del “estúpido siglo” como le llama el procaz León Daudet.

El barberillo de Lavapiés. Linda zarzuela, en verdad, que conserva en los finos rasgos de su gracia, los ondulantes contornos de las majas y los chisperos de don Ramón de la Cruz. Muy madrileña, muy ambientada en los pintorescos Barrios bajos de aquella época, no ha perdido frescura, por más que ahora parezca ya un poquitín lenta y como pesada, al modo de las mujeres que sin dejar de ser bellas van ensanchando las líneas con la obesidad de las jamonas. La música de Barbieri, ágil y traviesa, con primorosos y vetustos resabios de la escuela italiana de entonces, tiene, no obstante, capitoso y genuino sabor “folklórico” y es un modelo exquisito de la lírica popular.

Las crónicas escritas a raíz de esta venturosa resurrección tuvieron la efusividad con que suele recibirse una vista deseada. La abuela estaba de vuelta del oscuro viaje del olvido. Hasta Adolfo Salazar, que pasa por el fino tamiz de su crítica, los más altos valores, tuvo para “El barberillo de Lavapiés”, juicios amables y risueños, y ponderados elogios al comparar los méritos indiscutibles, la seria y noble labor artística del maestro Barbieri, con la endeblez, trivialidad y mercantilismo de que usan y abusan los compositores que hoy privan y, en abundancia lucran.

²⁶⁶*El Universal*, 31 de marzo de 1929, p. 3.

Todo, que de algún tiempo a esta parte se han estrenado, precisamente en el mismo teatro de la zarzuela, obras serias, vigorosamente construidas, arquitecturadas en una técnica perfecta y modernísima, que encuadra de una muy rica orquestación cantos y temas regionales, lo que les da un subido interés. Me refiero al Caserío y a la Meiga, ambos del maestro Guridi. Este músico ha logrado con ellas, llamar la atención del público, ya un tanto cansado y estragado por las fusilerías de moda, y la glorificación de los críticos, reacios de continuo, a los desenfrenos de entusiasmo. Aquí, con el objeto de evitar estrépitos que molestan y exaltaciones que despistan a toda opinión, se le pone una discreta sordina.

* * *

Mas si en el teatro la zarzuela la triunfa en su forma antigua, tanto o más que en su nueva estructura, ya, en la esfera superior del concierto u de la ópera, la victoria está de parte del wagnerismo y de la música rusa.

Madrid no ha tenido este año temporada de ópera. El público de la Villa y Corte, se ha visto privado del hermoso espectáculo. Pero los aficionados, aunque a regañadientes, se conforman con las transmisiones radiadas que, dos veces por semana, les envía el teatro del Liceo de Barcelona: Lohengrin, Tristán e Iseo, los maestros cantores, Parsifal.

El apasionado germano, día a día, alcanza en España el más elevado y definitivo culto. El jocundo desbordamiento de Los Maestros Cantores, y el frenesí erótico de Tristán, conquistan a los recogidos y domésticos auditorios que, con los auriculares encasquetados, o en torno de las difundidoras bocinas, llegan hasta la más férvida emoción. Medievales son, así la alegría de los maestros, como la enfermiza voluptuosidad del Tristán. Y si en una el maravilloso genio de Wagner nos inunda de sanos y placenteros goces, en la otra, nos atormenta, nos produce, no ya dolor y perturbación espirituales, sino verdadero padecimiento físico, desesperante ansiedad, como si la música amorosa y mágica, llenara nuestro corazón del filtro mortal que enloquece a los enamorados de la leyenda.

La comedia teutona nos seduce por el color, por la libre inspiración, por el tono de burla olímpica, por el brioso movimiento lírico que la anima, por la suave y serena fábula que desarrolla.

La tragedia del amor doloroso y enajenado, nos hace probar deleites sensuales mezclados a hieles de tristeza y de muerte.

Y todo ello, por la sola percepción del sonido; sin necesidad de que el escenario desenvuelva frente a nuestros ojos, los prestigios fascinadores de su plástica. El alma, hostigada por el sentido auditivo, por la evocación eramente sinfónica, se siente invadida por la música como por un mar, según el verso baudeleriano. Se mece entre celajes angélicos de puros deliquios y simas pavorosas de satánicos deseos. Este es el don divino de Wagner. Hacernos en el silencio de nuestros hogares, no sentir solamente, sino vivir la poesía.

No obstante, el centro de la lejana atracción del Liceo barcelonés, el punto culminante de las impresiones, han sido quizás, las óperas rusas. Varias se transmitieron a Madrid, pero, dos principalmente se llevaron la palma. Una, estupenda de Godounow” de Moussorgsky y el —Príncipe Igor” de Borodine.

Los dos trabajos, a lo que entiendo, están retocados y así se presentan en la actualidad, por Rimski-Korsakow, del cual también escuchamos un lirizado y primoroso cuento.

El efecto que produce el Boris es realmente terrible, inesperado, único. Oímos, sobresaltados, esa inspiración abrupta. La orquestación tiene no sé qué de formidable, salvaje y primitivo. No es la voz de un alma la que nos abrume: es la de un pueblo. Sentimos el paso de las multitudes, hechas coro, un coro más tremendo, más aterradorante, que el de las furias en la Orestiada de Esquilo.

Sabemos que el Boris tiene por argumento, un célebre poema de Puschkine; la insana dramática de la ambición que elegantemente salta los linderos del crimen.

Mas el asunto no nos interesa. Es el agresivo vigor del maestro ruso el que nos seduce, y sublima nuestra imaginación.

Después, gozamos con la belleza, menos dura y fuerte del —Príncipe Igor”.

Y, al concluir estas audiciones privadas y calladas, damos gracias—infinitas gracias—al inventor que por arte de hechicería pudo acercar a nuestros oídos, la eterna y misteriosa música de las esferas.

Luis G. Urbina