

15

Universidad Nacional Autónoma de México

*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Sistema de Universidad Abierta (SUA)*  
Historia



*Silvestre Revueltas:*  
*un ensayo biográfico*

**T e s i s**

que, para obtener el título de  
Licenciado en Historia,

p r e s e n t a

**Luis Jaime Cortez Méndez**

bajo la tutoría de la  
Dra. Teresa del Conde

México, D.F.

2000



U. N. A. M.  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Jefatura de la División del  
Sistema Universidad Abierta

283804



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

A Elda, Elda Maria,  
Sofia y Álvaro

*Todos vivimos al menos tres vidas:  
una real, una imaginaria y otra no percibida.*  
Thomas Bernhard

*...porque toda biografía es una novela que no se atreve a decir su nombre...*  
Roland Barthes

*Lo que puede hacer Revueltas es esperar...*  
Ernest Ansermet

## Introducción

El presente texto me llevó varios años de trabajo. Es el resultado de una laboriosa búsqueda de información en archivos y bibliotecas, así como de un conjunto importante de entrevistas con personas que conocieron a Silvestre Revueltas.

Pretende ser una aportación al conocimiento de este compositor, pues reúne por vez primera un *corpus* de información vasto y abarcador, que no ha sido atendido en los libros publicados sobre el tema.

Reuní fuentes hasta ahora olvidadas en el polvo de las hemerotecas. Revisé minuciosamente la bibliografía y la hemerografía del caso. Compilé las grabaciones de la música de Revueltas. Estudié sus películas. Busqué información en los libros de escritores extranjeros, como Paul Bowles y otros.

Trabajé laboriosamente con una impresión del único microfilme hasta ahora disponible de las obras inéditas de Revueltas.

Mi primera disciplina es la composición. Eso me dio el conocimiento necesario para abordar la parte estrictamente musical del tema que me ocupa. Una biografía de Silvestre Revueltas exige, creo, una reunión de conocimientos propiamente derivados del oficio de historiador con otros obtenidos del análisis musical más técnico y abstracto. Sólo a partir de estos últimos es posible establecer un punto de vista nuevo, propositivo, sobre el lenguaje musical de Revueltas.

En este sentido, arriesgo en mi texto un ejercicio de interpretación sobre el funcionamiento de la forma musical de Revueltas. Establezco, por ejemplo, que su pensamiento no es tonal, en el sentido de la armonía funcional, sino que comparte el pensamiento interválico de las búsquedas más audaces de su tiempo.

Analizo numerosos textos musicales y reúno en un solo discurso informes provenientes de diversas fuentes. La bibliografía es en sí misma una pequeña aportación al tema. Y trazo además un retrato del Revueltas de carne y hueso.

Pero si soy ortodoxo en la metodología de la investigación y en el estudio de las fuentes, lo soy menos en la presentación de los resultados. Soy seguidor de las ideas sobre el texto y el lenguaje de Roland Barthes y por tanto no concibo las palabras como una simple traducción del pensamiento. Las palabras expresan por sí mismas algo que sus usuarios no alcanzan nunca a controlar del todo. Asumo, pues, la polivalencia de las palabras y el placer del texto.

Así, aunque un trabajo rigurosamente histórico por el fondo, esta biografía está muy cercana a la literatura por la forma. Es, en algunos sentidos, una novela. Más concretamente, una novela biográfica. Varios libros ejemplares me mostraron el camino. Pienso en el Flaubert de Julian Barnes o en el Bolívar de García Márquez o en el Fray Servando de Reinaldo Arenas.

La técnica narrativa elegida se encuentra cercana al documental televisivo, recurso bien conocido. Pienso en el *Zelig* de Woody Allen o en el *Ensayo de orquesta* de Fellini. En esa lógica, el único verdadero biógrafo al final de cuentas es el lector. El narrador no hace sino ofrecer los materiales necesarios. Y sin embargo, hay un punto de vista a lo largo de toda la biografía, un punto de vista abierto a la pluralidad de las interpretaciones, como en el ensayo

sobre *Las Meninas* de Foucault. Algo lo define: el interés por acercarse al Revueltas de carne y hueso, presente en sus hábitos cotidianos, en sus anécdotas más aparentemente vanales, en las calles que transitaba, en lo que comía.

La biografía, a mi juicio, es el arte de lo concreto. Cuando el biógrafo especula más allá de cierto límite convierte la biografía en un ensayo, o en un diario, o en cualquier otra cosa. La biografía presenta y narra, como la novela. El biografado es un personaje, finalmente. Un novelista que no logra que sus personajes vivan por sí mismos, que necesita explicarlos, es un pobre novelista.

Hay dos personajes imaginarios, que son un recurso general de la estrategia narrativa: Ausencio Contreras y Sebastián Rossi. El primero representa la suma de los amigos de Revueltas. El es el punto de fuga desde el cual se narran muchas anécdotas que me contaron los amigos de Revueltas, o lo que escribieron en su tiempo. El segundo es el intérprete actual, que observa todo a partir de los horizontes conceptuales de nuestro tiempo. Ambas miradas se complementan. Ausencio Contreras cuenta historias. Sebastián Rossi analiza e interpreta.

Un viejo maravilloso me inspiró el personaje de Ausencio Contreras: don Francisco Contreras, uno de los grandes violinistas mexicanos y, en efecto, amigo entrañable de Silvestre Revueltas. Él me dio información viva y me ayudó a entender a Revueltas. Le cambié el nombre para serle fiel, y para poder hacer entrar en su voz otras voces amigas. El proceso me ahorró a mí muchas comillas, y al lector lo salvará, espero, de una lectura fatigosa y fragmentaria. Las comillas de las citas me pinchan el alma, decía don Alfonso Reyes.

El resto de los personajes es real, por decir así. Construí sus voces con la materia que me dieron ellos mismos.

La Cronología resulta de los datos más objetivos y neutros. Se pone junta la información biográfica más completa de Revueltas.

El nombramiento de Revueltas como violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional, a los 16 años, se encuentra en los expedientes de la SEP, en el Archivo General de la Nación.

Louis Gazagne existió, y su discurso es prácticamente una ilación de sus cartas. Modifiqué un poco el estilo y amplifiqué alguna imagen.

La información sobre Jule Klarecy está dispersa entre las memorias de Rosaura Revueltas, y las cartas que el propio Silvestre le dirigió.

Lo del bar "La ópera" lo cuenta Eduardo Hernández Moncada en un texto espléndido. Agregué alguna información obtenida de algunos documentos de la época, como los programas de los conciertos que Revueltas tocaba por esos años.

La información sobre Aurora me la obsequió Rosaura Revueltas. Algunos argumentos de prudencia y mesura me llevaron a mantener en la sombra muchos aspectos de su identidad, lo que además me gustó (y me vino bien) en términos literarios.

Las palabras de Angela Acevedo, una mujer que sigue siendo hermosa y de ideas ágiles y claras, son una simple transcripción de lo que me dijo.

Ricardo Ortega fue un gran amigo de Revueltas, y lo que dice está tomado casi literalmente de sus cartas.

Fernán Revueltas es un pretexto para hablar de Silvestre desde la perspectiva de la pintura. La creación del personaje se basa en datos perfectamente verificables.

Del mismo modo José Revueltas es un pretexto para hablar de Silvestre desde la literatura.

El Dr. Falcón, ser real y un poco ambiguo, según los testimonios de Rosaura, se me convirtió en el Dr. Falconi. Es decir, puse el punto sobre la “i”.

Los testimonios de Rosaura Revueltas están diseminados por todo el texto. Su libro de memorias “Los Revueltas”, aunque cuestionable en muchos sentidos, es un documento de vital importancia para entender la vida de Silvestre.

El viaje a España fue construido en un tejido de informaciones provenientes de dos fuentes principales: las Memorias de España de Elena Garro, y las cartas del propio Silvestre. Algunas informaciones adicionales provienen de textos generados durante la guerra misma por otros escritores como Octavio Paz y Rafael Alberti.

Fernando Gamboa contó lo de la tormenta en alta mar casi medio siglo después, en un homenaje a Revueltas en el Palacio de Minería.

Arriesgo un ensayo de interpretación de un tema crucial: la historia de la relación entre Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. En el texto mismo se enumeran los documentos de que parto.

La información más importante sobre la militancia comunista de Revueltas me la ofreció el maestro Alfredo Zalce, una larga tarde de estío, en la ciudad de Morelia.

El texto va ofreciendo paulatinamente sus propias claves, o al menos eso pretendo. Me declaro enemigo de la obviedad y de decirle al lector lo que ya sabe o espera.

Luis Jaime Cortez

## Ausencio Contreras

Qué le iba yo a hacer, póngase en mi situación, su muerte fue como cambiar las luces en una zarzuela mal montada, de esas que hice tantas veces para ganarme el pan, un golpe de silencio que nadie notó, un rumor de sombra que se aleja, como si ya estuviera previsto que siguiéramos la vida sin él.

–Silvestre ya está difunto –me lo dije en silencio muchas veces–. Eso es todo.

Fue como si hubiera aparecido de repente una nueva distancia, y digo nueva no por ponérmele elegante, pero es que con Silvestre hubo siempre una distancia, nunca fue un hombre de confesiones.

Dónde tendré ahora qué buscarlo, me dije, como esos locos que se ponen a hablar ellos solos. ¿En esas esquinas sin letrero, al filo del crepúsculo, o se aparecerá de tarde en tarde por las cantinas de siempre a curar sus tristezas de alma en pena con un trago de tequila? Lo que sí es que será más difícil verlo, eso que ni qué, no sólo por ese obvio desencuentro que es el estar uno vivo y el otro muerto, sino porque de seguro no tendrá otro remedio que echar mano de insinuaciones y de señas.

–Así era de por sí –me dijo Pancho.

¿O hablará como cualquier vivo común y corriente? Eso en el caso de que quiera hablar, hay que dar eso por sentado.

–Pos ora sí que sería como conferencia de larga distancia –volvió a decirme Pancho–. ¡Salucita!

–Me hablará –le dije otra vez, con una altanería que se encaminaba a cerrar el tema, y él solamente levantó las cejas como diciendo éste ya se fregó.

Se fue sin explicarme nada, seguí pensando ya en silencio, por eso se me quedaron atragantadas muchas cosas que no entendí, no dijo nada pero le juro que estuvo siempre a un pelito de decirlo, al menos eso columbraba en mis insomnios, no lo dijo o no lo supe escuchar, quién puede estar seguro de las cosas, a pesar de que fui su amigo, fíjese bien, durante once años y veinticinco días exactamente, los conté mucho tiempo después, le dije, o al menos eso tengo aposentado en mis recuerdos. Y es que la guadaña de la muerte es canija, porque corta y desordena lo que ya de por sí estaba cortado y desordenado.

Silvestre se escabulló como un ritmo que no alcancé a comprender, pensé para mis adentros, eso pasa siempre con los muertos, aunque también nos ocurre en la orquesta, ¿sabe?, leemos una partitura en la que todo es exacto, cuando unas cuantas notas se escapan de repente, sin razón, y nuestro arco tropieza y la mirada culpable se vuelve hacia el director en busca de ayuda, inútilmente, pues qué puede hacer el pobre por nosotros sino mostrarnos su ingenua devoción al tiempo, uno, dos, tres...

Fue una noche a principios de octubre. Los faroles de la Alameda estaban como opacos, sin acabar de encenderse, parpadeaban como incapaces de vencer tanta oscuridad. Hubo helada, lo recuerdo bien. Nos quedamos ahí un largo rato, sentados en una banca de fierro, tiritando



como inocentes, no entendíamos eso de que Silvestre se nos pelara a las meritas horas en que estaban estrenando en el teatro la danza del renacuajo.

–Silvestre ha sido al fin comido por las Parcas –les dije–. Igualito que el fregao animalejo ese.

La vigilia de esa noche transecurrió con pasos de animal enfermo, la pasamos vagando sin ton ni son y sin hablarnos, el silencio fue nuestra única carta ante eso que ya sabíamos desde que Silvestre regresó de España.

–Se trajo de allá la cara de la muerte –balbuceó Candelario.

Apenitas unas noches antes, una noche que parecía cualquier otra noche, estuvimos con él en una cantina de San Juan de Letrán como tantas veces, sin que para nada sospecháramos que era una ocasión especial, la última. Aunque también es cierto que cuando uno ve hacia atrás descubre ciertas señales que uno no pudo ver en el momento preciso. La mañana siguiente, de madrugada, Luis<sup>1</sup> se lo encontró tirado allá por Madero, junto a unos bultos de basura.

–Resollaba como tren –dijo.

No recuerdo dónde estaba yo. Pero incluso Luis mismo pensó que había sido simplemente una noche más, una madrugada más, sólo eso. Quiso levantarlo, sin éxito.

–Era como cargar un cocodrilo –agregó.

Pidió ayuda y lo metió a un taxi y siguió su camino con la sensación de que había cumplido una mera rutina, un mero gesto de colegas, hoy por ti mañana por mí.

Pero se nos peló. Y hasta entonces, hasta que José<sup>2</sup> mismo me lo dijo, aunque en realidad no alcanzó a decírmelo siquiera, se me quedó mirando como ido, hasta entonces fue que comprendí que se me había escabullido el tiempo de plano sin conocerlo.

De nada me sirvió andar trajinando con él, porque no le puse ninguna atención, me ganó la pereza, siempre pensé que ya habría tiempo para entender, pero lo único que entendí es que el tiempo no estará nunca a nuestra disposición. Aunque no todo fue culpa mía porque, como le tengo dicho, él no era muy dado a contar de sus cosas. Su modo de hablar era más bien una íreta para escabullirse, para confundirnos a los que andábamos siguiéndole el rastro.

Lo del juego vino después, no sé cuando, pero en algún momento supe que todo había consistido en eso, y que no me quedaba otro remedio que echarme mi conquián con Silvestre. Quién sabe cómo, pero de pronto me encontré desenvainando lápices y garabateando una biografía. Unos impulsos de necio me hacían sentir que mi destino estaba en escribirla. Con los años entendí que es una especie de enfermedad de biógrafo, que no tiene cura. Y no es que las biografías hayan dejado de gustarme, ya he leído muchas a estas alturas, pero me queda claro que tienen siempre un motivo que las engendra, y el más socorrido de todos, con sinceridad o con artilugios de hipócrita, se encuentra en el gris argumento de la amistad. Yo al menos pensé durante mucho tiempo que esa era mi razón. Ahora no sé siquiera si es verdad que yo fui amigo de Silvestre Revueltas.

Me sentí como uno de esos arribistas que buscan notoriedad a costa de los otros, pero al

<sup>1</sup> Luis Cardoza y Aragón. (Nota del editor)

<sup>2</sup> José Revueltas, hermano de Silvestre. (Nota del editor)

mismo tiempo se me figuraba que contar su vida era una forma de seguir conversando con él, como si todavía anduviera trastabillando por las calles.

Guillermo<sup>3</sup> pensó igual que yo, y José también, aunque no nos dijimos nada, nos separamos al andar como si estuvieran estorbándose los ruidos de nuestros pensamientos.

–Es una forma de la resignación –pensé.

Caminamos por las calles de la Merced en silencio, y luego salimos por el Salto del Agua, rumiando nuestro dolor con esa esperanza recién nacida. Así es el mundo, se me ocurrió decirles en medio de un bostezo, algo se está yendo constantemente, y al mismo tiempo algo llega con cada instante, sin interrupción, los músicos, sobre todo los músicos que tocamos en una orquesta y no podemos detenernos cuando se nos pega la gana, estamos acostumbrados a eso. Apenas ha muerto la línea del violín y el oboe ha empezado a hablar de cosas nuevas y recién pintadas.

Guillermo fue el primero en cumplir, pero lo hizo sin orden y sin recato, como queriendo tragarse la lumbre a puños.

–Tu biografía es un circo de circunloquios –le dije.

Vaya a saber lo que pensó de mí, porque además le solté una arenga de vituperios que no acabó ni con la segunda botella de tequila.

–Es una peste de adjetivos –le dije.

Y no me callé que es una circunstancia agravante el hecho de que se ponga más solemne que político en tiempo de elecciones.

–Eres como un Freud de Tepito –le dije también para terminar, citándole ese nombre con que el quería apantallarnos.

Pero no es de hombres criticarlo. Al menos, cosa que yo no puedo decir, cumplió, hizo la biografía que prometió aquella noche y se quitó de padecimientos.

José tardó más de veinte años en tomar la pluma, y yo, como usted sabe, aplacé el tiempo tanto que ya no tardará en cerrarse el círculo con mi propia muerte, punto final, quizá él me espera en algún sitio, no necesariamente de la geografía cristiana, con una carcajada por mis angustias de maricón, así diría, pendejo, si la muerte es lo que siempre buscamos, la muerte es, simplemente, estar...

No, no me mal entienda. A diferencia de lo que ocurrió con Guillermo y conmigo, José no perdió, abandonó la partida, que es distinto, como que se le hizo de mal agüero el pokar que traía entre las manos, como que se amedrentó al saber que su hermano era un tema de novela, y no por otra cosa sino porque era una novela precisamente como las que él mismo escribía, como las que él quería escribir, su hermano era igualito que algunos de sus fantasmas.

–No puedes llenar con sangre tu pluma fuente –me dijo Evaristo–, porque se seca.

Su semblanza de Silvestre Revueltas le salió, si se lo digo con franqueza, algo melosa, aunque encontrará dispersas por todas partes huellas de verdades profundas, signos de la más legítima admiración. La dejó en la forma de unos cuantos apuntes, yo me imagino, porque las

<sup>3</sup> Guillermo Contreras, autor de *Revueltas: genio atormentado*. (Nota del editor)

palabras con que quería encontrar a su hermano eran como cal sobre heridas todavía vivas.

Yo no perdí mi tiempo, al principio, quiero decir. En el sepelio mismo empecé con mi preguntadera, nomás como por ir tanteando el terreno. Pululaban como aluizotes los enemigos de Silvestre, pero yo me hice el disimulado. Qué le iba yo a hacer, si toda esa bola de ladinos comentaban sin chistar que Silvestre era un gran compositor, cuando un día antes le habían sacado la vuelta. Pero ese era sólo el principio de mi rosario de sorpresas. Pablo Neruda leyó un poema escrito quién sabe cuando, yo no me tragué eso de que acababa de hacerlo. Supongo que lo escribió y luego se lo dedicó al presentarse la oportunidad, como una mínima correspondencia a la admiración que Silvestre le tenía, aunque tres años antes le había cerrado las puertas de su casa en París, cuando Silvestre andaba por allá medio muerto de hambre en la alborada del invierno, el señor embajador no le ayudó ni a conseguir una visa, pero ahora Silvestre era un camarada, así, con mayúsculas, y los pajaritos estaban llorando en el Amazonas.

–No hay mejor camarada que el que no puede hablar –me explicó Pancho con una naturalidad que desbarató mi asombro.

De buenas a primeras, como en el abracadabra de un merolico, Silvestre Revueltas se volvió el compositor genial que llegó para enriquecer a la patria, el director extraordinario, émulo de Ernest Ansermet, el amigo perfecto, generoso y solidario, el violinista inolvidable, el esposo fiel que si acaso se tomaba una copa de vez en cuando con los cuates. De pronto no había ya nada qué decir. Como por efecto de una conspiración, todos respondían las mismas cosas y evitaban hablar, por bondad o solidaridad, como decían, de aquello que pudiera manchar su memoria. La fracesita manchar su memoria me la repitieron hasta la saciedad. Todos parecían estar representando el mismo papel, como en un teatro de locos, y sin embargo me miraban como si estuvieran del lado de los sanos. Fue fácil entender por qué: ya no era necesario tomar partido por Silvestre Revueltas.

–Ya está muerto, ya puede defenderse solo –me dijo un trombonista de la orquesta.

No me quedó otro remedio que confiar en mi memoria, que empezó a hacerse débil en el momento en que sintió encima semejante responsabilidad, en los dos o tres amigos que sí aceptaron decirme algo, y por supuesto, en la lectura de las cartas y los diarios.

Meterme en las cartas no fue cosa fácil. El no me dio ninguna autorización, ni siquiera me dijo que había escrito cartas, y tampoco sabía nada del diario del hospital psiquiátrico, aunque cuando fui a visitarlo observé que en una mesa, junto a su cama blanca y bien tendida, había unas hojas con unos lápices encima. Alcancé a notar que no era papel pautado pero no dije nada.

Sus partituras las pude ver casi todas en la sinfónica, así que esas era como si las tuviera daguerrotipadas en las orejas.

Poco después incluso me negaron el archivo. Se lo llevó Rosaura, la hermana rica de Silvestre, y nadie pudo verlo durante los siguientes treinta y cinco años. Llegó a la vecindad un buen día y le explicó a Angela, la viuda, que pagaría las deudas de Silvestre, pero que se llevaría el archivo, que en sus manos no correría peligro, dijo. Iba acompañada de un notario y Angela tuvo que firmar un documento, y así fue como el archivo de Revueltas pasó de manos de sus legítimas herederas, Angela<sup>4</sup> y Eugenia<sup>5</sup>, de apenas cinco años, a manos de la hermana. El traslado se legalizó ante el notario público número 7, Guillermo López Portillo,

<sup>4</sup> Angela Acevedo, viuda del compositor. (Nota del editor)

<sup>5</sup> Eugenia Revueltas, hija del compositor. (Nota del editor)

el 18 de Agosto de 1943, lo recuerdo como si acabara de verlo. Gracias al archivo, Rosaura se convirtió en la voz oficial de Silvestre. Como era la señora Revueltas, muchos pensaron que se trataba de la viuda de Silvestre, y Angela prácticamente dejó de existir. Tampoco permitió que la música de Silvestre se editara en México. Recibió la propuesta de Rodolfo Halffter y de Otto Mayer-Serra, y les contestó lo que siguió repitiendo por los siguientes cincuenta años, que los mexicanos somos indignos de Silvestre y que nunca entendió por qué su hermano se enteró en el amor por un país que ni lo merecía ni lo comprendería nunca.

De todas formas mientras pude leer, una y otra vez, tratando de adivinar en el recuerdo lo que no pude ver frente a mis propios ojos. Memorice sus cartas como si fueran sonetos de Amado Nervo, hasta que empecé a mezclar las preguntas de unas con las respuestas de las otras. Pensé que leyendo con calma, rumiando con mansedumbre cada letra, podría llegar hasta las cenizas de las palabras, porque a las palabras que usamos es como si les prendiéramos una mecha, y luego sólo quedan las cenizas. Pensé que todos esos papeles guardaban muchos secretos para quien tuviera la fortuna de encontrarlos.

Copie muchas fotos y las pegué en el cuarto de la azotea donde trabajaba.

—Así veré al menos la cara que pones —le dije, y precisamente en ese momento vi una foto en la que sonreía. Barrunté que eso me serviría para inspirarme, que era lo mismo que estar platicando con él frente a frente, pero al poco ya me daba asco entrar a ese cuarto, como que se me agolpaban las nostalgias, cuantimás al clavarle la tachuela a la foto del busto que le hizo Carlos Bracho. Se me vinieron encima los recuerdos como reguero de moscas. Silvestre me llevó a verlo pocos días después, muy divertido porque ya tenía una estatua.

—El día menos pensado te montan en un caballo junto a Pancho Villa a la entrada de Durango —le dije—. Pero de que te hizo feo, te hizo feo, no te dio ni una ayudadita. Debió al menos haberte lijado la cicatriz del cachete.

Yo mismo no daba crédito, ido el tiempo, a la distancia entre la escultura y mi recuerdo de cómo era la cara de Silvestre.

—Es la cabeza de Goliat —me dijo Pancho cuando se la enseñé.

Se trata de un rostro de un medio metro de altura o algo así. Una joven rubia me explicó en el museo, muchos años después, que está hecha de basalto negro, un tipo de roca volcánica.

—Si hablamos de volcanes ya vamos bien —le comenté, entusiasmado por su explicación.

Pero no íbamos bien. En vivo me disgustó más que en foto y en recuerdo. El rostro está abotagado, hinchado como una res que se llevó la corriente. Sus facciones son duras y no me dejan reconocerlo. Y por si fuera poco, no expresa nada, es un rostro atónito, como asustado de ver algo que no puede haber visto por la simple razón de que no tiene ojos, en su lugar se asoman dos glóbulos que parecen vejigas de animal ahogado.

—Sin ojos está peor que muerto —le dije a Pancho—. De nada le sirven sus caireles románticos. Aunque así, tan feo, cuando menos no parece héroe nacional.

A los pintores no les interesó Silvestre, hasta donde sé. Nadie le hizo nunca un retrato. Chávez tuvo su Siqueiros a pesar de que Siqueiros era más amigo de Revueltas, o al menos eso parecía. Y además de Alfaro, también pululaban por la casa de Silvestre María Izquierdo y José Clemente Orozco y muchos otros. Así que Carlos Bracho tiene su mérito, a pesar de mi ineptitud para entenderlo.

También me fui haciendo una colección de caricaturas de Silvestre, pero luego de un tiempo las tiré, porque no había ni una sola que tuviera sarcasmo verdadero, parecían una competencia para ver quien lograba el Revueltas más contrahecho, más brutal. Pero les faltaba el elemento básico, la ironía, el humor y la inteligencia afilada como para sacar chispas de entre las piedras que era lo mero principal de Silvestre.

La foto que más me cuadra es la que le hizo don Manuel Álvarez Bravo. Ahí sí está Silvestre como era él, subido arriba de una azotea y vestido como siempre, y no en un lugar de lujo y acicalado de tacuche. Porque no hay una sola foto de Silvestre con frac, aunque tampoco hay ninguna con sarape, así que las cosas están equilibradas. En el fondo hay un muro que nos cierra el paisaje, pero podemos imaginarnos un entorno lleno de tenderos con calzones y pantaletas oreándose al sol. Entre el muro y Silvestre hay una escalera y su sombra. Es una escalera de varillas de hierro para subir al tinaco. En ella está recargado Silvestre, con esa mirada que ponía cuando estaba pensando hacia adentro. Lo rodea un ambiente de soledad, como que no hay ni una sola persona en muchos kilómetros a la redonda, ni siquiera el fotógrafo. Lleva un saco de esos que ahora les dicen sport, sin corbata, y un cinturón muy ancho. En la mano izquierda tiene el libro que estaba leyendo antes de que se tomara la foto, cerrado, pero con el dedo índice acomodado a modo de separador. Es posible que se trate de una partitura de bolsillo. Sus manos son gruesas, tienen algo de oso y algo de tamal. En el suelo, un fragmento de su propia sombra une las dos escaleras, la real y la otra. No pueden verse sus pies de caminante furioso, que le cortó la cámara intransigente.

En otra foto tiene unos dos años. Parece niña. Todas las fui pinchando sobre el muro que me quedaba enfrente.

En otra puede usted contemplarlo a los siete años. No es ahí Silvestre Revueltas bajo ningún ángulo. Aparece flaco y con unas orejas enormes, como untadas al cráneo, el pelo casi rapado, junto a un Cristo de larga cabellera. Sostiene en la mano derecha, con elegancia bien estudiada, un devocionario. Es un típico escenario de fotógrafo de pueblo, y de lo que se trata es precisamente de ocultar el pueblo, de darnos la ilusión de ciudad con un muro de cartón pintado. Es la foto de su primera comunión. Sí, no me ponga esa cara, Silvestre Revueltas también hizo la primera comunión.

Una foto familiar tomada en 1912, con su madre y cinco hermanos, lo sorprende posando con el violín en las manos, en la actitud fingida de que toca algo. Su posición no es buena porque ve hacia la cámara, pero su mano derecha deja ver que su técnica del arco no era mala, por el contrario, su cuerpo entero refleja una actitud precisa y relajada. No sé bien hasta dónde, pero es un hecho que a los doce años ya tocaba el violín.

En otra foto de 1916 parece un poeta del siglo pasado. Y luego la foto más elegante, más, digamos, profesional, para fines de conciertos y de promoción, tomada en 1920. En el ángulo derecho puede todavía leerse: *Eva Photo Studio. San Antonio, TX*. Tiene su cabello impecablemente cortado y peinado, con unos cuantos rizos huracanados.

—Te chaponearon el bigote a la Charles Chaplin —le dije a la foto—. Pero la corbata se ve que ya es de segunda lavada, porque te encogió tanto que apenas si te llega al ombligo.

Está sentado y sostiene erguido su violín con la mano izquierda, como diciendo, dense un quemón, nomás me falta el monóculo. Hasta da el gatazo de galán, cosa que no me sorprende, porque podría jurarle que nunca disminuyó su éxito con las mujeres, ni siquiera cuando subió de peso y andaba por ahí con sus ropas descoloridas.

–Soy franciscano –decía–, excepto por las mujeres, el vino y la comida. Si se fija, la ironía guardaba su matiz, pues le quedaban la humildad y la miseria.

De 1922 hay una foto, hasta le puse el número encima con un lápiz azul. Está un poco borrosa pero eso no importa, yo no la quería para colección de museo. Está con su esposa Jule y su pequeña hija, Alejandra. Silvestre era elegante entonces. Vestía una camisa de manga larga y moño en el cuello, y un pantalón untoso, hasta algo afeminado. Era delgado a sus veintidós años. Están en el campo, junto a un gran árbol. El se subió como casualmente a una piedra, para parecer más alto, pero yo creo que ella le sacaba fácilmente sus tres o cuatro centímetros.

Debería ver también, sobre todo usted, esa película a la que le pusieron *Vámonos con Pancho Villa* que tiene música de Silvestre. El aparece de segundón en una escena, tocando el piano de la cantina. A su lado hay un letrero escrito burdamente, que dice: favor de no dispararle al pianista. Lo vemos de espalda, acompañando a unos soldados que tienden a tararear *La cucaracha* a balazos, y de pronto voltea, lo vemos de perfil, y cuando parece que al fin vamos a poder saludarlo, cuando casi ha volteado a vernos, como sabiendo que ahí estamos esperándolo, cambia la escena.

Vi sus películas tantas veces que acabé aprendiéndome los diálogos de los personajes. *Que viene mi marido* me pareció siempre la más divertida. Y *La noche de los mayas* la más fastidiosa. Aunque vale más la música de la segunda que de la primera. Pero de todas formas mi sentimiento fue que, salvadas *Redes* y *La noche de los mayas*, no es en la música para películas donde está la substancia de la obra de Silvestre. Y aún en ese plan hay que decir que en *La noche de los mayas* hay algo de falsificación, porque no fue Silvestre quien hizo la versión de concierto, la hizo Limantour<sup>6</sup>, que andaba con la monserga de que había que alargar las obras de Silvestre porque duraban muy poco, y la verdad sea dicha, lo consiguió. Limantour logró fabricar la partitura más larga de Silvestre Revueltas.

Me compré un cuaderno como el que usaba Silvestre, para ir escribiendo. Y no crea que no sé cómo hacerlo, a mí Silvestre me pegó eso de la leída, que es el primer paso, así me decía, si no lees no puedes hacer nada porque tienes llena la cabeza de guano. Los libros son como si te lavarás el alma, como si te sembraras maíces y frijoles por adentro. Me aprendí unos poemas de don Ramón López Velarde de tanto que se los oí decir.

–Parece que te tragaste el libro con todo y la tipografía –le dije una vez, con más envidia que asombro.

Busqué como un desesperado todo lo que pude, pero sentía que entre más lograba conocerlo, menos lo conocía, como si las cosas que me contaban me agregaran dudas en lugar de darme tranquilidad. Cada respuesta hacía proliferar las preguntas. Nunca dejé de encontrarme otra verdad detrás de la verdad, como si estuviera escarapelando cebollas.

Por ratos me gustaba imaginarme que ya sabía mucho, llega un momento en el que todos creemos saber mucho de Silvestre, lo he notado en los aspavientosos, no crea que sólo es mi caso.

–Es síndrome de biógrafo –me dijo Pancho–. De seguro aparece en los libros esos gruesos de las enfermedades.

Si te fijas, todas las cosas tienen su manera de hablar, se lo dije a Inocencio, fue eso lo que

<sup>6</sup> José Ives Limantour, director mexicano. (Nota del editor)

me hizo meterme a turista de bibliotecas, a rumiador de papeles, me metí en las casas de los amigos y de los enemigos de Silvestre, los enemigos eran más difíciles de encontrar porque estaban agazapados, y a todos les arrancaba las palabras de la mismita lengua. Pero seguía sintiéndome sin recursos, no podía quitarme de la cabeza que las palabras son puritito ruido.

Ahora ya no sé ni distinguir si Silvestre es más bien el personaje de una mala novela que leí hace mucho. Alguien me dijo que él había sido amigo de un gringo, una especie de pirata inglés en desgracia que escribió un libro en Cuernavaca, algo que tenía que ver con un volcán, me dijeron que a él le había dedicado precisamente *Cuauhmalhuac*, en una cantina de allá. Pero yo ya no hago caso de lo que me dicen. En el fondo, uno nunca sabe cómo ha ocurrido nada, ni siquiera en la vida de uno.

También en eso me lleva usted ventaja, porque la gente cree en lo que ve, aunque sea en el cine, mientras que a las palabras, dicen, se las lleva el viento, como si ese fuera un descrédito. A la música también se la lleva el viento.

Regresé muchas veces a las casas en las que vivió Silvestre, me daba por andar y andar como si de repente extrañara el monte. Fui a la colonia Roma, por ejemplo, a la calle Querétaro 22. Toqué, y por un momento tuve el presentimiento de que él saldría como cualquier otro día. Dí vueltas y vueltas como bordeando el Zócalo, andando por esas calles de nadie hasta que se acaba el rumbo de la Merced. También gasté mis zapatos en esas calles que tienen nombre de doctor. De muchas casas quedaba sólo el cascarón, y otras habían sido sustituidas por edificios de varios pisos.

Peregriné, a Silvestre le gustaba usar esta palabra, por las cantinas de Mixcalco y San Juan de Letrán. Estuve incluso en París, para algo me sirvió el dinerito de mi jubilación, estuve en Valencia y en Madrid, siguiendo las huellas de su viaje. Pero las ciudades no me ayudaron gran cosa, han enterrado muchos muertos desde entonces. Me pareció que tenían un aire de cosa nueva, como si algún despedido del museo del Prado les hubiera dado una mano de barniz.

Liegué incluso a desear, vea usted a que grado de exageración llegué, aunque sólo por un momento, ser Silvestre Revueltas, vestir su ropa, ¿podría acaso, me pregunté, recordar cómo eran sus zapatos, de qué color las camisas que usaba, y su abrigo, ese abrigo raído que parecía de un hermano de menos kilos? Quería convocar a un fantasma, para que me entienda.

Terminé por abandonarlo todo, hasta la música. Quiero decir, los conciertos y toda esa faramalla. Fíjese, esta palabra también la usaba Silvestre. Me vine a vivir aquí hace unos veintisiete años. Al menos eran veintisiete la última vez que los conté. Ahora toco sólo para mí, para mis amigos, para estos pajarillos que de tarde en tarde vienen a escucharme con un poco de piedad y condescendencia. ¿No le estoy aburriendo?

Yo no logré mucho, pero usted, con sus lentes y sus luces, logrará más. Y es lógico: le falta un dato, cambia de secuencia; le desconcierta un hallazgo, modifica la trayectoria de la cámara; le sobra una información, edita; se encuentra ante una zona oscura, prende más lámparas.

## Cronología

### I

#### 1899

☞ Dicen los documentos más fidedignos que nació en Santiago Papasquiaro, un pueblo de la sierra de Durango, poco antes de la media noche del 31 de diciembre. Como quien dice, entró al siglo en anacrusa. Un amigo mío me explicó de manera muy enredada que el siglo no empieza en 1900, sino que en realidad se inicia hasta 1901. No comprendí bien sus argumentos. En tal caso, le dije, piensa en una anacrusa lenta.

☞ Por eso le pusieron Silvestre, porque nació el día de San Silvestre, no hubo en su nombre ningún rebuscamiento.

☞ Aunque decir día de San Silvestre en realidad es un decir, porque como ya le dije, nació por la noche, en la cama de su madre, que así se nacía antes, sin hospitales. Tragó su primer bocanada de aire entre el escándalo de la fiesta que le cambió tres dígitos al calendario, no había ni siquiera acabado la frase de su primer chillido cuando empezaron a estallar los cohetones y la pólvora empezó a silbar en distintos tonos el inicio del nuevo siglo.

☞ Domicilio: Comercio (hoy Francisco I. Madero) 58.

☞ Dispuso el destino que le tocaran por padres Romana Sánchez Arias y José Revueltas Gutiérrez. Don José llegó a San Andrés de la Sierra unos años antes con el propósito de hacerse una carrera en la teneduría de libros de la mina. Los números se le daban, decía, porque son más francos que el agua. Era huérfano desde los ocho años y padre adoptivo de una hermana menor. Fraguó su vida en los avatares de la miseria. Su talento contable, que luego se reveló como genio comercial, le abrió las puertas de la fortuna, fugazmente.

Esa historia explica su carácter de hierro y su disposición al orden y a la disciplina. Sabía qué hacer y cuándo, y administraba su familia con diligencia de experto. Empezó en San Andrés de la Sierra, y anduvo luego de vendedor errante por la provincia en una carrera que lo llevó con su esposa y sus hijos a la ciudad de México unos cuantos años antes de su muerte. Pudo pagar los estudios de Silvestre y Fermín en los Estados Unidos, y metió al Colegio Alemán a sus demás hijos, los que estaban en edad de ir al Colegio Alemán. Josesillo andaba por los siete años y por la casa todavía se oían los gritos de muchos chilpayates.

En total, en veintitrés años de un supuestamente feliz matrimonio Romana y José tuvieron doce hijos, si mal no recuerdo. Silvestre, el primogénito; Fermín, pintor, uno de los pioneros del muralismo, dejó una obra de valor, aunque breve como su vida, pues murió incluso más joven que Silvestre; José Maximiliano, ¿no le sorprende el nombre?; Consuelo, pintora; Emilia, desde niña aprendió a tocar el piano, y a menudo le acompañaba sonatas a Silvestre en largas tardes familiares; Rosaura, propietaria legal hasta su muerte del archivo de Silvestre, actriz; José, junto con Fermín, el hermano más cercano afectivamente a Silvestre, y uno de los grandes activistas políticos y escritores mexicanos; María del Refugio, Maura, María de la Luz, María y Agustín.

☞ El abuelo materno, Fermín Sánchez, era minero. Delgado y de mediana estatura, tenía unos duros ojos de obsidiana. Alcohólico... Decía Guillermo que ese era un antecedente, que los psicólogos entendían bien de esas cosas. Pero la verdad es que murió anciano, al menos



parecía un anciano, de silicosis, que es la enfermedad derivada de la inhalación prolongada del polvo de sílice en la minas. Murió de una simple enfermedad de pobre.

☞ La abuela, Edelmira Arias, hija de españoles, de ojos claros color de avellana, tenía un porte de potranca de raza. No es una exageración decir que el poderío de la personalidad de Silvestre le venía por la vía materna. Aunque no es posible establecerlo con exactitud, pues nadie conoció a los abuelos paternos de Silvestre. Murieron, como le dije, cuando el padre de Silvestre era apenas un niño y no dejaron ni siquiera una foto. La abuela se llamaba Consolación Gutiérrez. El abuelo, Gregorio Revueltas.

31 de Diciembre. Apenas ha nacido el Niño Dios, y ya es perseguido por Herodes; la Iglesia todavía en la cuna, envía al cielo a su primer mártir, al diácono Esteban y sus veinticinco primeros Papas mueren también mártires.

Bajo el pontificado de Silvestre I (314-335), la Iglesia, después de 300 años de persecución, empieza a gozar de su más preciado bien que es la libertad. Entonces cunde plétórica de vida por todo el imperio romano, y el Concilio de Nicea (325), primero entre los ecuménicos, presidido por el gran Osio de Córdoba, y confirmado por el papa Silvestre, vindica victoriosamente contra Arrio la divinidad de Cristo, de que está completamente embebida la liturgia de este tiempo.

Silvestre, palabra derivada de *sile* (luz) y de *terra* (tierra), quiere decir luz de la tierra... Si este nombre proviniese de *silva* (selva) y de *theos* (Dios), significaría selva de Dios... En el Glosario se afirma que Silvestre quiere decir verde, agreste, umbrío, frondoso...

Santiago de la Vorágine, *La Rama Dorada*

☞ Silvestre, pues, era capricornio.

## 1906

☞ Se inició en la música muy pronto, con Pancho Ramírez. Tocaba el serpentón y el fliscorno pero a Silvestre le dio clases de violín. El solfeo se lo enseñó el charamusquero que tocaba los platillos en la banda del pueblo.

## 1907

☞ Con la misma naturalidad con que el día de su cumpleaños le dieron un balero y una resortera, sus padres le compraron su primer violín de madera de pino con hartó barniz.

## 1908

☞ Los Revueltas Sánchez empacaron la casa de Santiago Papasquiari para echarle un buscapiés al destino. Fueron a parar a Colima, luego a la ciudad de Durango y, muchos años después, a la ciudad de México.

## 1911

☞ Don José abrió El Naranjo con la actitud de quien suelta el ancla sin planes de volver a zarpar, aunque en este caso sería como un ancla en medio del desierto. Muchos años antes había llegado a convencerse de que su destino estaba en el punto en que se cruzan la ciudad de Durango y una tienda de abarrotes, y justamente ahí estaba él, como al final de un viaje, frente a un enorme mostrador de madera pintado de verde, que fue precisamente lo que lo hizo pensar en un buque. Pero así es el destino, ya sabe usted, indescifrable y sorpresivo como una mala secuencia cinematográfica.

☞ Silvestre ofreció su primer concierto en el Teatro Degollado de Guadalajara. Fue un éxito, según contaba su padre. ¡Imagínate, decía, hasta salió en los periódicos!

### 1913

↳ Silvestre se fue a vivir a la ciudad de México porque en Durango no tenía ya nada que aprender. Si su destino es la música, pensó su padre, no queda de otra que llevármelo al conservatorio de México, que según mi compadre Melitón, un entendido en música de toros y en aires de zarzuela, es donde debe estar.

↳ Conoció a José Rocabrana y a Rafael Julio Tello.

### 1915

↳ Escribió tantos ejercicios de armonía, que parecía manda.

↳ El primer manuscrito que se conserva está encabezado por una indicación elocvente: Op. 2.

### 1916

↳ Ganó una plaza como violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Traía los dedos como enahuatados de tanto estudiar.

↳ A lo largo de su adolescencia escribió muchas partituras. Buscaba algo que se le escondía como una cabra que se mete entre otras cabras.

### 1917

↳ No sé decirle qué día de septiembre él y Fermín, su hermano, se bajaron de uno de esos camiones gringos pintados como con silencio y acolchonados hasta del techo, como si uno fuera a acostarse ahí. Habían llegado a Austin, Texas. Su destino era el Saint Edward's College. Duraron ahí un año escaso.

↳ Conoció a Louis Gazagne.

↳ Mientras tanto, la familia Revueltas se mudó a la ciudad de México. Las cosas iban que ni pintadas.

### 1918

↳ Los maestros del colegio le dijeron a su padre que se los llevara a Chicago, que ahí iban a aprender mejor, que valía la pena apuntalar el talento sin orden de sus hijos.

Silvestre ingresó al Chicago Musical College y Fermín al Art Institute. Ahí estudió Silvestre, durante un par de años; violín con León Sametini, y composición con Felix Borowski.

Yo creo que Borowski influyó mucho en la formación de Silvestre. Era un músico de mucho talento, compositor, violinista y musicólogo, de origen británico. Se formó en Londres y en Colonia. Tenía cuarenta y cuatro años cuando lo conoció Silvestre, y era el presidente del colegio. Era operero y le entraba con buen diente a la música moderna. Le transmitió a Silvestre muchas de sus aficiones. Murió el 6 de septiembre de 1956: sobrevivió a su alumno dieciséis años.

↳ Silvestre maduró en Chicago como violinista y como compositor. Ahí adquirió las herramientas, los martillos y los cincelos que le hacían falta para empezar a buscar su propia voz.

↳ La correspondencia con sus padres, por alguna razón, se rompió de repente. No hay manera de saber nada nuevo de él hasta 1920, excepto por los manuscritos fechados en 1919,

varios de los cuales están dedicados a la primera mujer que apareció en su vida: Jule Klarecy.

## 1920

☞ Se casó de un día para otro y sin avisarle a nadie, con Jule Klarecy, una cantante de ópera que de seguro conoció por Borowski, algo mayor que él. Ese mismo año Silvestre regresó a México, con su esposa, por unas vacaciones que se alargaron algunos meses más de lo que tenían planeado. Las últimas cartas de 1918 lo mostraban todavía como un muchacho más bien pazguato, dependiente de su padre y sometido a su autoridad sin conflicto. Pero el silencio de las cartas no escritas abrió una duda. Poco después, ¡se casó!, ni más ni menos. Estaba muy cambiado cuando volvió de Chicago.

–Venía medio agabachado –dijo Chenecho– pero unos cuantos pulques curados lo curaron.

☞ Durante sus cortas estancias en México organizó conciertos de música moderna con un grupo de amigos.

☞ Conoció a los muralistas por culpa de Fermín, y le agarró el gusto a los artistas que estaban fundando una nueva nación. Leyó con hambre de novedad a los poetas estridentistas y acomodó cuidadosamente en el estuche de su violín el libro *Zozobra* de don Ramón López Velarde.

## 1922

☞ Reanudó sus estudios de violín en el Chicago Musical College, como discípulo de Vaslav Kochanski, y luego de Ottokar Sevcik. Nunca volvió a estudiar composición con un maestro, como que ya estaba enterado de lo que quería y nomás andaba buscándolo.

☞ Nació su primera hija: Carmen Revueltas Klarecy.

## 1923

☞ Volvió a México para los funerales de su padre, el primer día de diciembre. Pasó unos meses con su madre, sin Jule.

## 1924

☞ Conoció a Carlos Chávez.

☞ Ofreció en México varias series de recitales con programas de música moderna. Pensó en la posibilidad de quedarse, pero se regresó a Chicago.

☞ *Tragedia en forma de rábano (no es plagio).*

## 1925

☞ Volvió a México sin saber qué hacer. El matrimonio con Jule había fracasado.

☞ Ofreció un recital como solista en el Anfiteatro Bolívar. Eso me hizo acordarme de otro que dio ahí mismo unos años antes:

–Llegó el día del concierto –cuenta José–, y toda la familia acudió al Anfiteatro, desde los padres hasta el último de los hijos. La cosa, sin embargo, parece que resultó un tanto sorprendente. Fuera de tres o cuatro amigos, entre ellos, sin duda, Ricardo Ortega, el impar y devoto amigo de Silvestre, y la familia, que parecía una familia pequeña entre la procesión de butacas, no había ningún otro público. Mi papá tosía contrariado y ahora imagino que temeroso del efecto deprimente que aquello podría causar en Silvestre. Pero cuando menos lo

esperaba nadie, aparece Silvestre en la escena, el violín bajo el brazo, ignorando deliberada y olímpicamente la ausencia de público, y con pasos resueltos, llenos de victorioso orgullo y seguridad, se dirige al proscenio, desde donde hace una rígida, austera reverencia. Luego se vuelve hacia el piano, ante el cual ya se encuentra Agea, se coloca el violín bajo la mejilla y ataca, con un énfasis y una alegría triunfantes, la primera obra del concierto, de cuyo programa no excluyó uno solo de los números, como si la sala estuviera repleta de espectadores. Mi padre, que no obstante lo enérgico de su carácter, era muy sentimental tratándose de Silvestre, tenía los ojos húmedos y hablaba respecto a ser aquello lo más hermoso que escuchara en su vida.

–Fue uno de mis más grandes triunfos, porque de veras toqué magníficamente –me contó Silvestre muchos años después.

☞ El 18 de diciembre participó con su violín en un ciclo de conciertos de música nueva, que sirvió para regar la pólvora de lo novedoso. Participaron Carlos Chávez, Lupe Medina de Ortega y Francisco Agea. Tocaron obras del propio Chávez, de Milhaud, Varèse, Satie, Poulanc y Stravinsky. En conciertos posteriores interpretarían música de De Falla, Ravel y Debussy. La verdad es que Silvestre escuchó toda la música moderna que le era necesaria, muy pocas obras se le escaparon, entre ellas, es posible, las de Béla Bartók.

## 1926

☞ Emprendió una gira artística por la república, junto con la cantante Lupe Medina y el pianista Francisco Agea. Cuando llegaron a la frontera Silvestre decidió regresar de nuevo a los Estados Unidos, pues allá era un poco menos miserable, o al menos eso creía él, dijo Ricardo Ortega en alguna carta. Trabajó como violinista y director de orquesta en los teatros de San Antonio (Texas), Mobile (Alabama) y otras ciudades, durante los dos años siguientes.

☞ Escribió las primeras obras en que puede apreciarse una personalidad definida: *Elegía* y *Batik*. Podría usted decir que ha nacido Silvestre Revueltas.

## 1927

☞ Se divorció de Jule. Llevaban separados varios años.

☞ El divorcio le costó 50 dólares –cuenta Rosaura.

☞ Poco después conoció a Aurora. ¿Quién es Aurora? ¿Lo sabe usted?

☞ Durante este año y el siguiente dirigió las orquestas de dos teatros de San Antonio: el Aztec Theatre y el Texas Theatre.

## 1928

☞ Hasta ese momento parecía que se estaba preparando para algo, aunque no sabía bien para qué. Estaba a punto de cruzar la línea de sombra.

☞ Se afilió a la Pan American Association of Composers, fundada por Edgar Varèse y Henry Cowell.

☞ Carlos Chávez le pidió en diciembre que regresara a su país para dar clases en el Conservatorio Nacional y para dirigir la orquesta de alumnos. La invitación abarcaba el hacerse cargo, como subdirector, de la Orquesta Sinfónica de México.

## 1929

☞ Regresó por fin para quedarse. El 3 de febrero se presentó como solista de la recién fundada Orquesta Sinfónica de México. Tocó, dirigido por Carlos Chávez, el *Concierto en Si menor* de Camille Saint-Saëns. Chávez asumió la dirección del Conservatorio y organizó un ciclo de conferencias sobre música en el que reunió a los mejores músicos e investigadores: Gerónimo Baqueiro Foster, Jesús C. Romero, Manuel M. Ponce, Vicente T. Mendoza, Rafael J. Tello, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas... Sólo un nombre de relevancia quedó fuera: Julián Carrillo. Los conciertos dirigidos por él y Carlos Chávez durante los siguientes años no tenían precedentes, ni por su calidad ni por la radicalidad de sus propuestas.

–Silvestre dirigió la obra de Varèse con una emoción particular –dijo Chencho en alguna ocasión–. Parecía que quería mentarle la madre a alguien.

☞ *El afilador, Cuatro piezas para dos violines y cello, Pieza para orquesta.*

### 1930

☞ Se enamoró de Ángela Acevedo, una alumna suya que iba a darle tres hijas. Sólo una le sobrevivió: Eugenia.

☞ *Cuarteto No. 1*

### 1931

☞ *Cuarteto No. 2, Cuarteto No. 3, Cuauhnáhuac, Dúo para pato y canario, Esquinas, Madrigal, Ranas, Ventanas.*

☞ Trabajaba como un condenado. Entre este año y 1935 escribió la mayor parte de su obra.

### 1932

☞ *Tres piezas para violín y piano, Música de Feria, Alcanfías, Colorines, Ranas, El tecolote, Parián.*

### 1933

☞ *Toccata. 8 x radio, El renacuajo paseador, Janitzio.*

### 1934

☞ Se le murió su hija Natalia.

☞ *Planos. Pescados. Caminos.*

### 1935

☞ Y finalmente rompió con Carlos Chávez y dejó la Orquesta Sinfónica de México.

☞ *Vámonos con Pancho Villa* (película). *Redes*, segunda versión de *Pescados*.

### 1936

☞ Se le murió también su hija Alejandra.

☞ Fundó en el conservatorio la Orquesta Sinfónica Nacional, que estaba condenada desde su mismito origen a tener una vida efímera.

☞ *Homenaje a García Lorca* (hizo sus primeros apuntes en una de sus estancias en el

hospital psiquiátrico). *Amiga que te vas*: López Velarde.

### 1937

↳ Emprendió un viaje de varios meses a España, por su cuenta, aunque iba al lado de la comitiva oficial de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios).

↳ *Dos canciones* (textos de Nicolás Guillén): *Caminando* y *No sé por qué piensas tú...*

### 1938

↳ Se ganaba el pan haciendo música para películas. Lo que escribía en los periódicos era purísima diversión.

↳ *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas. Tres sonetos. Sensemayá. Itinerarios. El indio* (película). *Música para charlar* (versión de concierto de la música de la película *Ferrocarriles de Baja California*).

### 1939

↳ *La noche de los mayas. El signo de la muerte* (películas).

↳ Murió su madre a los cincuenta y tantos años. Poco tiempo después volvieron a internarlo nuevamente en el hospital psiquiátrico.

### 1940

↳ Salió del hospital como si nada. Los galenos le dijeron que ya estaba bueno. Todavía le alcanzó el tiempo para escribir *Itinerarios* y la música de *Los de Abajo*. Murió en la madrugada del 5 de octubre, de una bronconeumonía doble, según explicó el doctor. Varias horas antes supieron que nada podría salvarlo.

↳ *Tres pequeñas piezas serias*. Dejó sin terminar el ballet de *La coronela*.

## II

### 1903

↳ Nació Fermín.

### 1914

↳ Nació José.

### 1923

↳ Murió su padre.

### 1926

↳ Carta de Ricardo Ortega a Silvestre Revueltas (fragmento):

*Nueva York*

*Querida mula... recibí tu música; no sé con qué objeto me mandaste la copia y el original de Batik. Voy a ver si es porque tengan algo diferente y enseguida te devolveré cualquiera de las dos. Carlos (Chávez) hizo muchos aspavientos, que era una preciosidad, que quién sabe cuantas cosas; inmediatamente se puso a escribirte pero no se le ocurrió nada y lo dejó para mejor ocasión... En la primera oportunidad que se me presentó, me solté hablándole a Varèse de ti.*

☞ Carta de Ricardo Ortega a Silvestre Revueltas (fragmento):

Enero 30

*...A tu corazón déjalo que trabaje, pero en su lugar; no hagas pendejadas.*

☞ Carta de Ricardo Ortega a Silvestre Revueltas (fragmento):

Marzo 7

*...Ya no he vuelto a ver a Varèse, por lo mismo no te puedo decir nada de su música, aparte de lo que manifestó Carlos. A éste le gustaron mucho, sobre todo el Batik. Me dijo algunas cosas referentes a defectos que tenía, no sabía si decírtelos o no, porque no lo fuéras a tomar como que te quería dar clases de composición...*

☞ Carta de Carlos Chávez a Silvestre Revueltas (fragmento):

Marzo 11

*Querido Silvestre: ¿por qué estás tan wagneriano en la Elegía? Al Batik cámbiale nombre, por favor. Es una cosa tan bien con un nombre tan mal. Me encanta la firmeza de los ritmos y la solidez de la construcción; tal vez es demasiado sacudido por la falta de ligaduras en los vientos madera. Es más musical que todo lo que conozco tuyo; es como de una sola pieza, me refiero con eso a la lógica con que se desenvuelve la obra. En la Elegía no es así; parece que está hecha de pedacitos; hay muchos encadenamientos cromáticos y lo peor es que con séptimas sensibles (menores), lo que da una emoción wagneriana inevitablemente... Lo que más me gusta de todo es ver la sinceridad y despreocupación con que está escrito y que las cualidades que hay provienen directamente de tus cualidades personales... No sabes cuántos deseos tengo de que nos encontremos pronto. ¿Cuándo tendremos nuestra orquesta?*

## 1928

☞ Sufrió un accidente en San Antonio que le dejó una enorme cicatriz en la mejilla derecha. *Los cabrones no pudieron hacerme más que un rasguño.*

## 1934

☞ ¿Qué es el éxito?, se pregunta de vez en cuando. Lo pregunta con algo de dolor, pues sabe que sin un concepto del éxito no puede haber éxito. (Y él no tiene un sentido del éxito.)

## 1935

☞ Murió Fermín, y la vida de Silvestre dará un vuelco completo.

## 1937

☞ René Huyphé organiza en París, en el Palacio de Tokio, una retrospectiva de Van Gogh que es visitada por miles de personas, la primera gran exposición europea de Van Gogh, donde su reconocimiento se establece de manera irrevocable. Los nazis denuncian como decadentes sus obras y son excluidas de la Neue Pinakothek de Munich. *Parece que hicieron la exposición especialmente para mí, decía Silvestre. Sabían que vendría.*

## 1938

☞ José E. Iturriaga:

*Conocí a Silvestre Revueltas cuando cometía un robo inocente: el robo de unos duraznos gigantes. Su robo fue un robo infantil hecho con el gesto de un delincuente torpe y primerizo. Hurgó a su alrededor; quería convencerse de no ser visto y, una vez que se dio cuenta de que nadie vigilaba sus movimientos, tomó los duraznos del amplio frutero y los guardó con sigilo en los bolsillos de su pantalón raído y arrugado -¿quién no recuerda los pantalones de Revueltas?. Luego se fue a un rincón y allí los devoró sorbiendo el abundante jugo de la fruta robada.*

## 1939

☞ Paul Bowles:

Aarón (Copland) me había dado una carta para Silvestre Revueltas, diciéndome que me gustarían él y su música. Bajé hasta más allá del Zócalo, hasta el conservatorio donde impartía clases. Llegué casualmente cuando estaban dando un concierto en el que Revueltas dirigía su Homenaje a García Lorca. La luminosa textura del sonido orquestal me impresionó de inmediato. Cuando terminó el concierto le entregué la carta de presentación y volví a quedar impresionado, esta vez más profundamente, por la categoría humana del compositor. Tenía un rostro realmente noble, con la terrible cicatriz de una cuchillada en la mejilla, y una expresión de increíble pureza. Era pureza, desde luego, mantenida a costa de la propia vida. Revueltas era un dipsómano incurable; se pasaba seis meses al año en el arroyo. En la época en que le conocí casi había llegado al final del trayecto. Murió al año siguiente. Las condiciones en que vivía, en un barrio miserable, apenas le permitían más alternativa que la muerte. Jamás había visto tanta pobreza, ni en Europa ni en África. Su vivienda no tenía paredes propiamente dichas entre un apartamento y otro. Había tabiques divisorios que no llegaban al techo. La barahúnda de voces, radios, perros y niños era infernal.

**1940**

↳ Luis Cardoza y Aragón:

Meses antes de la muerte de Silvestre Revueltas, una neumonía fulminante, México contaba semanas a oscuras por la huelga de los trabajadores de la empresa eléctrica. Una madrugada lo encontré mortalmente ebrio, en la esquina de Madero y San Juan de Letrán. Le sacudí por las solapas, le grité, le rogué que subiera a un taxi, para dejarlo en su casa. Sus cien kilos resoplaban rugientes, los ojos perdidos. Tenía aquel hombre insigne una tosca y enorme cabeza de cocodrilo, con ancha cicatriz de un navajazo en la mejilla. Bregué con él mucho tiempo, inútilmente. Me respondía bramando como un toro enfermo.

**III**

**1899**

↳ Nací en Santiago Papasquiario... Creo que es un lugar cercano a las montañas, pues el recuerdo más lejano y vivo de mi infancia me ilumina un viaje por la sierra, amarrado a una mula -era muy pequeño-, durmiendo el sueño bajo tiendas de campaña y sobre el suelo, y cazando pajarillos con un rifle de salón, recogiendo frutas en la madrugada, oyendo los lobos en la noche. Desde entonces me quedó un automático, tendido amor por los pinos, las montañas y los horizontes...

**1908**

↳ Hay un barrio de Santiago Papasquiario que se llama España: creo que se cruza un arroyo para ir -tenía ocho años cuando salí de Santiago, casi no lo recuerdo-. Yo vivía un sueño de aventura cada vez que iba a España. Me mandaban allá con mi abuela cada vez que me daban aceite de ricino. Para que reposara la purga. Allí me ponía a limpiar los frijoles y a tocar una flauta de carrizo.

**1909**

↳ De niño, y casi siempre por un fútil motivo, mi padre me imponía un castigo corporal y me encerraba en un cuarto oscuro. Al poco tiempo, me traían un plato con frutas y me soltaban. Después, yo veía a mi padre y sentía por él una tristeza infinita, pero nunca lo he perdonado.

**1910**

↳ Mi padre, que tenía un vago temor de que la música no me diera para comer, me hizo estudiar teneduría de libros, taquigrafía, aritmética y ciencias ocultas, sin ningún



resultado...

**1911**

☞ *Fui dependiente de una tienda de abarrotes, para desesperación de los patrones, que siempre me mandaron a...*

**1916**

☞ *Te envío dos paisajes de Chapultepec, uno para ti y el otro para mi papá. Son mis lugares predilectos. México.*

**1917**

☞ *...Dentro de poco voy a trabajar en el cine Cartagena de Tacubaya... México.*

**1918**

☞ *...Aunque nada de bueno ni de bonito tenga que contarte, pues ya la nieve se fue, sólo duró tres días, hoy sólo nos queda el aire, que comparado con la nieve casi no tiene chiste. San Antonio.*

**1926**

☞ *Aunque muchos nos rebelemos, la rebeldía es la soledad, la soledad infecunda, el abandono, la miseria. ¿Lugar?*

**1927**

☞ *Apenas empieza a hacer frío en este indecente rancho. Ya el calor nos tenía de tal manera agorromados, que no hacíamos sino vegetar como unos gusanos.*

**1935**

☞ *Mi carrera está hecha, sólo tengo que darme a conocer y eso vendrá con el tiempo, no tengo prisa. Vendrá, aunque yo esté muerto.*

**1936**

☞ *Los seres superficiales, que tienen un egoísmo conmovedor, olvidan fácilmente el bien que hacen: a eso lo llaman generosidad. Su ligereza les impide ver el daño que hacen en la carne viva de un espíritu impresionable. Hacer el bien es algo muy complicado que requiere de un exquisito tacto y un gran talento.*

**1937** Viaje a Europa

☞ *...Las muchachas está bueno que se callen; y se dejen querer, sin muchas complicaciones.(Junio 25)*

☞ *...Pero no tengo temor. Los destinos se cumplen siempre.*

☞ *¿Para qué preocuparnos de cuál será definitivamente? Será fatalmente, cualquiera que sea. (Junio 26)*

☞ *¿Voy hacia el dolor y la muerte, hacia la realización de mi sueño, hacia la obscuridad, hacia la gloria? (Junio 29)*

☞ *...Ya nos estamos empezando a acostumbrar a estas comidas francesas que son*

*todo un compendio de saber culinario. Para nuestro gusto salvaje es tal vez demasiado complicado y elaborado. Aquí se come como si se tratara de un rito físico-religioso. El menú es todo un problema gastronómico. Hay que prepararse a bien comer, como si se fuera a hacer el amor. Con hambre, con pasión, con ternura, pero contenidamente, sin violencias, sin prisas; saboreando con lentitud cada cosa... Sin impacencias de mal gusto. (Sin embargo, todavía prefiero las rajadas de mi tierra; y en amor las carnes morenas de nuestras mujeres -las tuyas.) (Julio 12)*

*¿o ...Quisiera poder expresarme más claramente, pero soy un desdichado escritor, apenas si sé expresarme en música, y, a propósito de ésta, también ahora me doy cuenta de cómo tendrá que chocar con todas las normas establecidas por estas civilizaciones. Ahora quisiera tocarla aquí, sólo para ver el gesto de disgusto. Algo así como si se hubieran dicho palabras inconvenientes, de mal gusto, de pésimo sabor. (Julio 11, París)*

*¿a ...Las calles están alegres por las mujeres. ¡Qué chicas tan lindas! Van casi la mayoría sin medias por el calor. Tienen unos cuerpos fuertes y unos senos inenarrables. Hay muchas rubias. Quemadas por el sol y como de bronce dorado. Quisiera tener un millón de ojos para verlas a todas, ¡y ser un millón de hombres para seguirlas a todas! (Julio 20, París)*

*¿b ...Como sabes, siempre vengo a escribir al Café. Aquí es la costumbre, y además me gusta. Me tomo cuatro o cinco tazas de café y me hago tarugo toda la mañana. (Octubre 1º, Madrid)*

*¿c ...No puedo hacerme a la idea de que quizá deje España para siempre. No puede ser posible. (Octubre 8)*

*¿d ...Odio la civilización. ¡Civilización! La civilización es mierda destilada, embotellada y de curso legal.*

*¿e ...Los domingos son melancólicos en todas las ciudades del mundo.*

*¿f ...En el hall, una mujer vendía mujeres desnudas de hule que con la presión de los dedos hacen movimientos más o menos convencionales. Estuve tentado de comprar una. Es atrayente llevar una mujer desnuda que quepa en el bolsillo... y en la mano. (Octubre 15)*

*¿g ...Me siento estremecido hasta lo más hondo ante Mantegna. Después de la dulzura amorosa e ingenua de los primitivos, el alma atormentada y luminosa del Renacimiento me hiere como una angustia... Los jardines del Louvre a través de las grandes ventanas están empañados por la lluvia. Los turistas buscan en las guías el nombre del autor del cuadro y como no lo encuentran se salen a la calle a buscarlo. Un pequeño cuadro de uno de los discípulos de Leonardo -La Virgen del Cojín Verde- despierta en mí el apetito. Le da al niño dios de mamar. Tiene el seno muy blanco la virgen, y las manos muy finas. El chico mama alegremente... Me persigue Mantegna con sus siete vicios. (Octubre 26, París)*

*¿h ...¿A dónde huir que no se encuentre uno consigo mismo -y con sus recuerdos? (Noviembre 12)*

*☞ ...Pienso que la esperanza es una pasión de esclavos. (Noviembre 12)*

**1939 (En el Sanatorio de Tlalpan. Diario)**

*☞ ...Sólo hay una semiloca sentimental, mística y de buenas carnes. Siempre me han gustado las locas sentimentales y de buenas carnes.*

*☞ ...La misma espera de siempre. Aquí todos esperan... Decididamente el hombre es un animal domesticado.*

*☞ ...La muerte se espera de un momento a otro, se está siempre a un milímetro de la muerte.*

*☞ ...La sola presencia de una mujer basta para iluminar cualquier lugar oscuro, sórdido, malsano. Su sola presencia es como el latir de algo cálido, sedante, vivificante.*

*☞ ...Noches sin horas. Sólo el horario del dolor es guía. Sólo la sombra marca los minutos. Silencio. Sólo el silencio oye latir un corazón que grita sin sonido. Sólo el silencio escucha un estertor y un alarido que se quedan dentro del cuerpo sin brotar. A veces ni el viento. A veces sólo pasa una sombra sin ruido. Y la noche es noche, totalmente noche. Sin fin.*

## Sebastián Rossi

Puede llamarme por mi nombre de pila, Sebastián, sí, el nombre fue idea de mi madre, que en paz descansa, como dicen ustedes. No me gustaba al principio, mi nombre, se entiende, pero me acostumbré. Ella me heredó además el amor por la música. La escritura fue cosa de mi padre, un poeta que vivió, sin metáfora, de sus investigaciones geológicas. Soy un híbrido, ya lo ve. Un musicólogo. ¿Se ríe de la palabra? Sí... tiene razón. A mí ha dejado de incomodarme. Pero reconozco que no ensambla bien con lo que soy, con mi manera de relacionarme con la música y con la escritura. Un musicólogo es, por definición, un científico de la música, y a mí la ciencia sencillamente no se me da. El nombre mismo de musicólogo anuncia una perspectiva más bien aristotélica, mientras que para mí la música es la representación de la Voluntad. Sí, Schopenhauer y etcétera. Pero trato de no pensar en eso. Trato de confiar en mi instinto, lo cual no es ejemplarmente científico, ¿verdad? En fin... no sé si le será de utilidad lo que puedo decirle.

No voy a aburrirlo contándole cómo me empecé a interesar por Revueltas, porque mi historia personal no viene al caso. Pero creo que es relevante narrarle brevemente mi encuentro con Ausencio Contreras, ¿lo conoce?, no puede estar uno mucho tiempo cerca de él sin pensar en volverse loco, y lo digo sin las exageraciones de la retórica. Un amigo me dijo que eso ocurre porque es un filósofo de verdad, usted me entiende, no un filósofo profesional, quiero decir... Es uno de esos hombres que se prohíben expresar cualquier cosa, y que continuamente tienen que expresarlo todo, sin parar. En unas cuantas tardes me dijo más de Revueltas de lo que nunca sospeché que sabría, la biografía que yo estaba escribiendo me pareció de pronto algo simple, claro, las primeras conversaciones me hicieron sentir que empezaba a ser dueño de las claves. Pero fue todo eso, precisamente, lo que hizo surgir mis dudas actuales, que no son ya de información, no son ya escrúpulos de historiador o de psicólogo. Así es el conocimiento, me dijo, quiere usted ir directamente a él y se mueve de sitio, por eso hay que pescarlo desprevenido, así, sin avisarle, empieza usted a divagar, como sin rumbo, hablando del asunto sin más... De pronto encontrará una frase que dio en el blanco.

Es un trabajo para hacerse con calma, no se apresure, dijo, trabaje con lentitud, se apresura algo demasiado y se destruye. Imagine conversaciones con Silvestre y anote todas las respuestas posibles, luego elimine aquellas menos verosímiles, las que no correspondan del todo al tono de su voz, las que menos lo identifican, aquellas en las que no parece reconocerlo. Sabrá cuándo tuvo éxito si logra abrir sus oídos. Borre el resto, sin compasión. Pintar consiste a menudo en quitar un poco de pintura.

Actúe como un detective, eliminando del terreno las cosas superfluas, no como un ama de casa que no se decide a desechar nada que le pueda ser de utilidad en algún futuro remoto. Sí, la economía del biógrafo es a menudo la del ama de casa, dijo, aunque ya no sé bien qué dijo y qué sugirió apenas, ya no sé qué cosas dije yo mismo como reacción a sus palabras. No cometa los errores que yo cometí, me repitió muchas veces, sin venir al caso. No pretenda saberlo todo, dese por satisfecho con poder acercarse un poco.

Pensé en proceder como Adolfo Bioy Casares, a través de alusiones indirectas, vagas, pero exactas. O como Julio Cortázar, dejando entrar en la narración la zozobra del lenguaje. Pero cada intento fue un nuevo fracaso. No encontraba el camino. Cada palabra que escribía me sonaba falsa, impostada.

Haga que cada frase sea como el golpe suave de la azuela. Luego le harán falta herramientas más pequeñas.

Y de cualquier forma todo será inútil, dijo, porque nunca encontrará la verdad. A lo más, logrará intuir un destello aquí y allá, inesperado como semilla de azotea. Nunca sabrá realmente.

Eso, le dije a mi vez, me hace recordar un cuento de Cortázar, Los pasos en las huellas, ¿lo conoce? Un hombre escribe la biografía de un poeta, con seguridad, yendo directo a los datos importantes, con un estilo suelto, en una prosa eficiente. Tiene éxito con ella y le abre las puertas de la fama. Pero entonces, en el momento en que es invitado a ofrecer conferencias y en el que se multiplican las ediciones y traducciones de su libro, descubre que está equivocado por completo. Que ignoró un dato que cambia las cosas dramáticamente. Que escribió su libro guiado por razones de complacencia. Que nunca le interesó la verdad, es decir, cada vez que le tocaba elegir, decidir en la conducta de ese hombre, elegía el reverso, lo que él pretendía hacer creer mientras estaba vivo. Que cedió complacientemente a la influencia de los testigos cercanos y lejanos (miente como un testigo presencial, dice un refrán ruso). Que no alcanzó a comprender, en resumen, la materia secreta, la motivación verdadera de esa vida. Al final lo confiesa y todo se derrumba, no dijo aquello que la gente quería escuchar.

Es un problema de moral, ¿no? El biógrafo de Cortázar había empezado a mentir en su propia vida como consecuencia de haber mentido al relatar la vida de su personaje. ¿Ve? El trabajo del biógrafo es como un juego de ruleta, un juego de suerte, es el azar el que hace las biografías, lo cual, si lo vemos bien, resulta lógico, pues es el azar también el que hace las vidas.

Él no dijo nada, aunque parecía estar escuchándome. Por eso no me amedrenté y seguí hablando. Pero hay además un problema de enfoque, le dije. El biógrafo no tiene otra opción que explicarlo todo retrospectivamente, a la luz de un resultado final, lo cual no sería conflictivo excepto porque ese resultado final es a veces una incongruencia, o al menos una sorpresa, como en esos cuentos que terminan con una frase inesperada que trastorna el sentido de la historia y que vuelve, por ejemplo, escalofriante y fantástica una narración que hasta ese momento creímos de un realismo llano.

No había terminado pero él sonrió como diciendo sí, sí, y noté en su mirada el brillo de la ironía cuando se mezcla con la malicia. Había algo de vicio en su rostro.

No, no hace mucho que lo conozco. Lo busqué por los apuntes de *Sensemayá*. Un amigo me dijo: habla con Ausencio Contreras, él tiene un cuadernito como ése.

Todo empezó una de esas tardes de domingo que se quedan rezagadas a mitad de semana. Cansado de intentar un capítulo remilgoso me salí a caminar por las calles que rodean el zócalo (yo vivía en un cuartito en Bucareli, frente al reloj Chino), cosa de estirar las piernas y recuperar ánimos. Desemboqué en Moneda, una calle de Revueltas, pensé, pues ahí cerca se encuentra el edificio del viejo conservatorio. Me rodeaba una atmósfera gris de la que me sentí parte, no sé si porque empezaba a llover, o porque había leído esa mañana una pequeña novela ocurrida en Lisboa.

Llamó de pronto mi atención el escaparate bien cuidado de una pequeña librería, crucé la calle, mordí el anzuelo de ese enorme libro abierto sobre un atril, impreso con capitulares en oro, azul y rojo. Pensé que se trataba de un libro de canto gregoriano, pero era otra cosa, creo. Me acerqué lateralmente y surgió de alguna perspectiva imprevista una litografía de van Gogh. Uno de sus últimos dibujos, pienso. Van Gogh otra vez, una premonición, dos

pequeñas barcas de pescadores cuyas redes terminan en una serie de palabras escritas con la expresiva caligrafía de un loco. La tela tiembla siempre. A Revueltas le gustaba citar esa frase. Fue otra de las cosas que me dijo don Ausencio.

El diseño de los libreros y el riguroso desorden me recordaron el bazar mágico de Wells, ¿recuerda ese cuento? Empecé a notar que había algo raro en el ambiente, aunque no podría decir qué. Quizá era el polvo como de ala de mariposa que se desprendía de los libros. Recorrí largas páginas azarosas, cedí lentamente a la gravitación de los volúmenes que se multiplicaban, y quedé atrapado en ese tiempo fuera del tiempo al que a veces nos arroja la lectura.

Sin pensarlo, sin buscar nada, me encontré de pronto en el exiguo rincón de la música. Había lo de siempre: partituras para piano de Beethoven y del vals *Sobre las olas*, métodos para tocar guitarra en ocho lecciones, una colección de biografías baratas. Una rareza: la marcha fúnebre de Franz Liszt en honor de Maximiliano, primera edición, que compré. Un lote de papeles diversos atrajo mi atención. Empecé a examinarlos, uno a uno, con rapidez. Un cuaderno minúsculo me hizo perder el ritmo. Continúo, no le doy importancia. Pero me detiene un impulso inconsciente, premonitorio. Regreso: es un cuaderno pequeño, de juguete, que cabría en el bolsillo, de unos 11 por 18 centímetros, color ladrillo, de hojas amarillentas. Leo, en grandes letras impresas: CUADERNO PAUTADO. La palabra IDEAL se distribuye en forma de media circunferencia, bordeando un sol que surge más allá de una libreta abierta sobre una palmera. Barroco provinciano del siglo xx, pensé. En la línea de *pertenece a* no hay nada. En la línea de *contiene* dice, escrito con lápiz: *Sensemaya*. Dudo un instante, pero la caligrafía no deja lugar a dudas: ¡son los primeros apuntes de Revueltas! Los reviso ávidamente. Es la historia de la obra, el laberinto de las dudas iniciales, los cálculos previos, la intuición que no acierta, los acordes generadores, la búsqueda del compás exacto... La violencia gráfica de los signos me hizo perder por un momento la sensación del presente, y me sentí transportado al momento inmediatamente anterior al que esas líneas fueron trazadas: el papel estaba dispuesto y el lápiz se abalanzaba en un gesto rotundo aunque un poco incómodo, una mano gruesa como la de Revueltas apenas cabría en un cuaderno de esas proporciones. Brota luego la dulcedumbre jeroglífica, la erupción silenciosa de signos sonoros. ¿Silenciosa? Los movimientos gráficos de la música son como un fantasma del sonido, son activos, están en perpetuo movimiento en el mundo de las ideas, es como si uno pudiera escuchar lo que está escrito, de no ser porque alguien ha oprimido la tecla *muting* del control remoto. Las partituras, pensé, son la manifestación femenina de los libros.

Compré el cuaderno como papel de reuso y salí, como si saliera de un sueño, con algo equivalente a un nexo, a un compromiso, algo que me daba una especie de trato personal con Silvestre, a partir de ese momento me atreví a llamarlo sólo por su nombre. Me sentí conmovido y excitado a la vez.

Mi ánimo melancólico había desaparecido, como si alguien hubiera cambiado de disco, o como si la aguja hubiese saltado accidentalmente del *adagio* al *allegro*, y ahora caminaba con cierto ritmo, con un *tempo* distinto, dispuesto a enfrentarme a la hoja en blanco que me esperaba ya dispuesta en el rodillo de mi Remington portátil. Sí, lo sé, eso de la máquina y la aguja suena anticuado, pero todo tiene una explicación, quiero decir, si tenemos la suerte de encontrarla. Mire, conservo este reproductor de acetatos para escuchar las grabaciones de Silvestre que no han sido trasladadas a la versión digital, lo tengo por una razón pragmática, una simple situación de causa y efecto. La máquina, ésa sí, es un mero capricho, con algo de superstición, tal vez, en una como ésa escribió Silvestre sus cartas de París, él lo dice. Alguien se la prestó, yo compré la mía como lujo de coleccionista, pero no fue, le repito, la única razón. ¿Quién puede asegurarme que no fue ésta la máquina de escribir de Revueltas?

Lo recibiré, me dijo, pero no dispongo de mucho tiempo. Al menos pude salvar el disgusto que le provocó el que un desconocido tuviera su número telefónico, pero no sé exactamente cuál de los argumentos dio en el blanco. Quizá la historia del pequeño cuaderno de *Sensemaya*, que era una de las pocas cosas que él no conocía. Alimenté su curiosidad, aunque trató de no demostrarlo. Me recibiría, dijo, aunque no tenía mucho que decirme. Los viejos nunca tienen mucho que decir a los jóvenes. Pero venga. Hablar de los amigos muertos se parece a redimirlos.

Llegué, no sin dificultad, a la hora en punto, luego de escaparme dos veces de un Quijote de bronce que te sale al encuentro, amenazante, cuando desembocas en la plaza. Los números parecían puestos ahí sólo para cumplir, para que cada casa tuviera su número, un simple requisito municipal, cada casa tenía un número sin importar cuál. Es allí, me explicó alguien, donde vive el difunto Eleuterio.

Entre. Un joven que llega a tiempo es una cosa rara. Los jóvenes siempre llegan antes, excepto cuando es necesario. ¿Cómo dijo que se llama?, hizo una pausa y me lanzó una mirada de desconfianza. ¿Por qué quiere saber tanto de Silvestre? ¿Es usted de los que le perdonan la vida por sus borracheras? Oiga bien. Él fue menos borracho de lo que creen los filisteos y más borracho de lo que piensan los éfnicos. ¿Comprende?

Subimos, para llegar a su estudio, un par de escaleras de piedra flanqueadas por enormes macetas llenas de malvas. Todo parecía haber sido dispuesto en su lugar hacía muchos años. Todo, los muebles, el piano, los libros, menos el violín, que todavía toco. Desde que aprendí a tocarlo con Silvestre, desde que leí por vez primera sus cuartetos de cuerdas, hasta ahora. Dejé mis cosas sobre la mesa, tímidamente, y me senté. No sabía por dónde empezar. Al preparar mi viaje no había sido capaz de elaborar un cuestionario, a pesar de que lo intenté muchas veces, y ahora no supe hacer otra cosa que quedarme callado, mis clases universitarias resultaron un fracaso. Me sentí cansado y una jaqueca latente casi me impedía tener los ojos abiertos. ¿A qué vine? ¿No era mi viaje sólo un absurdo más, otra promesa sin respuesta? Las cosas que hay que saber nunca empiezan con una pregunta, dijo, luego de haber estado pensando un rato en algo de lo que me sentí excluido, a menos que la pregunta esté bien cortada, que reluzca en ella el oficio de carpintería. Me empieza usted a caer bien. Su silencio es, por decir así, de buen tono, como si viniera a dar el pésame medio siglo después. Además no trae grabadora. La grabadora es un síntoma de desinterés. Lo que no entra con naturalidad en la memoria no merece ser aprendido. Le expliqué que durante varios años había estado jugando con la idea de escribir una biografía. ¿Jugando? Ahora estaba seguro de haber renunciado, pero algo me empujaba a seguir buscando, a seguir, simplemente. ¿Y como qué cosas quiere saber? Cosas sencillas, cosas que están tan a la vista que no se pueden ver. Por ejemplo, no sé la talla de sus camisas, ni su estatura. Se levantó como activado por un resorte, con una agilidad recién adquirida, y dijo venga, párese junto a mí. Trazó con su palma abierta desde mi cabeza una línea imaginaria que llegó apenas hasta el lóbulo de su oreja. Silvestre Revueltas era exactamente de su estatura, espetó, y volvió a sentarse.

1.67, leo poco después en su ficha de filiación para el pago de impuestos.

Silvestre era, pues, bajo de estatura: ¡nadie me había dicho eso! Yo siempre lo imaginé muy alto, como un oso. Ahora sabía al menos que se trataba de un oso pequeño, casi de juguete.

En cuanto poseo este dato el mundo crece un poco a mi alrededor, y me parece que yo mismo soy la estatura de Revueltas que despliega su dimensión por las calles de la ciudad.

## José Revueltas Gutiérrez

Yo me morí, según recuerdo, allá por 1923, un primero de diciembre, antes de lo que hubiera deseado, pero supongo que siempre es así. Morí joven, pero alcancé a ser abuelo de una niña de meses, Carmen, la primera hija de Silvestre. Yo soy su padre, de Silvestre, ¿ya lo sabe, no?

He comprobado que la diferencia más significativa entre estar vivo o muerto consiste en que, cuando te cuentas en el honroso segundo grupo, ya no puedes actuar, ya no puedes tomar decisiones. Lo que hiciste queda cerrado como un corte de caja (yo me dediqué a la contabilidad y al comercio), y asentado en un libro categórico como una auditoría. Las tribulaciones sobre lo que debe uno hacer en cada momento de la vida se trasladan a la muerte, sólo que ya no es posible que uno se equivoque, porque ya uno se ha equivocado fehacientemente.

No lo tome a disculpa. Yo en realidad no me siento culpable. Tengo la conciencia tranquila, sé que quise siempre lo mejor para Silvestre. No creo que usted pueda entenderme, porque en todos estos años que han pasado cambiaron las ideas con que los hijos educan a sus padres, perdón, quise decir lo contrario, y la comparación me hace parecer anticuado, pero es absurdo que me juzgue de esa manera, ¿no le parece? Además, ¿no fue el alcohol lo que más me preocupaba, no hice todo lo que pude para evitarlo? Y ya ve, no quiero decir que tenía razón, pero tenía razón.

Cómo fue que Silvestrillo empezó con la música yo mismo no lo sé. Y lo mismo me ocurre en el caso de Fermín. Quizá fueron esos libros que les leía Romana. Yo se lo dije, los libros son para los ricos y esas historias truculentas de ese tal Dostoieski no pueden hacerles ningún bien. Qué es eso, le repetí muchas veces, de que unos niños se enteren de un pelado que mata a una pobre viejita, o de un jugador borracho que no puede parar de tomar ni de jugar, o de un idiota al que no paran de darle convulsiones durante doscientas páginas. Los hombrecitos deben aprender a trabajar, y las mujeres a atender su casa, y ya. Pero, caray, ¿es usted casado?, cómo puede uno negarle nada a una esposa que lo cuida a uno como si fuera lo más importante de su vida, no sé, son las debilidades del amor domesticado. Hombre, pues me convenció. Además estaba el muchacho. ¿Qué podía hacer yo si él prefería estar rasguñando su violín a irse a cazar con una resortera? Pensé entonces que Dios los había hecho superiores a mí, que es lo que un padre debe siempre pensar, y que yo no podría entenderlos, pero que debería apoyarlos. Ayudarles a ser lo que ellos decidieron. Por si fuera poco me empezó a gustar eso de la música. El día que tocó en Guadalajara el carajo muchacho y que salió en todos los periódicos me di por vencido definitivamente. Tenía once años. Ahora sé que existió Mozart, desde que morí he tenido bastante tiempo libre y he podido leer, pero en ese momento sentí que no había en todo el planeta, ni lo había habido, ningún niño más extraordinario que el mío. Por eso empecé a moverme para que se fuera a la capital, cosa que no era fácil para un hombre pobre como yo. ¿Que le han contado que tenía una tienda muy grande? Sí. Pude sacarlos adelante por un tiempo. Pero El Naranjo no daba para mucho. Ya ve usted, me morí y los dejé a todos desamparados.

Fue Pancho, su maestro, el que me dijo primero que ya no tenía nada que enseñarle. Pero por más que me esmeré no fue sino hasta el año de 1913, según recuerdo, que pudo irse a México. Le repito, no fue fácil para mí, porque Silvestre, bajo su apariencia de mansedumbre encerraba un carácter voluntarioso y dominante que no podía anunciar sino malas consecuencias. También esto se lo dije a su madre, pero yo tenía que salir mucho, ya sabe, a



vender mis mercancías por todos los rumbos que podía, y no pude por eso ser tan duro y constante como las circunstancias merecían. Lo hice estudiar principios universales de contabilidad, por si fallaba en la música, pero no le entraban las cuentas, y probé luego otros oficios, pero acabé dándome por vencido. Y se fue a México. Me lo recibió mi amigo Melitón. Sí, ¿usted cree que lo iba a mandar solo? Y fui a verlo tantas veces como pude.

Siguió avanzando con rapidez en la música. Sus maestros, cada vez que fui a hablar con ellos, no me decían otra cosa que no fueran adulaciones, y que si había aprendido el contra no sé qué cosa en unos meses, y que si ya podía tocar la sonata de ese Betoven que a todos les encanta. Pero yo no estaba tranquilo. No estuve tranquilo nunca.

No supe (incluso ahora que estoy muerto no lo sé), si su inclinación a la música fue un bien, o un mal, el origen de todas sus desgracias. Tal vez hice mal en mandarlo a México. Él debió haberse quedado al frente de El Naranjo. Y una vez quiso regresarse, porque se sentía triste, hágame usted el favor. Le dije a Romana, se quiso ir, que se aguante y que lo saque adelante, no voy yo a ser el padre de un maricón que llora por quitame acá esas pajas. Pero no fue en México donde empezó a tomar, según entiendo. Melitón lo traía cortito y lo vigilaba por instrucciones expresas mías. La cosa empezó en Chicago, cuando ya estaban fuera de mi control. ¿Me entiende? Mientras yo pude, yo lo evité. O mejor dicho, hice que ellos lo evitaran jalándolos como se jala a una mula terca.

¿Leyó las cartas, mis cartas? No me extraña. Otra actitud que me choca de los vivos es que nunca dejan en paz a los muertos. Sí, sí escribí esa carta, pero ¿qué quiere demostrar con ella?

*...Silvestre se presta mucho a la adulación y él es por naturaleza vanidoso y éste es el punto que debemos tocar y hacer todo el esfuerzo posible porque desaparezca, y si no se puede, culpa será del destino y no nuestra; a Fermín, no obstante su carácter, lo creo como siempre te lo he dicho, más noble de corazón y más amante de su familia y creo que será más fácil asimilarnos su cariño. El de Silvestre creo que muy pronto nos lo robarán, esto es, si ya no nos lo han robado...*

Silvestre ya no me escuchaba a los doce o trece años. ¿Le parece eso extraño? ¿Qué podía yo haber hecho? ¿Leer un libro de psicología de la adolescencia?

Después de unos años en México los maestros me salieron con la misma cantaleta, que ya no tenían nada que enseñarle a Silvestre. Y así fue que los mandé a Estados Unidos, a Austin, a un colegio jesuita que me recomendaron unos amigos míos que vivían en la frontera y a los que veía con frecuencia para comprarles mercancías diversas. Ahí me los vigilaron bien, a Fermín y a Silvestre, y mientras tanto yo me mudé con mi familia a la gran capital. Mis negocios no iban mal entonces.

Pero volvió a repetirse la historia, y el director del colegio me recomendó que Silvestre estudiara en Chicago. Ya estaba yo cansado de la monserga, aquí ya no tenemos nada que enseñarle. Muchas veces pensé que quizá era que se portaban terriblemente mal, y que los corrían de buena manera, sin decírmelo porque les daba vergüenza decírmelo. Mis sospechas en ese sentido se avivaron un día que les caí por sorpresa y tenían, los dos, aliento alcohólico. Me dijeron que había habido una fiesta, y que sólo había sido una cerveza, y todo lo que usted se imagina. Pero fue para mí como si los viera irse en un barco sin rumbo. No sabía qué era lo que sabía en ese momento, pero lo sabía.

En 1920 regresaron por unas vacaciones, y Silvestre, no lo va usted a creer, llegó casado. Ni siquiera sospechábamos que tenía novia. Pero era inútil enojarse. Además, muy su cuento. Contó también que a mí me había nacido un ligero complejo de inferioridad frente a él (¿no le

llaman así?). De pronto me sentía cohibido al hablar con él, me descubría buscando inútilmente un tema de conversación, y entonces prefería mejor dejarlo con su esposa y marcharme a trabajar. Además, en esa época se había hecho un poco, cómo decirle, sí, la palabra es pedante. Era muy vanidoso. En su manera de vestir y en su manera de hablar. Incluso conversaba con su esposa en francés ¿cómo y cuándo lo aprendió? Lo ignoro. Y él lo hablaba como no dándole importancia, ignorando que en ese no darle importancia estaba precisamente su gesto de presunción. Además estaba la grosería, era como estarse secreteando, creí que hablaban mal de mí sin tener siquiera la necesidad de bajar la voz. Siempre estuve seguro que era influencia de su esposa, que por otro lado era simpática... y guapa. Era cariñosa conmigo, aunque no pude asimilar nunca eso de que yo tuviese una nuera gringa, ¿me entiende?

Apenas unos meses antes se había graduado Silvestre en el Chicago Musical College. Usted debe conocer el diploma, ya que está enterado de todo. A mi Silvestre me lo volvieron *Sylvester*. Y aquí, de regreso, empezó a hacerse de amigos, igual que Fermín, y empezaban a tener conversaciones en la casa que yo no alcanzaba a entender. Fermín empezó a pintar unos cuadros enormes en la escuela preparatoria. Todos estaban muy emocionados con eso. Pero Silvestre regresó a los Estados Unidos, a seguir estudiando, según me dijo. ¿Cuándo se acaba eso de la música?, le pregunté. Si fueses contador ya habrías terminado hace mucho. Pero parecía feliz y yo me morí tranquilo.

Él no alcanzó a llegar al velorio, pero yo comprendí. Con el tiempo que ha pasado desde mi muerte he aprendido a eso, a comprender. Además, él escribió esto de mí en su autobiografía, la conoce, ¿verdad?:

*Debo a mi padre lo mejor de mi vida interior y lo mejor de mi amor hacia los hombres.*

¿Podrá un hijo suyo decir algún día algo parecido de usted?

## Romana Sánchez

Yo no tengo mucho que decir. Mi vida fue como la de cualquier otra mujer. Bueno, aparte de tener los hijos que tuve. Sufrí como todas, y también tuve momentos felices, como el día en que José fue a mi casa en San Andrés a pedirme matrimonio. Yo no sé qué decirle. Silvestre hablaba poco conmigo. No sé a partir de qué momento, pero yo le tenía miedo. Es absurdo, pero, cómo decirle, no podía regañarlo como a los demás. Era el mayor. Y desde niño se mostraba muy independiente. Terminé por llamarle *el huracán*. Era una forma cariñosa de referirme a su carácter. No me entienda mal, no es que tuviera mal genio, o al menos no siempre, pero tenía una forma de hablar con la que lograba siempre sus propósitos. Además era un huracán en todo. Cuando venía de buenas me abrazaba hasta tronarme los huesos, y me agarraba a besos como si fuera yo una muñeca de trapo. Por eso empecé a preocuparme cuando venía a comer y se quedaba callado. Sí, a veces comía en silencio y mal, como si trajera algo atragantado, y se despedía con un beso tímido en la frente y se iba.

No sé bien cómo empezó en la música. Sólo recuerdo que desde niño le dio por irse a escuchar la banda del pueblo, y que me rompió muchas cazuelas organizando orquestas, como él decía, con sus hermanos y amigos. Un día le compré un violín, porque la guitarra me parecía cosa de bohemios que la usaban para cantar canciones que enferman el alma. Es mejor el violín, le dije, porque no tiene palabras. Se lo compré como compra uno un juguete cualquiera. Pero le entusiasmó y terminó por no soltarlo ni para comer. Así que le buscamos maestro, un amigo de José, y la cosa empezó a ir en serio, mucho más en serio de lo que nunca creímos. Pero en realidad pienso que mi única influencia consistió en leerle libros desde que era pequeño. Sí, es verdad, le leía a Dostoievsky, pero me saltaba siempre las escenas violentas, creo, al menos las demasiado violentas. Porque además, pensaba, cómo van a defenderse de las maldades del mundo si no las conocen. Leíamos también a Amado Nervo y a Manuel José Othón. Y, claro, la Biblia. A Silvestre le atraía especialmente el libro de Job, lo recuerdo. Yo tenía gusto por la poesía, ¿sabe? Cuando creció, Silvestre me bromeaba con eso. Pero también pintábamos, especialmente en las tardes de los domingos en que no había nada que hacer, aunque Silvestre se aburría y terminaba llevándonos serenata con su violín de juguete. Pronto tuvimos que ahorrar para comprar un violín de verdad. En todo nos aconsejó siempre Pancho, su maestro, que en paz descansen.

Sufrí cuando se fue a México, pero yo misma lo animé y convencí a su papá, quien nunca dejó de reclamármelo, aunque lo niegue. Pero yo sabía, no sé cómo decirlo, yo sabía que su destino era especial, no era un destino común. No teníamos otro remedio que dejarlo que lo cumpliera de la manera más fácil, y si eso significaba que se fuera, pues Dios por delante.

Siempre estudió mucho y no dio nunca motivos de queja. Me escribía con frecuencia en esa época. Me contaba de sus éxitos: que aprendió la armonía más pronto que todos sus compañeros, que lo invitaron a tocar en una orquesta de maestros, o que lo habían felicitado en el conservatorio por la interpretación de una sonata. En una carta me habló de Beethoven, y como no podía oír esa música, me consolé con memorizar su ortografía mentalmente. Muchos años después Silvestre me llevó a sus conciertos y pude entender por qué le gustaba tanto. Aunque cuando yo lo conocí, a Beethoven, ya Silvestre andaba loco por otros compositores. Así fue siempre, por más que me empeñaba en entender llegaba siempre con años de retraso. Lo mismo me pasó con Fernín y con José. Pero mucha gente importante me decía que lo que hacían era valioso, y eso era suficiente para mí.

Me sorprendió que se casara tan joven, pero me sentí tranquila de saber que ya tenía una

mujer que lo hiciera sentar cabeza. Su padre me había asustado con eso de que tomaba, y ya ve, con la experiencia de mi propio padre...

En todos esos años lo vi poco, desde que se fue a México y luego a Austin y Chicago.

De pronto lo encontré adulto, cuando murió su padre. Vino a verme como pidiéndome disculpas. Yo no dije una palabra, pero entendí. Él sabía que era el hijo mayor y que le tocaba el turno de velar por su familia. Pero eso era lo mismo que dejar la música. Estoy segura de que fue su primer desgarramiento. Porque él quería estar con nosotros, trabajar para sus hermanos. Pero dejar la música era superior a sus fuerzas. Y la música apenas si le daba para que comiera él solo. Mi respuesta fue darle la bendición y los dos entendimos, pero muchos años después, ciertas tardes, volví a leer esa misma mirada de dolor. Creo que siempre se sintió culpable. Y peor cuando todo se vino abajo y empezamos a pasar hambres, cuando, para colmo, su hermano José, con apenas dieciséis años, fue a parar a las Islas Marías. El solo nombre sigue provocándome náuseas, como si las islas fueran unos puntitos que me acalambraran las piernas.

La muerte de su padre lo hizo cambiar. Su rostro adquirió pronto un tono sombrío que sólo yo pude percibir. Se volvió más humilde, qué digo, se volvió el más humilde ser que usted pueda imaginar. Hasta perdió esas cosas de dandy que a veces tenía, y como que le avergonzaba ver ciertas fotos. Yo creo que por eso terminó con Jule. Además se les metieron en la cabeza las ideas comunistas a todos juntos. Yo no sé qué decirle pero, para mí, comunismo era pensar en mis hijos encarcelados, no podía verlo de otra manera.

Pero la vida tiene sus compensaciones y hubo muchos domingos. Y Silvestre venía casi siempre a comer, durante años. En esos domingos fui testigo de sus etapas de euforia, en las que parecía que iba a conquistar el mundo, o que los cables de alta tensión iban a sacar chispas cuando él pasara, o de las temporadas malas, cuando llegaba melancólico y callado, cuando estaba a punto de caer en el remolino del alcohol. Me contaba de sus obras como si yo entendiera. Eso me gustaba, porque le daba la impresión de que yo lo comprendía.

Me dio cuatro nietas, pero una estaba lejos y dos murieron de lo que mueren los pobres. Sólo me quedó mi Genio, como le decía Silvestre.

Me dijo, poco antes de mi propia muerte: –Cuántos años tienes, mamá–. Como cincuenta y cinco, le respondí. –Uff, eres muy joven. Si hasta podrías ser mi hermana.

Llenó mi caja con claveles rojos que compró en el mercado de San Juan. No debía uno entristecerse por la muerte de un ser querido, decía, la muerte es una liberación. Pero lloró por muchas horas y yo no pude consolarlo, cómo iba a poder hacerlo si las reglas de la muerte son inflexibles.

No sólo de su padre, también de mí escribió cosas bellas:

*El amor a la madre es el amor a la propia carne y al propio dolor: es el instinto de conservación.*

## Sebastián Rossi

¡No me lo diga! Fue... ¡Lo voy a recordar...! ¡El año Verdi! ¡Eso es! Silvestre llegó al Conservatorio Nacional el año en que se conmemoraba el centenario de Verdi, en 1913. El director del Conservatorio era Julián Carrillo, ¿no?, un músico formado eficientemente en la tradición europea. Entusiasmó a la crítica alemana varios años antes, ¿recuerda?, se dijo de su primera sinfonía que era la quinta sinfonía de Brahms, el cual no era un elogio menor, sobre todo si tomamos en cuenta la fecha, 1901 o algo así. Pasarían todavía algunos años antes de que diera a conocer su teoría del sonido 13. Pero quien robaba cámara era indudablemente Manuel M. Ponce (lo sé, le molesta la metáfora fotográfica) pues sus ideas sobre la canción mexicana, y su propia música, estaban dando los primeros pasos de lo que años más tarde sería reconocido como movimiento nacionalista. Ricardo Castro había muerto cinco años antes. Rafael J. Tello, Carlos J. Meneses y Gustavo E. Campa seguían activos como músicos y maestros, y dieron, con su sola presencia, el marco de ideas en el que empezaría a estudiar composición el joven Silvestre Revueltas Sánchez, un nombre como tantos otros, un nombre más bien provinciano.

¿Ha visto el cartel que anuncia las actividades verdianas? Aparecen divertidas fotografías de todos ellos. Manuel M. Ponce de perfil, con un corte de pelo a la Oscar Wilde; Carlos J. Meneses, elegantísimo, con unos quevedos de oro y unos rizos de poeta romántico de miedo; Rafael J. Tello, bien vestido también, con una corbata a la última moda y un bigote espeso que subraya un carácter firme, pero con cara de dependiente de tienda de abarrotes. Y, por supuesto, Julián Carrillo, con unos pelos de alambre y unas solapas bordeadas por una tela fosforescente. Todas estas fotos aparecen como satélites de un rostro central. Verdi, claro.

Encabezan el homenaje, según se lee: Su Majestad el Rey de Italia, y el Sr. Presidente Victoriano Huerta. Antonio Caso, también entre los fotografiados, baja la mirada como queriendo no salir.

## José Rocabruna

Yo qué le puedo decir, los violinistas no servimos para hablar. Pero si usted luego lo pone en sus palabras le puedo contar algunas cosas. Silvestre llegó a mi clase cuando era un niño pueblerino, aunque representaba más edad de la que vi en su boleta de inscripción. No parecía tímido, pero sí reservado. Tenía algo montaraz que se le quitó pronto. Era fácil a que la gente lo quisiera. Y por lo demás, pues fue simplemente uno de mis mejores alumnos. Eso es todo. Aunque ahora recuerdo que pensé, cuando lo escuché por primera vez, que estaba llamado a cosas grandes, pues no podía creer que un niño recién desempacado de Durango tocara de esa manera gracias a su preparación. Eso no era más que talento, talento puro. Porque además su arco estaba medio amañado y su espalda estaba más dura que la del Pípila. Pero al mismo tiempo era como un muñeco de plastilina, le pedía algo y a la siguiente clase lo traía resuelto. Fue en mis manos un material dúctil y receptivo. Me animé pronto a iniciarlo en Beethoven y Bach, y los entendió como si los hubiera estudiado por años. Tenía intuición, ¿me entiende?, hay cosas en la música que no se pueden explicar. Están o no están, y punto. Y además su oído era perfecto, iba siempre por delante de sus deficiencias técnicas y equilibraba el conjunto. Y no me falló. Logró que le dieran la plaza de violín primero en la sinfónica. Fue a hacer sus audiciones y lo aceptaron. Yo no tuve nada que ver, aunque era el concertino. Por eso la noche de su primer concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional yo no cabía del orgullo con mi chiquillo de dieciséis años a la izquierda.

## Rafael Julio Tello

Sé que las lenguas viperinas, maledicentes y corrompidas de vanidad ponen en entredicho no sólo el talento de Silvestre durante su adolescencia, sino que dudan incluso de las destrezas que pude yo haber cultivado en su espíritu. Estoy seguro que le han hablado de eso, ¿o me equivoco?

El mejor argumento que puedo esgrimir en mi defensa es que Silvestre siguió siendo mi amigo hasta el final de su vida. ¿Que qué tiene eso que ver? Mucho, entiéndame, en el caso de Silvestre Revueltas. Él portó siempre una espada salomónica contra los mediocres, contra los petulantes y los hipócritas. ¿Usted cree que me habría saludado siquiera si hubiese pensado que lo engañé, que lo hice perder su tiempo con el estudio de la conducción de las voces y con el contrapunto de todas las especies? Conmigo conoció a Bach y a Beethoven, y muy pronto entendió cómo era que estos dos genios enormes se las entendían con los intervalos y con la forma. ¿Cree que eso no tuvo importancia para su trabajo posterior? Fue frente a mis propios ojos, y conducido por mis consejos de todos los días, que él escribió sus primeras obras. Le enseñé el amor por nuestros mayores, por Ricardo Castro y por Felipe Villanueva, y él mamó de sus obras como del seno de su madre. ¿Le parece que es pura casualidad que su música suene tan rotundamente mexicana?

Él no fue ingrato, no perdió nunca conmigo su humildad de muchacho. A veces, mucho después, me enseñaba las obras que estaba componiendo, como *Alcancías*, por decir, y es cierto que yo no las entendía del todo, y que ya no podía yo enseñarle nada, pero me las mostraba con la actitud de quien busca un confidente, alguien con quien tener una buena conversación.

Me dio harta lástima que se muriera tan pronto, antes que yo, imagínese, su primer maestro. Con gusto le hubiera cambiado la fecha de mi muerte.

## Sebastián Rossi

¿Fuma? Ya sé que no fuma, ya me lo dijo, pero siento que es una grosería no invitarlo, ¿no?, o es quizá al revés, sí, los tiempos cambian, ahora más bien parece una grosería ofrecer un cigarrillo, sobre todo a quien uno sabe que no fuma. ¿Se imagina cómo pueden cambiar las cosas en asuntos más importantes? Todo es una cuestión de perspectiva, o de moda, como prefiera. En tal caso, ¿le molesta que fume mientras platicamos? Eso ya va siendo mejor. Así proceden los biógrafos, ¿no?, se meten en la situación y preguntan, se ubican como en una conversación, como usted y yo ahora. El caso es que durante mucho tiempo los biógrafos nos hemos acercado a Revueltas como con miedo de ofrecerle un cigarrillo. No entiendo por qué. Lo peor que habría pasado es que nos dijera que no, y de cualquier forma habríamos avanzado, y estaríamos en el camino de preguntas más precisas. Pero sí fumaba, no todo el tiempo, no compulsivamente, pero fumaba. Puede constatarlo en alguna foto. *De Cuba me gustan sobre todo los poetas y los puros*, decía, *siempre y cuando pongamos a las mujeres en el primer grupo*. Aunque fumaba también pipa, y leía a Melville y a Conrad, o al menos hubiese estado bien que los leyera, ¿verdad? No sé si los leía, no le voy a contar mentiras, pero la pipa no la fumaba en público, eso sí, porque la pipa es estorbosa y porque le parecía que eso era estarse haciendo el payaso. Ignoro cuándo empezó. Ya a los quince o dieciséis años su padre lo pescó con una cajetilla y le hizo uno de esos dramas más bien comunes y vulgares. *Lo difícil de los vicios es empezar con uno*, le dijo.

A esa edad todavía trataba a Revueltas como si fuera un hijo de familia bien portado, y Silvestre como que se lo dejaba creer. Pero mientras empezaba a fumar, Silvestre empezó también a trabajar, recuerde que conquistó un concurso de oposición en la Orquesta Sinfónica Nacional en 1916, y a componer. Cosa que no deja de ser una sorpresa, pues siempre se dijo que Revueltas había empezado a escribir música repentinamente, por moda, por influencia de Chávez, hacia los treinta años, y varios de sus primeros críticos incluso aludieron a su falta de formación, a su cándida figura de *amateur*, sin preguntarse por qué esas aparentemente primeras obras eran tan sueltas y exactas, ni cómo era que habían sido escritas con la seguridad de un poeta en plenitud.

Pues bien, ahora lo sabemos, puede usted incluirlo en su guión, Silvestre Revueltas empezó a escribir música hacia 1915, aunque él mismo no le concedió importancia a ninguna partitura anterior a 1930. Lo hizo tan bien, eso de borrar sus huellas, lo mismo que Varèse, que nadie se preguntó siquiera cuál había sido el camino, por qué vías había llegado Revueltas a esa música insólita, solar y repentina, orgánica, barroca en su condensada exposición de sorpresas, con algo de Góngora en el tono y un poco de Stravinsky en el barniz. Se dijo un día, con lucidez geométrica: esta corchea es el verdadero principio, a partir de este do sostenido soy compositor, y escribió la tercera nota de su primer cuarteto de cuerdas, un re.

Quizá era mejor pensar que nunca estudió, o que estudió muy poco, resultaba más misterioso, pero ya usted sabe cómo somos los biógrafos, apostamos todo por los datos, y cuando descubrimos uno nos convencemos rápidamente de que es tan importante como la fórmula de la relatividad. Yo no, en realidad. Yo celebro con más entusiasmo una frase, incluso, a veces, un simple adjetivo.

Pero el caso de los manuscritos juveniles de Revueltas es distinto, no puede haber presunción en comentar las obras de un compositor que comienza, porque de ningún modo resolvemos un enigma, no existe relación de causa y efecto entre esas obras y el estilo de madurez.



Sencillamente, cambia la naturaleza de las preguntas que podemos hacernos, lo cual, a mi juicio, tiene su significación. Hay, por otro lado, inevitables períodos de silencio, que no son necesariamente períodos inactivos. Recuerde el caso de Schoenberg, dejó de componer casi una década, justo en los años en que Silvestre empezaba a borrar sus primeras cuartillas pautadas. A veces dejar de componer es una manera de pensar más intensamente en la música.

Tenemos entonces un primer grupo de manuscritos pertenecientes al año de 1915, luego otro más, de 1918-1919, dos partituras muy significativas de 1926, *Elegía* y *Batik*, y luego la *Pieza para orquesta* y las pequeñas obras para trío de cuerdas de 1929. Tiene ahí un resumen de lo que podemos llamar, con algo de pomposidad, si usted quiere, su periodo de formación. Ninguna de estas obras se tocó públicamente, hasta donde sé, y con seguridad se perdieron muchas otras.

Ignoramos por muchos años la existencia de esas obras juveniles porque el archivo de Revueltas, en manos de Rosaura, era por completo inaccesible. Más tarde, en los setenta, ella accedió a que se hiciera un microfilme de las partituras, pero se hizo con tal prisa y falta de experiencia que se cometieron algunos errores graves. Tome como ejemplo la primera edición del epistolario, que estuvo ligado al proyecto de la microfilmación. Se anexaba en él un listado de obras que fue por largo tiempo la referencia más precisa, aunque visiblemente insuficiente. Ahí aparecía relacionada una obra llamada "De Bear", que me intrigó desde la ortografía. Me decidí a indagar y confirmé lo que sospechaba, que el título verdadero era "The Bear", pero mi sorpresa fue descubrir que no era una obra, sino la marca de fábrica de un cuaderno pautado. Lo abrí, si es que la palabra abrir puede aplicarse mientras uno trabaja con un microfilme, y encontré las primeras partituras firmadas por Silvestre Revueltas.

¿Quién lo hubiera creído? Lo que es más ¿quién hubiera pensado que un error ortográfico estaba ahí al alcance como una pista misteriosa en un cuento de Chesterton o de Allan Poe?

Soy aficionado al cuento policial, ¿sabe?, discúlpeme la digresión, pero lo que voy a contarle viene al caso. Todo viene al caso cuando el biógrafo lo decide. ¿Conoce a Ryunosuke Akutagawa? Hay un cuento suyo que me recuerda el trabajo del biógrafo. Ocurre un asesinato y la policía investiga, como es lógico y normal. Esto ocupa las primeras tres líneas. La astucia de la narración consiste en que asistimos, como un jurado, a escuchar los testimonios directos de cada uno de los testigos, incluido el muerto, y no sólo cada versión es única, sino que cada una de ellas contradice de manera violenta a todas las demás. El narrador desaparece y el lector desemboca en un vértigo de perspectivas, en un torbellino de versiones antagónicas que se resuelven en la boca de un espíritu providencial que nos explica qué fue lo que en verdad ocurrió. Un final que decepciona un poco, si le soy franco. Son mejores los finales de los biógrafos, porque no contamos con ese espíritu providencial, o más aun, mejor aun, a los biógrafos no nos queda otro remedio que convertirnos en ese espíritu providencial y poner en orden a los testigos. En las teorías tradicionales de la narrativa existe eso que se llama "narrador omnisciente", una especie de niño que juega, si lo compara con el biógrafo.

Ese cuento me hizo pensar en la posibilidad de una biografía más realista, si me permite la vaguedad de la palabra, en la cual el autor procediese un poco como el dramaturgo, para quien las voces que importan son las de los otros, uno no puede decir de alguien *habla como Shakespeare* sin caer en un sinsentido evidente. ¿Se imagina un dramaturgo saliendo a cada momento para decirnos de qué se va tratando la obra? Ése es el biógrafo tradicional, académico y enciclopédico que no logra entender que el único verdadero biógrafo es siempre a fin de cuentas el lector.

Pero ¿qué le digo del cuaderno? *The Bear*. Me dio la primera idea para el bestiario de Silvestre. Es una palabra que le va bien, incluso cuando se pronuncia mal, como cerveza. Entre las páginas del cuaderno hay unas hojas sueltas: son los manuscritos de 1918-1919, pero de ellos le hablaré otro día.

En la portada aparece su primera firma, una *S* y una *R* entrelazadas en curvas y contracurvas, apéndices y prolongaciones vegetales, nostálgicas de selva, de trópico, la pluma se desliza con fluidez de serpiente...

Con el tiempo la firma va a hacerse escueta, natural, esquelética, pero por el momento la caligrafía es todavía insegura, imprecisa, muestra un carácter en plena formación.

Desde mayo hasta agosto de 1915 podemos seguir el trabajo febril de Silvestre, compone continuamente, a veces una pieza por día. Son pequeñas formas, como puede ver, casi todas para piano solo, incipientes en muchos sentidos, pero nos muestran a un estudiante que tiene ya conocimientos firmes de armonía, y que empieza a buscar sus propias sonoridades, sus propios recursos de textura y de forma. Una de las obras se titula: *IIIer. Impromptu para piano for Op. 2 No. 1*, lo cual nos hace evidente que hay obras anteriores, las pertenecientes al *Op. 1*, probablemente también una serie.

Sí, claro, es candoroso el gesto de ponerle número de opus a sus primeros intentos, pero al mismo tiempo nos queda claro con qué seriedad se tomaba sus estudios de composición, nos queda claro que en esa vida había un proyecto, una meta.

Hay algunos títulos que recuerdo con especial entusiasmo. En el *Capricho Húngaro para piano for* ha sido escrita una nota entre paréntesis, después del *Allegretto* que indica el carácter y el *tempo*. La nota dice: *disonante*. Ése es un mensaje interesante, vea, como el joven Revueltas no tenía a la mano ninguna teoría que le permitiera moverse más allá de la armonía funcional, le pareció que con anotar la palabra *disonante* podría tomarse todas las libertades que se le ocurrieran. No puedo evitar mostrarle un fragmento. Es una obra que ilustra muy bien el tipo de búsquedas que Silvestre hacía a los quince años, hay algo tímidamente bartokiano en ella, claro, sin que su joven autor lo pudiera sospechar.

#### Ejemplo (1)

De junio 3 data su *Primer Estudio en sol menor para violín y piano*.

Sin conocer a Debussy, lo intuye. Lo sabemos por él mismo. Dice en sus escritos autobiográficos que la música que él imaginaba se parecía a la de Debussy, un autor que él no conocía, se lo descubrió su maestro en Chicago. Eso fue emocionante, pero lo decepcionó, como que estaba pintando un cuadro que ya existía. A mí me parece meritorio, sobre todo si consideramos que, en efecto, nunca había escuchado a Debussy. Más tarde Debussy estaría entre sus principales influencias conscientes (entiéndame, no quiero decir que se parezca a él, pero aprendió en sus partituras nuevos procedimientos armónicos que le ayudaron a emanciparse de la armonía funcional). Hacia 1925 orquestó el preludio del primer libro que lleva por nombre *La niña de los cabellos de lino*, y la *Sonata para violín* estaría entre lo más querido de su repertorio de intérprete. Pero esto sería muchos años después, por lo pronto, a los quince, parecía tener necesidad de inventar a Debussy, algo, intuitivamente, lo acercaba a este autor. Claro, un Debussy juvenil, el Debussy de los arabescos, el Debussy que estaba cruzando la frontera hacia nuevos lenguajes. Hay un ejemplo que muestra todo esto con cierta claridad, aunque en realidad los rasgos debussianos pueden seguirse en pequeños fragmentos de todas las obras primerizas:

Ejemplo (2)  
Sonatina

No se enfade si no sabe leer música, véala como si fuera una pintura, una imagen cinematográfica que puede echarse a andar con sólo activar un botón. Igual puede ponerla en la pantalla ¿recuerda esa película de Hitchcock que trata de un asesino melómano?

Otra página notable, en la que podemos observar la fineza de oído de Revueltas es el *Momento Musical*, escrito en el mes de mayo, en la tonalidad de *mi* bemol menor. Son apenas veinte compases, pero se ve en ellos un refinamiento prometedor, un sentido innato para saborear deleitosamente las sutilezas armónicas. Le pusiste más bemoles que Ravel, le comentó Pancho muchos años después.

En varias de estas obras encontramos también los primeros *ostinati*, concebidos siempre de manera orgánica, formando parte de la proposición total de la obra, y no como muletillas de principiante sin imaginación.

Otra cosa que debo admitir es que no hay en ninguno de estos breves trabajos un solo rasgo que nos haga pensar en el Revueltas característico. Hay una lucha por resolver la estructura de la obra, que implica un proceso en el cual se enfrentan a la vez problemas de forma y de lenguaje, de ritmo y de textura, de ortografía y de timbre, de carácter y de claridad en la exposición de las ideas... El problema de la composición es que todas las variables, para usar un símil matemático, aparecen simultáneamente, súbitamente, y hay que resolverlas así, como vienen, en la actitud de un ajedrecista virtuoso que se enfrenta a varios adversarios al mismo tiempo. Es muy temprano para pensar en la búsqueda de una voz propia, Silvestre Revueltas está apenas preparando sus herramientas. Afila sus lápices, acomoda los frascos de tinta, le da tensión al bastidor y confirma la textura del papel, prueba el óleo como un cocinero que quiere asegurarse, se prepara para lo que venga.

En otra pequeña pieza, *Invernal*, el título está subrayado con ese tipo de líneas quebradizas que en las caricaturas sirven para mostrar el frío. Crea en ella una atmósfera basada en un *ostinato* de la mano derecha, que hace, otra vez, pensar en Debussy. Un Debussy temprano, como dije, pues las atmósferas creadas por Revueltas todavía no vagan libremente, fuera de las ataduras de las funciones armónicas tonales, pero muchas cosas anuncian a un compositor en gestación.

Paga también su cuota a la influencia de Ricardo Castro, y en general al romanticismo mexicano, con una serie de pequeñas obras. *Otoñal*, *Tiempo de Vals*, y *Segunda Danza de salón*, son buenos ejemplos.

Encontrará, en todos estos breves apuntes, atisbos de poesía, de creación verdadera, aunque la forma se derrumbe, aunque la falta de experiencia termine por imponerse.

Hay problemas de ortografía, pero puede seguirse la lucha por anotar las ideas de la manera más clara y precisa, que es sin duda uno de los problemas más agudos de la composición, como si el objetivo fuera hacer un dibujo que tuviera vida propia. Se ve un esfuerzo notable por establecer las dinámicas escrupulosamente, las ligaduras, las necesarias indicaciones de interpretación, nada puede quedar al azar, debe procederse con la exactitud de quien prepara la lámina de cobre para un aguafuerte.

Quizá la obra más madura del conjunto sea la *Sonatina para piano*. Está escrita en *la mayor*.

Al séptimo compás ha modulado a *si* bemol menor a través de la puerta de un acorde disminuido.

Otra obra que debe revisar es *Albumblatt*, que parece la página de un Ricardo Castro renovado y audaz.

En general puedo decir también que, en este momento, le falta cultura al joven Revueltas, no sólo madurez, conocerá muy pronto música que ignora, empezará una intensa vida de lector y, al lado de Fermín, encontrará en los museos muchas lecciones que le faltan.

El cuaderno *The Bear* contiene obras que quizá no cuentan en la producción de madurez, son obras “sin Baudelaire, sin rima y sin olfato”.

El cuaderno queda sin terminar, a pesar de la diligencia de Silvestre, pues debe interrumpirlo para trasladarse a Austin, Texas, donde conocerá a un maestro, a un amigo que le ayudará a descubrir nuevos territorios de la música. Se llamaba Louis Gazagne.

## Louis Gazagne

Fue algo raro. Corría el año, si no recuerdo mal, de 1940. Yo había estado fuera de los Estados Unidos más de dos décadas. Estuve en la India. Y regresé a Austin para rehacerme un poco, para reponerme del trajín del tiempo y de la dureza del clima, disculpe usted que empiece hablando de mí mismo. Pero es que regreso, enciendo la radio de mi casa, un Telefunken de bulbos que me regaló mi hermana, y me dispongo a escuchar música, algo que en muchos años no tuve posibilidad de hacer, de hecho, fue mi principal renuncia, ¿sabe?, mi mayor sacrificio... Porque yo era músico, y no malo, creo. De hecho, por allí empieza la historia. Disculpe el desorden. Entonces enciendo la radio y escucho una obra extraña, moderna, disonante para mis oídos tradicionalistas, pero al mismo tiempo poseedora de una especie de fuerza mágica, con un *ostinato* rítmico que me hizo pensar en un ritual religioso, una obra que capta la atención como por un hechizo que lo obliga a uno a seguir escuchando. Después de unos minutos me pregunté: ¿qué música es esa, quién es el autor? Repasé varios nombres entre los más actuales que conocía, pero ninguno me pareció adecuado a esa música. Es una obra que contiene algo primitivo, primigenio, pero es al mismo tiempo una obra profundamente moderna, sin duda, y pensé en ciertas máscaras de Picasso que había visto recientemente. Ansiaba que terminara la obra porque la curiosidad superó por un momento el placer de escuchar. Y entonces mencionaron el nombre del autor: Silvestre Revueltas. ¡Silvestre Revueltas!, salto del sillón excitado, orgulloso, con el impulso de tomar el teléfono para llamar a un número que no conozco, y que no habría tenido sentido que conociera, porque en ese mismo momento el locutor menciona que el compositor murió de pulmonía unos meses atrás. Usted comprenderá que fueron muchas sorpresas juntas, nobles y funestas, todas mezcladas, pero debo reconocer que el sabor de boca conservó más bien un saldo positivo. Me explico, Silvestre Revueltas había sido mi alumno en Austin, hacia los años veinte. Luego de esto él se fue a Chicago y yo a las misiones. Me olvidé de la música y no volví a saber de él, hasta el momento en que escuché una obra suya en la radio, casi un cuarto de siglo más tarde. ¡De modo que, pensé, Silvestre Revueltas se convirtió en un gran compositor! De eso no había duda, pues no sólo había escuchado una obra suya que me conmovió sin saber que él la había escrito, sino que el locutor mencionó a varios directores que hablaban muy bien de él, como Leopold Stokowsky, por ejemplo, o Ernest Ansermet. Pero murió, ¿cómo pudo morir tan joven? Y de pronto me veo veinticinco años atrás, en el St. Edward's, tocando música en el salón del colegio, cuando todos estaban ya en sus dormitorios y la noche se había aposentado en las almas como un animal manso. Silvestre y yo nos habíamos reunido a tocar, como cada noche, sonatas de Beethoven y de Mozart. Apagamos todas las luces, excepto la pequeña lámpara del piano que alumbraba tenuemente la partitura. Silvestre se alejaba hasta el rincón más lejano del cuarto, a mis espaldas, protegido por la oscuridad, y tocaba de memoria y yo lo acompañaba con un placer especial. Con otros alumnos me aburría, sentía que tocar era mi trabajo. Pero con Silvestre era distinto, juntos lográbamos convocar las fuerzas de la música por algunos instantes cada noche.

Era un violinista maravilloso, créame. Todo el mundo se sorprendía al escucharlo. Y además estaba su disposición cristiana, no me malentienda, su generosidad, digamos, y su calidad humana. Yo fui su maestro de piano y su acompañante. Y como maestro de piano tuve poco éxito, debo confesarlo. Él tenía sus propias ideas y era poco flexible para escucharme. Aunque no me preocupé mucho porque el instrumento de su especialidad era el violín. Pero pasaba varias horas al día en el piano, no precisamente tocando, pero tampoco podría decirse que componía, porque no tenía ningún papel con él. Más bien, se preparaba para componer, estaba buscando sus recursos, construyendo sonoridades, imaginando estructuras interválicas. En realidad, en ese momento todos pensábamos que perdía su tiempo, pues

veíamos su talento en el violín, no en la composición, pero tolerábamos ese descuido y otros incluso de enorme negligencia, pues percibíamos que la suya era una mente con un propósito definido, eminentemente equipada para ese propósito con un talento evidente, aunque no pudiésemos entender con claridad cuál era ese propósito. Le teníamos fe.

Él nunca tuvo mucho dinero, de hecho, hablando con honestidad, se veía más bien pobre, y carecía incluso de cosas básicas. Pero de algún modo ahorraba y gastaba todo lo que podía en partituras. Los jueves, que era nuestro día de descanso, yo iba a la ciudad y él me encargaba música, pues así se ahorraba el pasaje y le alcanzaba para una o dos partituras más. Cuando se las entregaba él se iba a su habitación y se acostaba con las partituras en sus brazos como si fueran un tesoro frágil, y luego las iba abriendo una a una, y las memorizaba en un poco rato, nunca había visto una memoria igual, las leía en su cama por un corto tiempo, sin tomar el violín, por supuesto, y luego me pedía en su mal inglés que lo acompañara y las tocaba de memoria.

Siempre tuve la impresión de que la gente abusaba de su bondad. Querían que tocara para ellos, que les diera conciertos, pero muy pocos ofrecían remuneración financiera alguna, ni siquiera los gastos de transporte. Desearía que me hubiera escuchado y me hubiera permitido encargarme de ese tipo de asuntos. Si lo hubiera hecho, estoy seguro de que habría obtenido dinero suficiente para comprarse ropa adecuada para sus apariciones en público. Esa falta de ropa adecuada le impidió muchas veces aceptar invitaciones para tocar en público. El colegio no había recibido autorización alguna para proporcionarle fondos ni ropa. Si el señor Revueltas, padre, nos hubiera dicho que lo hiciéramos habríamos seguido sus instrucciones. Sí, la actitud de la gente en Austin siempre me ha intrigado... Otra vez la historia de Mozart, recompensado con cajas de rapé en vez de dinero para comprar alimentos y conseguir medicinas.

Su educación religiosa había sido lastimosamente desatendida, lo cual me parecía natural en cierta forma, pues su infancia había corrido paralela a las guerras de su país, llena de sobresaltos y de ideas perniciosas. Pero aun así creo que faltó algo en los primeros años, algo que debió tener en el seno materno, y no tuvo. En el St. Edward's utilizamos toda la influencia posible, pero, antes que empeorar las cosas y volvérselas odiosas, la paciencia, la indulgencia y la amabilidad gobernaron nuestra actitud hacia él, siempre con la esperanza de que con el tiempo se produjera un cambio. Si este cambio realmente hubiera ocurrido, su vida matrimonial habría sido más feliz. Y, quizá, se habría escapado de las garras del alcohol.

## Sebastián Rossi

En cierto modo es sorprendente que haya sobrevivido el cuaderno con las primeras obras, no sólo porque Revueltas no le daba ninguna importancia, sino sobre todo porque él no ponía ningún cuidado en conservar siquiera los manuscritos de sus obras más importantes. Ponga por caso el original de la *Pieza para Orquesta*: se lo regaló a Salvador Contreras; y el de *Música de Feria* a Luis Samuel Saloma, y es posible que la *Elegía*, hoy desaparecida, haya terminado en manos de Ricardo Ortega. Pensaba que la música de valor se conserva por designios sobrenaturales similares a los milagros.

En Austin no estudió composición propiamente. De hecho no ha sobrevivido, si existió, ningún manuscrito fechado en el Saint Eduard's College. Eso explica, al menos en parte, por qué es posible percibir una línea de continuidad tan natural entre las pequeñas obras de 1915 y los nuevos intentos de 1918-19. No había ocurrido nada entre una y otra fecha que cambiara su modo de pensar la música. En Austin no sólo no conoció música moderna, sino que se pasó los meses, literalmente, enclaustrado, agorromado como un gusano. Me parece que no encontró ahí nada superior a lo que ya había estudiado en el Conservatorio Nacional. Creo que tanto él como Fermín se marcharon pronto porque no encontraron las alternativas que buscaban. Pero Chicago era otra cosa, sobre todo en ese momento.

Lógicamente, Chicago le emocionó más que Austin. Chicago era una ciudad excitante y por vez primera se encontró en completa libertad, y sin curas, como le decía a Fermín.

El aire fresco de Chicago lo llenó de fuerzas desconocidas. Empezó a escribir música casi antes de desempacar el baúl de hojalata en el que llevaba, además de sus cartas y papeles revueltos, un ejemplar antológico de Manuel Gutiérrez Nájera que lo curaba cada vez que se le echaba encima el animal de la nostalgia.

Cambió el ritmo de su vida. Repentinamente, los domingos dejaron de ser aburridos, ya ni siquiera había tiempo para escribir a la familia, y nosotros, como puede usted comprobar, nos quedamos sin cartas, en consecuencia. Todo es frenético, hay que darse prisa. Los días se van como el agua del río por el que camina todas las mañanas para ir al Chicago Musical College, con orgullo, con confianza en un futuro que ve, sin restricciones, lleno de música. Va adquiriendo confianza, aunque sea por cortos períodos, en su talento de compositor. Deja de poner a sus obras número de opus, quedan rápidamente atrás los gusarapos de la adolescencia.

Chicago estaba hecho a la medida de sus impulsos frenéticos, a la medida de sus deseos, no había nada que no pudiera saciar. En Chicago lo encontró todo: libros, partituras, museos, conciertos, parrandas... En Chicago conoció el amor. Chicago fue el lugar perfecto para sus esperanzas metafísicas y para sus elucubraciones lúbricas.

Se le llenaron los ojos de pintura y de versos, leyó con avidez, poesía sobre todo, Baudelaire, Rimbaud, pero en general literatura, aprendió francés, adquirió la costumbre de irse con Fermín de pic nic por los museos hasta tres veces por semana, discutió con él largamente las distintas maneras en que Van Gogh o Cézanne lograban sus texturas.

Fermín no tenía nada qué hacer, quiero decir, excepto pintar y ver, pues no había cumplido la edad necesaria para que lo aceptaran formalmente en el instituto. Su plan era simple: aprender

lo que pudiera mientras se pudiera, metiendo la nariz y los ojos en donde fuera posible. Pero aprendió lo que tenía necesidad de aprender antes de ser aceptado en el instituto y regresó a México con la seguridad de un doctorado desenvainado, y demostró lo que sabía muy pronto, pintando al tú por tú con Rivera y Siqueiros en los muros de la preparatoria.

La primera obra de Silvestre firmada en Chicago es de 1918 y ejemplifica muy bien su estado de ánimo. En la esquina superior izquierda de la primera página puede leerse:

*Aquí yace una de mis más queridas composiciones, la escribí una tarde del otoño de 1918.*

Se trata de un *Andantino casi Allegretto* para piano. Vea esta otra indicación, al calce:

*Pedal siempre que se le ocurra al ejecutante*

Podría ser una nota de Satie, pero es de Revueltas, quien siempre tuvo el humor de Satie, mezclado con un poco de mezcal, de Orozco y de Posada, discúlpeme la broma fuera de lugar, puede editarla ¿no? Es lo que se dice un chistorete. Aunque también es posible entrever en la nota los rigores académicos de su nuevo maestro, Félix Borowsky, quien le exigía que terminara cada partitura en sus menores detalles, sin permitir que le faltase un solo signo de interpretación, de dinámica o de agógica. Silvestre pecaba más bien por omisión, nunca por exceso, sus partituras tienen apenas los signos necesarios, y casi siempre unos cuantos menos.

Las notas marginales son abundantes en estos manuscritos. Le mostraré algunas más que me parecen especialmente ilustrativas, como esta, del 11 de abril de 1919:

*Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas sólo para mí, y es por eso que no están sujetas a ninguna lógica.*

Silvestre se enfrentaba en esta época a las dudas normales de un estudiante que no ha encontrado aún su lógica, pero que está en ese punto en el que las lógicas aprendidas no son ya útiles, no guían el trazo ni equipan el oído, y lo dejan a uno ante el desamparo de la página en blanco.

Aunque por otro lado es fácil percibir que Silvestre ha empezado a soltarse, los ángulos de sus líneas melódicas son ahora menos simétricos, las armonías se desenvuelven con mayor libertad, ha encontrado, más allá de los conceptos, sus propios recursos, su propia paleta, aunque son apenas los dientes de leche del oficio.

Una noche, sin distraerse por la percusión suave del lápiz de Fermín, terminó una obra para piano de la cual se sintió especialmente orgulloso, como el marino que encuentra en el sextante la respuesta que busca. Al día siguiente corrió a mostrársela a Borowsky, quien comentó simplemente, traducido a un español lato: Esa vaina suena a Debussy.

Silvestre se sintió avergonzado y decepcionado, aunque el comentario tal vez pretendía ser un elogio, y no hubo en su cabeza, durante esa tarde y muchas otras que la siguieron, otro interés que el de saber quién era ese tal Debussy, y seis años después lo encontramos todavía empecinado por comprenderlo cuando orquesta *La fille aux cheveux de lin*.

El 9 de julio del mismo año nos encontramos con otra nota similar:



*Estas composiciones no están destinadas a ser publicadas; es por eso que no tienen ... forzado a complacer más público que el de aquellos que quisieran comprenderme, las he escrito a mi albedrío, siguiendo mis sensaciones, que no las reglas, a las que no podría sujetar, ni mis amores, ni mis..., ni mis dolores.*

Hay muchas otras novedades. Para empezar, su caligrafía empieza a parecerse a la de Silvestre Revueltas, su punto tiene ya esa expresividad, ese flujo de trazos que encontraremos en sus partituras de madurez.

También trabaja, con rigor académico, en formas que no había abordado antes, como el tema y variaciones, el minuetto y la mazurca.

Sueltos entre los márgenes de estas pequeñas obras pueden encontrarse también residuos de sus clases, notas, tareas. Como esta:

*write a full cadence for 2 clarinets (A, Bb, Eb), 2 bassons  
write a full cadence for two oboes and two clarinets  
write designate cadence for 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets and 2 bassons.*

Hace varias versiones de una misma obra, tratando de resolver detalles que no aparecieron en la versión anterior.

Intenta sus primeras canciones: *My portion of the best of this world...* (¿Tagore?), y *I love Thee* (¿Shakespeare?).

Lee con pasión a Gutiérrez Nájera. Un *Andantino* para piano se inspira en un poema suyo. Encontramos esta cita a la cabeza de la página:

*Y la noche al bajar dice a la tierra:  
Vamos, ya está... ya duérmete... no llores...*

Algo de las ideas de Ponce sobre la canción mexicana se le había quedado en la cabeza desde sus años del conservatorio, y decide, para no hacer menos, probar suerte, y escribe unos arreglos para violín y piano de *A la orilla de un palmar* y de *Cuiden su vida*.

¿Cuál es el principal descubrimiento de este periodo? El cromatismo, la constatación de que el cromatismo puede abrir vías para meterse en un viaje más allá de las fronteras de lo tonal. Es este, por otro lado, el camino que siguieron los grandes compositores de finales del siglo, Schoenberg y Strauss, tanto como Scriabin y Debussy. De hecho es con este descubrimiento que Silvestre está más cerca que nunca del autor del *Preludio a la siesta de un fauno*.

La obra que mejor lo ilustra es, en mi opinión, el *Andante* para piano, terminado el 5 de abril de 1919, mire, no puede dejar de consultarlo, incluso, si me permite una sugerencia, podría usarlo como música de fondo en las escenas que tienen relación con Chicago:

### Ejemplo (3)

Esta obra puede verse como el último resplandor del romanticismo mexicano, una obra que tiene, otra vez, algo de Castro mezclado con algo de Debussy, pero también, en muchos sentidos, algo de Revueltas. La notación del ritmo es lo más radical que había hecho Revueltas hasta entonces.

Pero Borowsky volvió a referirse a Debussy con otra obra de Revueltas, esta vez con un *Preludio* para violín y piano:

#### Ejemplo (4)

Es un apunte, algo que se quedó sin futuro. Hay en él un despojo voluntario de elementos, le importan las líneas y el color, el registro, la variación armónica de un mismo elemento motivico... Es un buen momento en la serie de investigaciones que Silvestre realiza, pero, una vez más, ahora sin cromatismos ni saturaciones contrapuntísticas, con una armonía despojada, con recursos modales inéditos en él, vuelve a toparse con Debussy. Es entonces cuando jura no volver a escribir hasta encontrar su voz propia, original, y lo cumple. El siguiente manuscrito que conservamos es de 1926, *Batik*, y en efecto, ahí está ya Silvestre Revueltas. Con una sola excepción, me corrijo, pues no debemos olvidar su *Chanson D'Automne*, basada en un poema de Paul Verlaine, escrita también en Chicago, un día cualquiera de 1923.

Entre los mismos papeles, sin fecha, se encuentra un *Andantino*, una página apenas: es su primer cuarteto de cuerdas.

Hay otras obras: *Valsette*, *Some day (Tiempo de Vals)*, ... que tienen una dedicatoria sorpresiva, mire, lea usted mismo:

*À ma chère Julès ce souvenir*  
*À ma bonne et chère Julès, con todo mi cariño*

Se trata, claro, de Jule Klarecy, a quien conoció poco después de su arribo a Chicago. Llegarán al altar, con velocidad apasionada, unos meses más tarde, en 1920, cosa de llevarle algunas novedades a papá.

## Jule Klarecy<sup>7</sup>

Mire, francamente, no creo que a nadie le importe, no lo creo. Realmente no. Soy una persona que hizo su vida como pudo, y pasé muchos años tratando de olvidar ese nombre: *Silvestre Revueltas*. Y ahora viene usted a pedirme que lo recuerde. No sé si fue un buen compositor ni me importa. Sé que no fue un buen padre. Le preocuparon más sus ideas (absurdas, si me lo pregunta) que cuidar a su hija. Yo me casé con un hombre, fui con él a México, y regresé con otro, ¿me entiende? El *Silvestre Revueltas* que yo conocí no era el mismo *Silvestre Revueltas* con el que volví de su país. Algo le pasó allá. Seguramente fueron sus amigos, lo intuí desde que los conocí. Me dieron miedo. Y a esos amigos los conoció por Fermín. Entre ellos un tal Rivera que luego se hizo famoso. Estaban pintando unos monigotes enormes en una escuela del centro de la ciudad, un edificio muy bonito, antiguo. Lo están echando a perder, le dije a *Silvestre*. Yo creo que esa frase provocó la primera discusión, su enojo estuvo fuera de toda lógica. De ahí en adelante todo fue peor cada día. Se volvió pretencioso, él, que no quería otra cosa que una casa agradable y una buena familia. De pronto me salió con que había encontrado el inicio de un arte nuevo, conque con eso iba a cambiar el mundo, y no le digo cuántos disparates más. Y yo le decía, pero si tú no has acabado de estudiar todavía, cuando puedas orquestar como Ravel o seas capaz de escribir una canción como Gershwin platicamos, pero ahora no me vengas con cuentos. Porque yo soy cantante, ¿sabe? Él y yo podíamos hablar de música. Al principio creí que había entendido, pero no, algo se le cambió en la estructura del alma, porque yo creo que el alma tiene una estructura que la define, y empezó a sentirse insatisfecho por todo. Incluso dejó de componer. Empezaba a hacer algo y lo rompía, con furia. Y yo pensaba, debe sentirse frustrado, no tiene madera para escribir, si no no sufriría tanto.

Creo que contó también que éramos muy jóvenes. Yo estudiaba canto y él violín, porque en eso sí era bueno, de verdad. Pero no sabía nada de ópera, y yo empecé a enseñarle y él empezó a entusiasmarse. Y creo que Puccini se mezcló un poco con el amor, aunque él lo decía en broma. Decía, no sé si estoy enamorado de ti o de Mimi. Y luego agregaba que ya entendía por qué Mozart siempre caía rendido ante las cantantes. ¿Lo ve? Así era él, alegre. Luego se volvió solemne y se la pasaba hablando de cosas serias, que la explotación, que la burguesía y no sé cuántos disparates más, y perdió su frescura. Como que se hizo un poco viejo. Dejó incluso de vestir bien, como a él le gustaba. Aquí, entre nosotros, debo decirle que al principio tenía que aconsejarle, mostrarle cuáles son las señales distintivas de un verdadero caballero. Le faltaba mundo, pero yo podía dárselo. Y si él era guapo y tenía talento, ¿qué otra cosa era necesaria? Fantaseábamos a veces que él escribiría unas canciones maravillosas y que yo las cantaré. Es más, llegó a dedicarme algunas piezas y hasta escribió una canción para mí que no era mala. Pero vuelvo a repetirle, le faltaron perseverancia y estudio.

No, claro que no. Nunca vimos a Carmen como un impedimento para nuestras carreras (él le escogió el nombre). Claro, llegó sin que lo planeáramos, pero yo creo que en realidad los hijos siempre llegan así, pensar que uno puede planear un hijo es una petulancia y, si me fuerza, hasta una especie de herejía. Un hijo es una bendición de Dios. Y así lo sentía *Silvestre* al principio. Era muy cariñoso con ella. Pero todo se acabó pronto. Carmen no había cumplido aún los cinco años cuando yo dí todo por perdido. Y sí, me enojé mucho, ¿le sorprende? En una carta me salió con la perorata de que los hijos son los discípulos de los padres, y que la sangre sola no significa nada, y que si él no educaba a su hija ella no podría

<sup>7</sup> Traducción de Hermenegildo Johnson. (Nota del editor)

entender lo que él es y que entonces lo vería como a un desconocido, y que repudiaba todo lo que yo soy y por tanto lo que yo le enseñaría naturalmente a mi hija, y que su hija nunca estaría desamparada porque a él le interesaba velar por todos los niños del mundo, y que sus convicciones, hágame favor, eran más importantes que cualquier otra cosa. Yo creo que en el fondo, para hablar claro, lo que él quería era desprenderse de nosotras, dejarnos solas y sin apoyo ni moral ni económico para poder vivir sus borracheras a su antojo, porque empezó también a tomar mucho, ¿lo sabía? Su máxima oferta, como dicen, fue llevarse a mi Carmen con él a México, ¿usted cree que yo hubiera dejado que mi hija se fuera? Claro, siempre creí que no tenía yo derecho a quitarle la imagen de su padre a mi hija, así que cuando Carmen tenía catorce o quince años y me dijo que quería pasar una temporada con su papá yo no me negué. Pensé, que se convenza sola, que vea que yo no le he contado mentiras, y así ocurrió. Carmen se fue y él no tuvo la valentía de que viviera en su casa, que dice Carmen que es sucia y fea, una vecindad o algo así dijo ella, y la mandó a vivir con su hermana Rosaura, que es una persona decente que trató muy bien a Carmen. Ella, claro, no aguantó mucho tiempo, regresó pronto y no volvió a saber de su padre. Ni yo.

## Ausencio Contreras

Lo conocí como se conoce a los cuates de a de veras, cómo iba a ser si no, lo conocí en una cantina, frente a una copa bien copeteada. No en una de las cantinas que más nos gustaban, eso se lo digo con toda sinceridad, las que nos cuadraban por la simpatía de las muchachas que rondaban por ahí, pero sobre todo porque no había necesidad de decir qué queríamos tomar, las copas, las botanas y las cervezas aparecían en la mesa como transportadas por una alfombra egipcia. Lo conocí en un bar, para serle franco, que era la palabra que usaban los agringados para sentirse por encima de los que íbamos a las cantinas y a las pulquerías. Específicamente lo conocí en La Ópera, que de seguro usted conoce, muy cerca de lo que después sería el Palacio de Bellas Artes. Su dueño o gerente, así les decía Silvestre a todos los cantineros, era un músico aficionado, muy amigo de Chucho Corona, y entre los dos decidieron organizar una tertulia de bienvenida para un tal Silvestre Revueltas que regresaba de un largo viaje de estudios por los Estados Unidos. Me invitaron y yo fui, sin saber qué esperar, un poco por hacerme el interesante, imagínese, hasta me puse mi traje de dominguar. Los parroquianos de La Ópera eran prominentes hombres de negocios, militares de alto rango, políticos, comerciantes y funcionarios del gobierno, en general gente, como se dice, de sociedad. Ni Silvestre ni yo habríamos podido llegar a ese sitio como clientes ordinarios, ni por el ambiente que no era el nuestro, ni por los aranceles que le desfondaban a uno la cartera. Fuimos esa vez y creo que ninguno de los dos regresó.

Pero era ésa una ocasión especial. La bienvenida consistía en un concierto privado, entre amigos, después del cierre de La Ópera, para oír al violinista y platicar con él. Estar invitado era una distinción. Su hermano Fermín se había hecho ya de un cierto nombre entre los muralistas, y eso también, según recuerdo, contribuyó al interés por saber qué estaba haciendo ese tal Silvestre. Toca como ángel, decía Chucho, platica como pagano y bebe como diablo. Evidentemente era una combinación atractiva. Así que se llenó.

En medio de la boruca se levantó de una de las mesas un joven más bien flaco, aunque de huesos fuertes, muy lejano de la gordura de abolengo que después adquirió, de tez apiñonada, pelo ensortijado y unos ojos grises dispuestos a la ironía y al sarcasmo de manera tan límpida que uno se rendía de complicidad ante ellos. Su esmoking estaba como recién pintado. Se acercó al escenario improvisado, junto al piano, sacó su violín y dijo con una voz clara y penetrante algunas pocas palabras a las que no les puse atención, pues a decir verdad me pareció demasiado joven como para mostrar cualquier entusiasmo. Yo era joven también y como que me encanijó que le pusieran tanta atención a uno de mi edad.

Empezó con un Beethoven que a los pocos compases me hizo acomodarme en mi silla. Me sorprendió su afinación, tan lejana de lo que yo escuchaba todos los días, y su disciplina del arco que hacía aparecer las cosas como un juego de mago. El instrumento vibraba hasta su última fibra, era un sonido de madera, olía a madera, tan terso como madera bien pulida, era una voz del color de la madera vieja. Terminó un movimiento y luego el siguiente con una organicidad que tenía algo de criatura viva. La música era un actor que decía su monólogo sin énfasis inútiles, sin exageraciones de tono, con limpia eficacia. Terminó la obra sin que me diera cuenta, cuando empezaba a intrigarme el temple de pantera de su mano izquierda, a pesar de que, por la forma, parecía una plancha. ¿Cómo era posible que se moviera con esa exactitud y ligereza? Parecía más bien una mano diseñada para un *knock out* de peso completo. Me recuperé un poco en la pausa, reflexionaba en la propiedad del estilo cuando empezó Brahms, y noté que la música me estorbaba para pensar. Dudé de lo que veía, un violín que se sostenía en el aire por sí mismo, por el poder de la música, y dos manos que se

movían por las cuerdas como una sombra, sin violinista. Creí que era un efecto del coñac, que tomaba en raras ocasiones, y que esa noche había corrido por las mesas como alcohol del noventa, pero caí rendido definitivamente un poco más tarde, con una *Sonata* de Debussy que yo escuchaba por primera vez, entonces dejé de resistirme, dejé de examinarlo con ojos de crítico de sección dominical, y empecé a escuchar, simplemente. Suena tan lógico y natural como Mozart, pensé, recordando una polémica que había entonces en boga contra la música moderna. No sé quién, creo que un director del Conservatorio, acababa de escribir en un periódico que Stravinsky y Debussy eran los bolcheviques de la música. Así que tocar a Debussy, sobre todo al Debussy último, al Debussy de madurez, era como una revolución secreta. Agregó Silvestre al programa algo de Mussorgsky y algo de Granados que no recuerdo. Ya se habían agotado mis fuerzas para pensar, estaba en las manos de un hipnotista de circo.

Bastó ese concierto para que naciera la leyenda de Silvestre Revueltas entre un pequeño número de iniciados. Supimos desde el principio que ese nombre era la promesa de algo.

No lo empecé a tratar entonces, pues al final del concierto apenas atiné a acercarme para decirle que muy bien, que bravo, y usted sabe, todas esas pendejadas de las que después nos arrepentimos en privado, demasiado tarde. Juzgándome por lo que le dije, Silvestre debió pensar que era yo un político en ascenso o un contador de Hacienda, pero no me lo dijo, ni siquiera al encontrarlo varios años después en la sinfónica, cuando llegó de San Antonio para quedarse definitivamente. Nos presentaron otra vez entonces y yo le dije un bienvenido a secas, no frío, pero no quise arriesgarme con una sola palabra de más. Al final del ensayo, aprovechándome de que le había oído decir de lejos que en San Antonio estaba haciendo un frío del carajo, lo busqué y le dije sin más: ¿Y qué, un tequilita para aclimatarnos? Así empezó nuestra amistad.

Al concierto de La Ópera le siguieron muchos otros, entre las idas y venidas de Silvestre. Nunca supe muy bien qué hizo en esos años, la verdad es que andaba al garete, sin saber por dónde continuar la vida. Estudió, sobre todo orquestación, según me contaba, sobrevivió, que a veces eso es ya mucho, maduró como músico, se le rompió entre las manos un matrimonio fresco, los ojos se le charamuscaron con toda la pintura que vio en Chicago, afianzó con lujo de mención honorífica su vocación de bohemio, y nacieron sus primeras simpatías comunistas, como retoños de una plantita tierna... el caso es que entre 1925 y 1926, si mi memoria no me traiciona, asistí al estreno en México de muchas obras en las que él participó: Darius Milhaud, Edgar Varèse, Erik Satie, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Claude Debussy. De Debussy recuerdo en especial la *Sonata* para violín que Silvestre tocaba con frecuencia, y las canciones que le venían tan bien a la Lupe Medina. Al piano estaba siempre, infatigable, Francisco Agea. Al grupo se sumó un amigo común: Carlos Chávez. Ellos, con otros pocos músicos invitados, prepararon el terreno para lo que tres años después iba a convertirse en la Orquesta Sinfónica de México, pues esos conciertos fueron la inauguración de nuestra modernidad en la música. El éxito se medía entonces por la cantidad de chiflidos, que no faltaron ni en cantidad ni en calidad.

Fue como le digo, una época de encuentros para Silvestre. Conoció a Ricardo Ortega, a Guadalupe Medina, a Francisco Agea, a Carlos Chávez y a muchos poetas y pintores. Algo le dejaron, porque cuando se fue de vuelta a los Estados Unidos sabía ya que el viaje era tan sólo un paréntesis para el regreso. Se había ensartado entre los anzuelos de la nostalgia.

Se hizo amigo de todos los alborotadores, desde los estridentistas y los comunistas hasta los simples borrachos, de alcohol o de filosofía, no se ponía exigente.

## Ricardo Ortega

Bien, sería hipócrita si le digo que no escuché lo que han dicho los demás. He andado metiéndome aquí y allá entre las cámaras, con la curiosidad de un biógrafo que no comprendió su vocación. Me he divertido mucho, si le digo la verdad, aunque no sé por qué estoy aquí, no sé cómo llegué ni quién me trajo. Es más, me sorprende que usted me haya dirigido la palabra, acostumbrado como estoy a vagar entre los murmullos de los actores sin que nadie me note. Mi voz es la voz de los otros.

Es cierto, sí, que fui amigo de Silvestre y que estuve casado con la cantante Guadalupe Medina. Pero desaparecí rápidamente, ¿ha encontrado usted algún dato mío? Fui, siempre lo supe, un pretexto para algo. Pero ¿para qué? Sigo sin entenderlo. Los muertos, al menos eso me ocurre a mí, no entendemos nada. Nos movemos entre las cosas con libertad pero sin lucidez, es ése nuestro castigo por poder estar en todas partes.

Pero tenemos recuerdos, los recuerdos son lo único que nos llevamos con nosotros al morir. Y yo, por supuesto, atesoró en primer lugar el de Lupe, mi mujer, una cantante extraordinaria que pudo haber llegado muy lejos, pero nos falló el *know how*, nos faltó comprender cómo funciona el *bussiness* de la música. Estuvimos en Nueva York, es cierto, con grandes esperanzas, conocimos gente importante, tocamos muchas puertas, pero al final todo se desvaneció como un fracaso que se amortigua en una sorda resignación. Suena melodramático, lo sé. Eso no le resta méritos a mi Lupe, lo que pasó fue simplemente que no llegamos al lugar correcto en el momento correcto, no estuvimos en el punto de encuentro de esas dos coordenadas. A Lupe eso no le importó, me afligió a mí, que era su *manager*, pero ella pertenecía al fin y al cabo a la especie zoológica de los artistas. Le bastaba con cantar, ésa era suficiente justificación para ella. Y claro, se le metieron un poco en la cabeza las ideas de Silvestre y se puso a dar clases en lugares recónditos y miserables dizque para servir a su país, y se enteró en quedarse a trabajar aquí. Yo le decía, pero si México es una ciudad muerta o cuando mucho en estado de coma, pero ella no entendió. Era feliz. Quizá al final tuvo razón. En cualquier caso, lo que sí debe usted decir, es que ella fue de las intérpretes pioneras en la construcción de la música moderna en México. Desde mitad de los veinte se puso a cantar cosas que nadie más había cantado. Cantó todo lo que Chávez le dio, y lo que le di yo, que andaba husmeando siempre entre las partituras recién editadas. Silvestre, que era nuestro amigo entrañable, le escribió especialmente unas canciones que yo creo que están entre lo mejor que se ha escrito en México en ese género. Las cantó por todas partes y creo que fueron una base importante del prestigio de Silvestre. Cantó *lieder* de Brahms, y estrenó en México canciones de Stravinsky, de Ravel, de Mussorgsky, de Ponce, de Rolón, de Debussy, y no me acuerdo de cuántos otros más. Claro, estrenó también las *Siete canciones populares españolas* de don Manuel de Falla, uno de nuestros santos patronos. Cuando digo *nuestros* me refiero tanto a Lupe como a Silvestre.

Ella formó un trío muy especial con Silvestre y con el pianista Francisco Agea. Hicieron muchas giras de conciertos, siempre con un éxito notable, que a veces consistía en silbidos unánimes, a veces en elogios de conocedores, y a veces también en comentarios de gente humilde que los veía a los tres como una especie de sacerdotes elocuentes de una religión desconocida. Diseñaban sus programas más o menos así: primero, una serie de canciones, luego una obra para violín y piano, luego otra serie de canciones, etcétera. Nunca faltaba en ellos música moderna. Yo los acompañaba a veces, y casi siempre fui yo quien organizó las giras. Una vez les dije: parecemos un circo de acrobacias etéreas. Era el final de un viaje y yo

estaba sentado sobre una maleta, habíamos llegado a un pueblo, al norte de México, en el que la gente no conocía un piano ni por la procesión de sus dientes careados simétricamente, y el único hotel quedaba en la segunda planta de una cantina de mala muerte.

Una vez le llevé a Varèse dos obras de Silvestre, dos de sus primeras obras importantes, *Batik* y *Elegía* (ésta era una canción que le escribió a mí Lupe). Varèse se mostró sumamente interesado y me habló de muchas de las virtudes que veía en esas obras. Se lo dije a Silvestre, lo conminé para que fuera con urgencia a Nueva York con nosotros, pero nunca lo hizo. Algo había en su naturaleza que lo alejaba cuando percibía los destellos del éxito, como si estuviera el diablo por delante. Varias veces me dejó colgado, pues a mí se me ocurrió la idiotez de convertirme en su *manager* o algo parecido. Y él como si nada, me dejaba silbando en la loma, me dejó ante Varèse con una aureolita de iluso o de pendejo. Nunca creyó en el aprecio de Varèse hasta que lo conoció personalmente. Pero entonces ya era demasiado tarde. Si me hubiera hecho caso, hubiera tomado un trenecito a Nueva York y seguramente habría inaugurado su vida de director con una orquesta de cámara que formó Varèse. Chávez le dijo a Varèse, yo creo que el indicado para dirigirla es Goosens, o alguien así. Pero Varèse le respondió: No, yo creo que para eso sería mejor ese muchacho Revueltas. ¿Lo ve? Y todo lo que conocía Varèse de Revueltas era un par de obras mal copiadas y referencias vagas que le habían dado amigos comunes. Varèse no estaba contento con los directores que conocía, porque les daba igual tocar Stravinsky que Casella, sin ninguna convicción. En cambio percibía en Revueltas un carácter y una cultura que le hacían confiar en él, aun sin haberlo visto una sola vez. Pero me cansé de insistirle. Comprenderás, le dije, voy a hacerte el favor de no creerte tan pendejo, que el asunto no es tan fácil como tomarse una cerveza, tienes que estudiar lo más que puedas, rápidamente, y venirme cuanto antes. Pero no asistió a la cita con el destino. Es más, ni siquiera contestó mis cartas. Nunca supe por qué. No por whisky, pensé, porque también lo había en Nueva York. No por dinero, porque iba a llegar conmigo, que no tenía dinero, pero que por ahí iríamos encontrando cómo pasarla. No por falta de conocimiento del ambiente americano, pues él había pasado ya varios años exitosos en Chicago. Me quedaron tres explicaciones plausibles: miedo al éxito, que es una patología muy característica y muy chingonamente mexicana; masoquismo puro, que es una hipótesis viable; o bien, un asunto de faldas.

Y por si todo eso fuera poco, Varèse me dijo con enorme paciencia que le siguiera insistiendo a Silvestre, que lo presentaría con Stokowsky, que Stokowsky necesitaba músicos como Silvestre en la orquesta, pues si en algo se destacaba Silvestre en ese momento era como violinista. Muchos años más tarde Stokowsky sería el primero en grabar una obra de Silvestre, *Sensemaya*, ¿no le parece una ironía? ¿Necesito decirle más? ¿Ha leído esa pequeña novela de Dostoievsky, *Nietochka Niezvanova*, cuyo protagonista es un violinista alcohólico que vive la música con el dramatismo de una derrota? Algo así pasaba con Revueltas, la música fue para él una especie de enfermedad. Muchos años después, una noche que estábamos tanteándonos unas cervezas allá por la Doctores, le dije: a estas alturas podrías estar discutiéndote una champañita en un rascacielos neoyorquino si hubieses aceptado la chamba que te ofrecía Stokowsky. Pero no dijo nada.

Para entonces, por la época de la que hablaba antes, ya le había yo mandado a Revueltas varias partituras de Varèse, *Offrandes* entre ellas, y creo que eso le provocó una conmoción interior definitiva, como que al conocer las obras de Varèse todo empezó a ser claro para él, después de eso empezó a escribir con la maestría que ya usted conoce. Descubrió también por esta época la música de Schoenberg, como yo.

Entre 1926 y 1929, más o menos, traté también a Carlos Chávez. De hecho estuvimos juntos en Nueva York, y tratamos a Varèse y a muchos otros músicos notables. Compartimos



muchas cosas. Más aún, puedo decirle que contribuí, modestamente, a que se consolidara la relación entre él y Revueltas. Le hablaba bien al uno del otro, los ponía en contacto con frecuencia, y sus propios talentos hicieron lo demás. Ellos se habían conocido en México un par de años antes, pero no habían tenido tiempo para cultivar la amistad. Sin embargo, era como si se conocieran de toda la vida. Algo tenían en común, pues podían entenderse incluso sin palabras. Pero de cualquier forma fue para Chávez una sorpresa cuando le llevé la partitura de la *Elegía* de Revueltas, pues él veía a Silvestre como violinista, y nunca pensó que sus intereses de compositor fueran tan en serio. La *Elegía* no le gustó mucho, porque le pareció que había en ella demasiado cromatismo wagneriano, yo no sé qué pensar. Pero en cambio de *Batik* le gustó todo excepto el nombre. Y no sé por qué no le gustó el nombre, el caso es que se desparamó en una verborrea de elogios a borbotones. Lo más importante fue que percibió la originalidad de la voz plasmada en esa partitura. Le encontró defectos, pero no se atrevía a decírselos a Revueltas, no sea que vaya a creer que le quiero dar clases de composición, dijo. Pero en ese momento había ocurrido algo importante, tanto Varèse como Chávez habían descubierto a un nuevo compositor, aunque Silvestre todavía no creyese en él mismo. Había nacido Silvestre Revueltas.

Al contrario de Silvestre, a Chávez no se le escapaba una. Iba al encuentro de las oportunidades como un toro de lidia. Revueltas en cambio esperaba que se le apareciera el Espíritu Santo o no sé quién.

En esos años nos divertimos mucho con las obras de Satie. Cuando Silvestre conoció las *Tres Piezas en Forma de Pera* decidió escribir una especie de homenaje, una obra a la que él llamaba tragedia y que tenía un nombre: *Rábano*.

Esa época fue importante también porque defendíamos, sí, yo me incluía en el proceso, la idea de un punto de vista americano frente a lo europeo, cosa a la que Varèse otorgó un sentido específico, épico yo diría, y no simplemente geográfico, nacionalista o turístico. A ello se agregó la influencia del muralismo, pero eso ocurrió hasta más tarde. *Ameriques* fue nuestra inspiración.

También escuchamos *Skyscrapers*, de Carpenter, *Pacific 231*, de Honegger, *Sept, ils sont sept*, de Prokofiev, el *Octeto* de Stravinsky e *Integrales* y *Arcannes* de Varèse.

Fueron tiempos memorables. Más tarde me derrotó la vida como, en el fondo, a todos. Ya en México Chávez se alejó de mí y se puso muy raro y nos hizo muchas chingaderas, a las que yo no quería darles demasiada importancia pues eran en realidad consecuencia de sus tribulaciones y de su egoísmo. Lupe se resintió mucho pero yo no. Silvestre y él fueron amigos todavía por varios años. Yo hubiera querido que alguien me quitara lo hablador, lo heroico, lo prosopopéyico, lo Romain Rolland de segunda o tercera mano.

Y es eso lo que puedo contarle, lo demás lo encontrará en las partituras de Silvestre, quien nunca dejó de ser mi amigo.

Antes de que él regresara a México pasaron algunas cosas más, ahora recuerdo. Una madrugada amaneció en un hospital, quizá su primer hospital, después de una borrachera, herido de un navajazo en la mejilla derecha. Le pregunté por el asunto en una carta pero no me contó nada. Algún tiempo después, cuando volvimos a encontrarnos, le vi la cicatriz en la mejilla y me atreví a tocarla suavemente, fue una manera ridícula de hacerle sentir que no importaba. Le dije: parece que te la zurcieron con cáñamo de zapatero.

Quizá él no fue a Nueva York cuando lo llamé, ahora lo pienso, por una razón de amor,

perdóneme la contradicción en los términos. No recuerdo si fue en 1926 ó 1927 cuando se casó por segunda vez, en San Antonio, con una mujer hermosa y simpática varios años mayor que él, que se hizo también nuestra amiga. Era mexicana, aunque él tenía éxito entre las gringas. Pensé que ella le haría sentar cabeza. ¿La conoce, verdad? Sí, efectivamente, me refiero a Aurora. Cuando le pregunté por ella, muchos años después, se bebió de un jalón un barrilito de tequila y me dijo: sus labios evaporaban el azogue de los espejos.

## Aurora

No va a tener el mal gusto de pedirme una identificación, ¿verdad? ¿No le basta con mi nombre, Aurora? Hay razones importantes para no dejarle completar mi identidad, ¿lo podrá entender? A cambio puedo darle mi versión. Porque, por otro lado, quién le dice que eso de viuda de Murguía es cierto, que no fue simplemente una manera de esconderme. En tal caso, fui más bien Aurora de Revueltas, pero esos apodosos están hechos para las mujeres pasivas y resignadas. Y quíteme por favor, especialmente, lo de viuda, ésas son etiquetas que se desprenden de viejas al tercer día. Por si fuera poco, decirme viuda me hace aparecer como una vieja retirada del mundo, como si Silvestre hubiera ido a meterse con una bruja de Goya. Yo no tenía más de treinta años entonces, escúchelo bien. Y era hermosa, lo sabía por el efecto que hacía en los hombres, y él, Silvestre, me lo dijo muchas veces. ¿Qué más quiere que le cuente? Fue un amor feliz, y los amores felices no tienen memoria. Terminó con la misma rapidez con que empezó, pero fue el tiempo suficiente, ¿dos años?, para que él no me olvidara jamás. ¿Cómo lo sé? Fácilmente... Las mujeres sabemos.

Debe tomar en consideración, además, que soy yo quien le ha localizado, haga que las suyas sean las preguntas de un amigo y no las de un fiscal. Reconozco que me pareció una buena ocurrencia el anuncio en el periódico, pero fue infantil de su parte pensar que respondería: *Se busca mujer de nombre Aurora que fue amiga de Silvestre Revueltas en San Antonio.* ¡Qué inocente! Tan inocente que me dí cuenta de que era usted un joven. Y eso fue quizá, su juventud, lo que me hizo decidirme a llamarle.

Nos conocimos en San Antonio, como usted sabe, en una casa de huéspedes. Era una casa de huéspedes honorable, en la que nos tratábamos como en un cuento del siglo XIX, todos sabíamos los chismes de los otros, conocíamos mejor las vidas ajenas que la nuestra, había un favorito de la dueña al que los demás envidiábamos, y teníamos una situación económica que nos permitía apenas ir salvando el paso de los días. Una noche de fiesta, no lo sé, quizá era Navidad o año nuevo, no recuerdo, nos fuimos juntos todos a celebrar. Vámonos a hacer una sinfonía de copas, dijo Silvestre, y nos fuimos. Silvestre me puso la mano en su brazo y me dijo llámame Rodolfo y yo le seguí la broma.

Fuimos al río, ¿conoce ese pequeño río de San Antonio?, y Silvestre pidió un vino tinto francés, para darle ambiente al acordeón, dijo, y además ya tenemos el río... Sólo falta el amor para estar en París, y me besó, cómo decirle, con ternura, era simplemente una broma en la que todos participábamos, se formaron otras dos parejas, más tímidas, y dos hombres quedaron solos, y como les gustaba el humor de Silvestre, hicieron bromas también.

A la mañana siguiente continuábamos juntos todos. Alguien dijo, hacía muchos años que no amanecía despierto en los brazos de una mujer, y Silvestre se levantó y anunció con solemnidad arzobispal: Hermanos, Aurora y yo vamos a casarnos, y distribuyó los padrinos y asignó los papeles de testigos y nos fuimos al registro civil y, ante la sorpresa de todos, acepté.

¿Cómo fue que lo hice, si antes de eso yo apenas había cruzado unas cuantas palabras con él? Digamos que fue un poco el vino, es cierto, pero esa noche bastó para enamorarme. Además Silvestre era, cómo decirle, diferente, espontáneo, había tanta naturalidad en su trato que una se rendía, no tenía ningún dominio de sí mismo ni quería tenerlo, por eso confiaba una en él de manera automática, es propio de la naturaleza humana el confiar en quienes no pueden depender de sí mismos. Pero no era sólo eso, no, en el amor, qué le puedo decir... Silvestre era pantagruélico en todo, ¿me comprende?

Pero yo sabía que no duraría mucho y no me atormenté por ello, porque pronto descubrí que él no podía ser un buen marido, lo supe por su música, que está animada por algo siempre inestable y en crisis, no percibí en sus armonías ningún espacio para la cordura, y oí sus ritmos como los pasos de un loco exaltado. Él tenía el temperamento clásico del amante, es muy simple. Hay compositores que reúnen las sólidas virtudes del marido: honestidad, inteligencia, generosidad, decencia. Y hay también compositores en quienes se aprecian más bien los dones de un amante, dones de temperamento, más que de integridad moral. Los amantes pertenecen al ámbito de las sensaciones peligrosas, son como la sangre que fluye. Pero usted sabe, necesitamos también a los maridos, necesitamos el orden, la previsión, la capacidad intelectual puesta al servicio de un objetivo claro y simple. Digamos que yo lo adiviné y fui feliz sabiéndolo.

Por eso es que los musicólogos, ¿se dice así?, no pueden entender a Revueltas, es como si un marido, la mayoría de los musicólogos son maridos, tratase de comprender las motivaciones secretas de un amante.

Un día él me dijo que se iba y yo le dije adiós, agarré su recuerdo y lo doblé y lo puse en ese sitio entre la espalda y el pecho en el que se van guardando las lágrimas atragantadas.

Pero siempre hay algo que se salva a las llamas del amor. Puede usted buscar mi nombre en algunos de sus manuscritos.

Yo sabía que no llegaría a la edad en que los hombres se encuentran ante unos senos como ante unos suaves almohadones calientes, su vida no acabaría con el retorno a la infancia, no alcanzaría a vislumbrar el desencanto de no haber sido nunca lo que soñaba ser cuando era joven. Yo sabía que él iba a morir con sus sueños intactos, con la sensación de saber que algún día llegaría la carta que nunca llegó.

## Sebastián Rossi

Lo que quiero decir... y no por llevarle la contraria, usted puede finalmente apretar un botón y, clic, hacerme desaparecer, cortar mis palabras, editarme. Ese es su privilegio, pero es también su riesgo, y en cierto sentido, su discurso, lo que usted quiere decir a través de mí. Yo sé, por otro lado, que la jerga técnica es engorrosa, alérgica, lo admito, pero no hay que olvidar que no está hecha de otra cosa que palabras, no hay nada que temer, y las palabras son llaves, pequeñas y defectuosas pero llaves al fin. Y es que a partir de Debussy ya no basta con decir de un compositor que es tonal, dado el caso, puesto que es necesario en primer lugar explicar cuál es su manera particular de serlo, cómo establece la arquitectura armónica de cada obra que escribe, por qué medios resuelve las funciones tradicionales, ya abandonadas, de la tónica y la dominante. Claro, me adelanto a su objeción, toda obra tonal tiene de algún modo tónicas y dominantes, llamémosles así, pero usted me entiende, no hablo de la tonalidad funcional, sino de eso que podríamos llamar sin retórica y sin recurrir a las definiciones de fichero, las tonalidades del siglo veinte, en plural, que no son sino sistemas armónicos diseñados para cada obra individual.

Lo mismo ocurre cuando intentamos describir una música como atonal, ¿qué queremos decir con eso? ¿Es atonal Berg, por ejemplo, en su *Concierto para violín*? ¿Es atonal Ligeti? Es como dividir a los poetas en metafísicos y realistas. Las palabras son insuficientes y hasta tontas si se las usa con un propósito clasificatorio, presionándolas para que renuncien a la poligamia entre significantes y significados. No espere que yo le dé definiciones de diccionario escolar.

Las palabras usadas durante gran parte del siglo, como *politonalidad*, o *pantonalidad*, o *atonalidad* y muchas otras, apenas aludían a los fenómenos, sin comprenderlos. Lo principal quedaba sin explicar. Y los cuartetos de Bartók o las construcciones prodigiosas de Stravinsky nos salían al paso como objetos de otro planeta, como artefactos sacados del último rincón de un cuadro de Dalí.

Piense por ejemplo en los tres compases iniciales del *Tristán*, usted sabe. Ya ahí nos enfrentamos al hecho de que la terminología heredada de la Ilustración es exigua, y lo es también la del positivismo de Hugo Riemann y sus seguidores. Esos compases son un desafío a la teoría, no porque no sea posible explicarlos teóricamente, sino porque admiten las explicaciones más contradictorias, haciéndolas aparecer a todas como insuficientes y restringidas. La taxonomía de los acordes y de las formas fracasó ante estos animales insospechados: *La Mer*, *Pierrot Lunaire*, *Le Sacre du Printemps*...

Una sonata de Brahms puede desgarrarse en la manera más o menos simple en que se descuartiza una res, sin perder nunca de vista una columna de vértebras que sirve de consuelo a los asustadizos, algo se identifica a pesar de todo. Pero qué hacemos si queremos destazar un pulpo, cómo establecer simetrías, cómo orientarnos. La ciencia natural del análisis se disuelve al chocar con la primera gota de música.

No creo, como puede ver, y para decirlo francamente, en una identidad entre la música y sus técnicas, y pienso que cada obra es más un sueño que una construcción, menos una audacia del pensamiento que una acrobacia de la intuición, por tanto entiendo el análisis como una simple lectura, un instrumento para trazar relaciones entre los sonidos, una manera, tan

fantástica como se quiera, de recorrer el camino de una partitura.

Cada obra admite infinitas lecturas. Y como toda lectura es a la vez escritura, el análisis es un pretexto para reescribir, y si se quiere, para desarmar una obra, sin que eso nos sirva para emprender el proceso inverso: siempre nos sobrarán piezas. Es, apenas, una de las posibles formas de apropiación. Las teorías del análisis son, simplemente, estímulos de la argucia crítica, rayas que uno pinta en el agua. Son un juego y una aventura, en el mejor de los casos. Y en el peor, una tragicomedia intelectual.

Perdóneme si parezco evasivo, pero es que no basta con decirle que Silvestre Revueltas escribió *Batik* en 1926. Es necesario buscar una explicación, pues se trata de su primera obra, digamos, madura, la primera en la que aparecen perfectamente configurados los ingredientes de su estilo, y es por tanto de especial relevancia el preguntarnos cuáles son esos ingredientes, cuál es, en pocas palabras, su cocina. *Batik*, al ser una obra inicial, el primer encuentro de un personaje con su autor, puede resultar tan sugerente como los primeros bocetos de un mural. Y la escribió, como le dije antes, repentinamente, sin antecedentes claros, al menos a primera vista. Los manuscritos de Chicago nos permitan pensar en un compositor que se preparaba con rigor y disciplina, pero no se vislumbraban en ellos las vetas de una voz, de un tono.

¿Cómo fue que Revueltas llegó a *Batik*? Me aventuro a referir una hipótesis. Entre 1920 y 1925, en plena posesión de las herramientas de teoría musical que le dejó su paso por Chicago, hizo varias cosas: tocó una gran cantidad de música moderna, se internó en los laberintos armónicos de Debussy, conoció varias obras de Varèse, entró en contacto con el muralismo, y adoptó como suyas las teorías, hechas más de sueños que de argumentos, de sus amigos los estridentistas.

De pronto encontró su voz, sin estar consciente del todo de que la había encontrado, una mezcla de óleo y pólvora, de pirotecnia y dibujo, de arquitectura y sueño, en la que sorprenden la sencillez del trazo, la espontaneidad de la ejecución y la solidez de la forma. Es cierto que tenía en *Batik* cierta confianza, al menos le gustaba más que cualquiera de sus otras obras escritas hasta entonces. Se decidió incluso a enseñársela a sus amigos músicos. En 1926, como usted sabe, Revueltas vivía aún en Estados Unidos, y envió la partitura a Ricardo Ortega, y éste se la mostró a Carlos Chávez y a Varèse, y ambos manifestaron entusiasmo por ella. La idea de que Revueltas era un compositor empezó a abrirse paso.

Pero me adelanto. Mire, la primera década del siglo estuvo marcada por varias voces, fue la década del impresionismo y del simbolismo de Ravel y Debussy, fue la década, también, de los últimos excesos postwagnerianos y de las primeras obras no tonales. La década siguiente estuvo capitaneada por *La Consagración de la Primavera* y por el surgimiento de la llamada escuela de Viena, que no pasó de ser entonces una secta de iniciados. La tercera década, a la cual pertenece *Batik*, volvió a definirla Stravinsky, influido, a su vez, por las últimas obras de Debussy, en una estética que no sin contradicciones se llamó neoclasicismo y que duraría al menos hasta el final de la segunda guerra. Por supuesto, Schoenberg y sus discípulos tendrían cada vez más presencia, pero todavía no llegaba su momento. Es en esta década también que la obra de Varèse empieza a consolidarse, y que Henry Cowell inicia sus experimentos insólitos entre las tripas del piano. El romanticismo seguía vivo, sin embargo, en autores como Richard Strauss. Por su parte Vaughan Williams se estiraba como gato para encontrar las últimas posibilidades del impresionismo.

Es ésa una manera simplista de ver las cosas, me dirá con razón. Hay mil influencias y desarrollos más, de acuerdo. Pero trato de mostrarle las influencias centrales, aquellas que de

muchas formas definieron el rumbo de la música. No intento otra cosa que situar el momento en que Revueltas escribió su *Batik*. Es así como podemos apreciar su verdadera originalidad, tan franca como la que puede encontrar en los poemas de los estridentistas y los Contemporáneos, y por supuesto, en los trazos de los muralistas. Silvestre Revueltas pertenece, por generación y por afinidad, a la generación del 27 español. Porque *Batik* no es una obra neoclásica, ni propiamente tonal, ni atonal, ni romántica, ni nacionalista... es otra cosa.

Es un acto de libertad, la afirmación de un artista verdadero que no trata de salvarse con demasiadas explicaciones, para sí mismo o para los demás. Revueltas abandona los recursos formales tradicionales, elimina la triada como elemento estructural, las escalas mayores y menores se convierten en una mera referencia anecdótica, similar a los objetos del mundo real para Matisse o Picasso. Se fugó de la cárcel de Riemann, en favor de ese recurso común a Debussy y a Stravinsky y a Schoenberg y a Bartók, que es la técnica de variación de materiales infinitesimales, que busca generar un máximo de formas a partir de un mínimo de elementos. Aquí está la clave de gran parte de la música del siglo xx, Silvestre entendió pronto las reglas del juego.

Silvestre Revueltas fue patentado en 1926. *Batik* fue su manifiesto, no público y explícito como el de su amigo Maples Arce, pero igual de claro, igual de preciso en la configuración de un programa estético, un verdadero programa imposible de traducir en palabras, pero que puede confirmarse y definirse a la luz de las obras que siguieron.

Lo diré de otra manera: la mayoría de los recursos que conforman eso que llamamos, porque lo percibimos como unidad, el estilo de Revueltas, están ya presentes en los tres minutos y medio de *Batik*.

Revueltas, le repito, se había librado ya en esta obra, para siempre, de la tiranía de los modos mayor y menor, la tonalidad *funcional* había desaparecido de su lenguaje. Por supuesto, en toda su música habrá siempre algo que recuerda el mundo tonal, de la misma manera que en la torre de van Gogh hay algo que recuerda a una torre.

Con *Batik* se pone a tono. Ha comprendido los vértices de la nueva música, ha descubierto sus propios brillos estridentistas, ha probado cómo hacer del sentimentalismo una ecuación y de la forma una incandescencia instantánea.

¿Desearía que fuera más específico? ¿Le desconcierta mi fácil tono divagatorio? Bien. No tengo inconveniente. Lo intentaré. ¿Podemos empezar de nuevo? No hemos perdido sino tiempo, y un poco de cinta, ¿no? Incluso podría empezar el cassette desde el principio.

Tomemos los dos compases iniciales de *Batik*, una figura dibujada por la viola y el violonchelo en octavas:

#### *Ejemplo (5) Batik*

A la quinta nota podemos estar seguros de que nos encontramos en *mi* menor, pero al llegar a la última nota del compás nos sorprende un *la* sostenido, que sin embargo nuestro oído ajusta al instante como una nota "falsa", una alteración de paso, o algo extraño que se asimila naturalmente cuando escuchamos el *si* al inicio del siguiente compás, y luego el *do sostenido* parece confirmarnos que vamos por un buen camino hacia el *mi*. Y escuchamos en efecto esta nota, pero antes de lo que esperábamos, de algún modo, pues nos ha sido escamoteado el *re*

sostenido. Justo en este *mi* de la viola se inicia un cambio importante de textura, en lo que será la segunda semifrase: los dos instrumentos se desfazan rítmicamente, y no sólo eso, sino que escuchamos ahora en la viola la secuencia *mi, fa* natural, *la* natural, y en el violonchelo *sol, la* bemol, *mi* bemol.

¿Dónde quedó el *mi* menor? ¿Cómo se explican las notas recién llegadas? Pero antes de recuperarnos del desconcierto llegamos a *si*, en octavas nuevamente, en el inicio de la segunda frase de la obra, en el tercer compás. La nota *si*, la textura en octavas, ahora enriquecida por los alientos, y el ritmo, provocan que el oído entienda, en un primer momento, que se trata de la repetición de la frase en la dominante. El ritmo de este tercer compás es casi igual al del primero, excepto, lo digo con ironía, porque han sido sustraídos dos octavos y ahora nos encontramos ante un compás de 3/4. Ese tipo de “restas” va a ser uno de los recursos favoritos de Revueltas. Pero no es esa la única sorpresa. Hay una mayor: los intervalos cambian por completo. Sólo coincide con la imitación el primero de ellos, una segunda mayor. Y las cuatro últimas notas de este tercer compás, lejos de ayudarnos a entender si en realidad nos encontramos en la dominante de *mi*, nos confunden más, pues borran del discurso cualquier sentido de pertenencia a *mi* o a *si* o a cualquier otra tonalidad. Anuncian, como un chispazo, una escala de tonos enteros, estabilizan la tensión armónica en una calma tensa que se fortalece por el acorde final del cuarto compás. En efecto, antes del motivo del violonchelo, que es el mismo del principio de la obra, pero que aquí servirá para cerrar una frase, nos encontramos ante la misma relación de tonos enteros que antes escuchamos horizontalmente. Este acorde, por su contexto, parece cumplir una función de dominante, y tendemos a escuchar en él el final de la segunda frase, pero justo en el momento en que empezamos a confiarnos se mueve nuevamente el violonchelo y nos lleva al siguiente compás, el compás cinco, que es el verdadero final de la frase. Este quinto compás es de 1/4, ¿no le parece delicioso? Revueltas nos regresa amablemente los dos octavos que nos había robado del tercer compás. Todo ello crea una especie de tensión eléctrica, de impredecibilidad del discurso. Silvestre nos va acomodando las cosas como un pintor cubista. Y este quinto compás mantiene el color de tonos enteros, pero con la ambigüedad de una segunda menor que introduce un *mi* bemol.

Antes de que el oído acabe de analizar el contenido de ese acorde, se inicia la tercera frase en el sexto compás. Es una nueva imitación, o para decir mejor, un nuevo desarrollo, del material básico de la obra, ahora sí en 4/4, y nuevamente en la textura en octava de viola y cello. ¡Pero ahora empieza en *mi* bemol! Es tal la sorpresa que no se modifica nada más en ese compás, y además se nos aclara la función del *mi* bemol en el contexto de tonos enteros del compás anterior. Pero nuevamente en el séptimo compás todo cambia. Ahora no se desfazan los dos instrumentos, pero cambian su ritmo, se introducen los primeros tresillos, y hay una nueva y profunda metamorfosis interválica que una vez más confunde nuestros oídos tonales, y que ahora nos lleva a *sol*, en el octavo compás, o a lo que parece a primera vista un *sol* pues no escuchamos la tercera del acorde y sí una superposición de quintas: *sol, re, la, mi*. Y nos enfrentamos a una nueva variación del material rítmico de base, que ahora cambia incluso de contorno y de textura. El motivo básico, una corchea con puntillo a la que le sigue una doble corchea, empieza a interactuar con el ritmo de tresillo que acaba de ser introducido.

Estos pocos compases, me parece, son un ejemplo suficiente. Queda claro al menos, me parece, que una visión ortodoxa del análisis no tiene nada que hacer aquí. Queda claro que el lenguaje de Revueltas es más complejo de lo que a primera vista puede parecer.

Pero... ¿cómo funciona ese lenguaje? Con una gran coherencia, diría para comenzar. Revueltas trabaja con unos cuantos conjuntos interválicos básicos que le sirven de materia



germinal. Trabaja como miniaturista, a partir de breves trazos melódicos de apenas tres o cuatro notas, de motivos rítmicos cortados con precisión de bisturí... Revueltas, permítame adelantarle una idea, en el conjunto de su obra, rara vez concibe un *tema*, sus frases parten casi siempre de motivos, de unidades mínimas que se van agregando y metamorfoseando. La forma se desenvuelve por variación de motivos, de ritmos, de intervalos y texturas, y no por un planteamiento arquitectónico de temas estructurados y ubicados estratégicamente, como en una sinfonía. El tema, usted sabe, es como una arquitectura de motivos. El motivo es como la piedra en bruto en el momento en que la descubre el escultor.

Revueltas trata siempre sus primeras frases como una alcancía de motivos, de recursos, de estímulos, de fuerzas, de impulsos, de texturas.

Volvamos a nuestro ejemplo y tratemos de enfrentarlo con un enfoque distinto. Encontraremos que el material de la obra descansa en varios tricordes básicos, si me permite el uso de una teoría muy en boga y tan cuestionable en el fondo como cualquier otra: (0,1,3), (0,1,4), (0,1,5), (0,2,5), (0,2,6) y (0,3,7)\*. Es importante entender cada uno de estos tricordes como un conjunto de intervalos y no como un grupo de notas específicas, intervalos que además deben ser considerados en sus inversiones y metamorfosis respectivas. Se trata de una abstracción, una manera de resumir una configuración interválica.

Como puede verse, hay intervalos comunes entre uno y otro grupos, que funcionan como comunes denominadores, o para decirlo con mayor propiedad, como elementos de una intersección de conjuntos. Son el camino para arribar a intervalos nuevos, partiendo de intervalos comunes. Si ve una gráfica será más claro:

#### *Ejemplo (6) Batik*

Las primeras tres notas forman el tricorde (0,1,3), invertido. La segunda, tercera y cuarta notas forman el (0,1,4), también invertido. En las siguientes notas, *sol*, *re* sostenido, *mi*, volvemos a encontrar el (0,1,4), original. Y así sucesivamente. Es más sencillo si revisa el ejemplo. El análisis por tricordes que contiene ofrece material para reflexiones menos, digamos, cuantitativas. Nos permite ver, pongamos por caso, que la segunda frase (compases 3 al 5), es una ampliación del material interválico ofrecido por el primer motivo de la obra, que consta de tres notas: *mi*, *fa* sostenido, *sol*. Es decir, tenemos una segunda mayor y una segunda menor. ¿Parece poco? La segunda mayor, si la estiramos en un ciclo interválico, nos da la escala de tonos enteros, que es a donde apunta precisamente el tercer compás, aunque sin estabilizarse en ese punto (Revueltas presenta, pero al mismo tiempo esconde el color de los tonos enteros, como Berg). Y si extendemos la segunda menor en un ciclo interválico, obtendremos, claro, la escala cromática, o bien el tricorde generador de ella, el (0,1,2). Este tricorde, precisamente, aparece por vez primera en el cuarto compás, abordado en varios instrumentos, según puede usted observar.

Pero al mismo tiempo se presentan los tricordes que serán base de la obra. Algunos de ellos, a menudo, se generan a partir de los otros. Por ejemplo, el tricorde (0,3,7) está sugerido en ese aire de *mi* menor que nos propone la primera frase. Además de la prolongación de un intervalo en un ciclo, como mencioné antes. Y el (0,1,4) se deriva de la tercera menor y de la segunda menor del motivo básico, cambiando su orden y dándonos al paso un nuevo intervalo, la tercera mayor, que a su vez pertenece al ciclo de los tonos enteros. La obra se vuelve una red de vasos comunicantes, un sistema arterial complejo.

\* Hemos omitido de esta sección varias páginas que, por su dificultad técnica, formarán parte del libro *Cuadernos de Sebastián Rossi*. Se han dejado, sin embargo, las mínimas referencias para no entorpecer el discurso. (Nota del editor)

Es esta una muestra del laboratorio musical de Revueltas. Nos encontramos ante una música limpiamente interválica, construida a partir de materiales básicos y no de una teoría de la música o de un lenguaje anterior a la obra. Ese trabajo interválico crea una nueva relación entre forma y contenido, derivado de un excelente manejo del contrapunto. Pero no me entienda mal, Revueltas no es un teórico, no hace nunca jugadas de gabinete, reacciona siempre a lo que se le presenta. No teoriza, compone. No busca, encuentra. La teoría musical de Revueltas está en sus partituras, no espere que él se la venga a explicar.

El ritmo es un emperador, en toda su música, y eso queda claro, también, en el ejemplo de *Batik*: el elemento estructural en que se apoya la forma es el ritmo, por él entendemos el sentido de las frases, es él el que establece cuáles son los materiales a desarrollar, es el ritmo el que ordena a partir de sí los restantes elementos de la textura, incluida, por supuesto, la trama interválica. Si a los primeros compases de *Batik* les aplicáramos un ritmo distinto, más abstracto, podríamos escuchar algo parecido a las primeras piezas para piano de Schoenberg, lo cual es en cierto sentido una exageración, pero el ejemplo sirve para entender más claramente el papel protagonista y casi autónomo del ritmo en la música de Revueltas.

Todo ello, debo decir, con sus matices necesarios. En una obra tonal, es muy claro, todos los elementos de la textura actúan en el mismo plan armónico, melódico y métrico. Pero en la música de Revueltas, como en gran parte de la música del siglo xx, la polirritmia estimula en la música el deseo de tomar dos o más direcciones al mismo tiempo.

Y de ahí a la superposición de planos no hay más que un paso. Y eso también lo podemos verificar en los compases de *Batik* que siguen a lo que hemos visto.

#### *Ejemplo (7) Batik*

La música de Revueltas es una superficie simple que se apoya en una estructura compleja. Es una lección de sinceridad y de eficiencia. Hay obras que son complejas en la superficie y de una simplicidad estructural que se derrumba con un estornudo.

De la tonalidad, Revueltas mantiene la relación dominante-tónica como una fachada, le sirve para resolver la forma a nivel de macro-estructura, pero sólo en ese nivel. Hay también melodías que tienen un claro color tonal, e incluso popular, pero ocurre en ellas lo mismo que en Bartók: se comportan como fuentes de intervalos que se proyectan también armónicamente...

¿Qué podemos censurar en *Batik*? Tan sólo, creo, la impresión vaga de que es apenas la primera vez. Es menos económica que otras obras posteriores, pues cada vez va a trabajar con menos recursos germinales, hasta llegar a esa culminación de orden prodigioso que es *Sensemaya*.

Espero que me disculpe la pedantería de estos análisis indigestos y magisteriales, pero no he encontrado otra forma para referirme en detalle a las fuerzas de gravitación que hacen funcionar los sonidos en la música de Silvestre Revueltas. Las obras musicales son como un calcidoscopio en el que los espejos se multiplican. Un análisis es apenas una perspectiva. Además, como le dije, no pretendí mostrarle un análisis completo, quise tan sólo sugerir por dónde podría ir una teoría que explicase el funcionamiento armónico de esa gran obra que se inicia con *Batik*. Algún día escribiré un libro en el que pueda abordar el análisis a fondo. Quizá deberé usar en la portada un frasco de aspirinas, como esa publicidad que hacen contra ciertas computadoras.

## Fermín Revueltas

Yo alcancé a escuchar en vida sus primeras obras, pero escuché mejor las otras, pues los muertos estamos hechos de un aire que se mezcla muy bien con la música. Puedo hablarle de ellas, si le sirve. Pero de su vida... ¿qué le puedo decir de su vida? Ni siquiera sé qué pasó con la mía. Sólo he entendido, si acaso, que se acabó cuando las cosas empezaban a ponerse en su punto.

Mis recuerdos infantiles son muy débiles, no valen la pena. Jugábamos con canicas de ágata y con trompos de pino que nos hacía mi abuelo. Bueno, cuando podíamos, porque a él le exigían mucho, que estudiara, que cuidara la tienda, que hiciera mandados. Para algo era el mayor, después de todo. Pero un día lo mandaron a México, o se fue, no sabría precisar. En varios años no volví a verlo y sólo sabía de él por las cartas que le mandaba a mi madre. En algunas se quejaba, pero yo no entendía cómo podía quejarse, así como estaba era más bien para tenerle envidia, lejos de mis padres, en una ciudad más divertida que Durango, en una escuela donde había muchachas encendidas como claveles. Esto me lo contó después, cuando empecé a vivir con él, porque un día, yo estaba por cumplir los dieciséis, llegó mi padre de Jalisco y le dijo a mi madre: arregla las cosas de Fermín, lo voy a mandar con Silvestrillo a los Estados Unidos, vi una escuela de curas que espero les sirva. No me gusta cómo va tomando las cosas allá en México. Pienso que juntos se van a cuidar mejor. Y por si no, allí en Austin me los van a traer cortitos.

Cuando llegamos a Austin yo no sabía que iba a ser pintor, quiero decir, nunca lo había pensado en serio, aunque en Durango me la pasaba embarrando las paredes con aceites y tierras. Como dudaba le pregunté a Silvestre y él me dijo claro, qué otra cosa podrías ser. Así que pensé, sí, no es mala idea, seré pintor. Sentí que se lo debía. Él era así, hablaba poco y escueto, sin desarrollos que cuando uno lo pensaba bien siempre sobraban. Tenía que ponerle atención porque si no entendía lo que me explicaba empezaba a tratarme de tarugo. Eso me sirvió mucho, aunque me hacía enojar. Me enseñó a pensar por mí mismo. Y sobre todo, empecé a entender, gracias a él, qué cosa podría ser, ya en serio, la pintura. No tenía idea de dónde había aprendido las cosas que me decía, pero poco a poco fui viendo, conforme avanzaban mis estudios, que tenía razón.

Por supuesto, llegó un momento en el que los papeles se invirtieron, como es lógico, y yo pasé a ser el maestro. En pintura... Yo no sabía de música la cuarta parte de lo que él sabía de pintura. Además, me impresionó siempre su sentido crítico. Apenas le mostraba un cuadro, y unos instantes después me decía exactamente qué fallaba, cosa que yo ya sabía pero que no me había atrevido a aceptar. Me enojaba que tuviera razón, que encontrara tan fácilmente mis errores. Pero eso es anecdótico, sin querer he terminado hablando de mí mismo. Lo importante es que toda esa sensibilidad que tenía para la pintura llegó poco a poco a tener un sentido en su música. Cuando se encontraba en el pasaje de una obra que no podía resolver, pensaba en texturas, en pinceladas, en movimientos de líneas o en puntos de fuga o en los colores puros de algún pintor que le gustaba. Incluso, y cuando lo pienso me parece una exageración, en el olor de las pinturas, en el olor a tinta de un taller. Un día me dijo, mientras me mostraba unas notas escritas en un pequeño cuaderno: mira, este acorde huele a óleo con aceite de linaza. Muchos años, incluso después de mi muerte, pensé que había sido una broma. Pero ahora comprendo. Los muertos, con el tiempo, llegamos a comprenderlo todo, excepto nuestra vida, ¿no? Quizá de ahí surgió la idea de inventar el Juicio Final.

En Austin duramos poco, y luego nos fuimos a Chicago. En Chicago disfrutamos sobre todo

los museos. Ahí fue donde nos cultivamos verdaderamente. Ahí conocimos el mundo impresionista y los pintores modernos. A Silvestre le gustaba estar conmigo en las largas horas en que copiaba algún cuadro. Es como perseguir los pasos del autor, decía. Pasábamos juntos muchas horas al día y sus manuscritos terminaban a veces manchados de óleo o de acuarela. Me has enseñado la importancia del color en la música, me dijo un día que le arruiné unos bocetos. Y no era broma, quiero decir, con frecuencia las cosas que más le interesaban a Silvestre tenían una apariencia de juego, de cosa sin importancia, pero quien lo conocía sabía que había ahí al mismo tiempo algo calando hondo.

Juntos descubrimos *Las bañistas* de Cézanne, cuadro al que regresamos en innumerables ocasiones y que se convirtió para nosotros en una especie de procesión religiosa. También nos encontramos juntos por vez primera con van Gogh, *Montmartre*, un óleo de los últimos años. Hay que estar bien enchamarrados para ver ese cuadro, decía Silvestre. Y también el *Cuarto en Arlés*, una de sus obras más famosas.

De Cézanne, creo, y perdóneme por hablar en nombre de los dos, nos quedó la idea de la visión objetiva, de la visión pura, la idea de que no debe haber conceptos ni emociones que se mezclen al acto de mirar. Eso nos ayudó, de distinta manera, a liberarnos del concepto de "tema", y lo que es quizá más importante, del poder aplastante de las técnicas y de la academia. Nos ayudó a creer en nuestras búsquedas más personales.

Y qué puedo decirle de van Gogh, se convirtió automáticamente en uno de nuestros pintores. Especialmente para Silvestre, si cabe decirlo. Nos impresionó la fuerza expresiva de los colores puros, la supresión de las sombras, la facilidad con que rompía las ataduras de la perspectiva tridimensional. Tiempo después encontró Silvestre una reproducción impresa de *Campo de trigo con cuervos*, ¿lo recuerda?, un campo de trigo recorre el cuadro de izquierda a derecha en pinceladas violentas y activas. Es como un *ostinato*, dijo Silvestre. Y eso me hizo pensar en una interpretación musical de la forma del cuadro, pues en efecto, el contorno de las pinceladas en los trigales parece sugerir el desarrollo de los cuervos volando. Hay una especie de modulación al nivel de la textura entre los dos elementos. Podríamos decir que hay unos cuervos de trigo y unos cuervos de oscuridad. Y de hecho la música no era ajena a van Gogh. Silvestre daba de brincos cuando encontró una frase en las cartas a Theo que le daba algún sentido a lo que él estaba imaginando:

—En la pintura, quisiera decir algo que consuele como música —decía.

Fue de Silvestre también la idea de que algunos de los cuadros de van Gogh eran como una nueva orquestación de Rembrandt. Y es que Silvestre tuvo siempre con él notables afinidades, como el uso de colores arbitrarios para lograr la fuerza de la expresión, además de que eran víctimas de la misma disciplina angustiosa. Silvestre trabajaba frenéticamente hasta caer en una feroz depresión frente a sus bocetos. Pensaba largamente sus obras, pero las escribía con rapidez, en un estado de exaltación que consumía todas sus fuerzas.

Se le quedaron los ojos llenos de pintura. Y su imaginación musical no pudo ya sustraerse nunca a ese hecho. Los nombres de muchas de sus obras lo demuestran, pero no sólo ellos. Por ejemplo, cuando iba a entrar en la composición de un pasaje climático, solía decir, al tiempo que acomodaba el papel: hay que exprimir bien el tubo. O a menudo mientras componía algún fragmento que no le exigía especial concentración, me explicaba, en un tono entre irónico y doctrinal: esto es como el trabajo de albañilería de la espátula.

Luego nos separamos. Él se casó primero. Y yo me quedé en México en un viaje que creí de descanso y que fue de encuentro con el destino. Sin embargo, Silvestre anduvo unos días

conmigo entre los andamios de la Preparatoria, saltando a veces por encima de Diego Rivera para llevarme el almuerzo. Unos años más tarde inauguramos el Café de nadie, en la avenida Jalisco, allá por 1924. Realizamos la primera y única exposición estridentista en la que participamos Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Edward Weston, Rafael Sala y yo. Silvestre vio esa exposición y creo que lo influyó de manera determinante, pues poco después de eso empezó a ser realmente Silvestre Revueltas.

Yo creo que yo le gané a encontrarme, porque fue hasta 1926 cuando él se atrevió a mostrar su primera obra: *Batik*. ¿Le sugiere algo el nombre? Pero los críticos no se han dado cuenta. A Carlos Chávez incluso le pareció que el nombre era una bobería. Pero en realidad era una clave. La mayoría de las obras de Silvestre contienen en su título alusiones pictóricas, o visuales, pues. Sin menospreciar las influencias literarias. *La noche de los mayas* es un mural, *Sensemaya* es un óleo de grandes dimensiones, sus cuartetos son dibujos perfectos, *El afilador* es una acuarela, ¿ve? *Planos*, *Esquinas...* todas las referencias son visuales. O casi. Pero debo admitir que también se inspiraba en la poesía, ahí están las canciones, o, cómo olvidarlo, *Sensemaya*. Hay también los nombres que surgen del teatro o del cine: *Redes...* Pero no podrá negarlo, la parte visual tiene preeminencia. Sus paisajes son los del estridentismo, sus esquinas, las de un dibujo cubista y vivo, sus itinerarios, los marcados en el reloj sin horas de Maples Arce.

Escribió un *Batik*, y luego un cuarteto de cuerdas con tinta y agua, dijo, como Goya.

Y al final, ¿qué son las partituras sino pequeños dibujos de tiempo?

Es probable que los críticos tengan razón cuando dicen que mi pintura fundó una escuela planista, derivada del así llamado cubismo sintético, y lo creo porque los críticos siempre saben más que nosotros, los que pintamos. Ellos dicen también que yo fui el único representante y discípulo de esa escuela, imagínese. El caso es que yo pienso, y eso sí lo sé por mi propia experiencia de estar muerto, que Silvestre le llamó *Planos* a su obra, muchos años después, pensando en eso, y que le contagié mi entusiasmo por Picasso y que eso se reflejó pronto en su música, pues algo del concepto de visión total del cubismo se le quedó para siempre en la imaginación. Su manera de construir las frases responde casi siempre a ese propósito. Hay una especie de elipsis, de omisión de elementos que son exigidos por la gramática o la lógica, pero que se hacen sin embargo claramente inteligibles gracias al contexto. Ahí está su ímpetu. No escucha desde un punto fijo. Lo que es válido en los cubistas para el espacio, lo hizo válido Silvestre para el tiempo. Ocurren muchas cosas a la vez. El movimiento de un espacio a otro, de un plano a otro, nos enfrenta a una simultaneidad de acontecimientos, que no puede ya limitarse al concepto simple de contrapunto.

Aprendió la sintaxis del cubismo, que va a llevarlo a romper con la retórica del discurso clásico o romántico. Apareció en su música un gesto nuevo: la forma empieza a construirse desde dentro, como un cristal, y no a tallarse desde afuera como una piedra.

Yo creo al mismo tiempo que gracias a Goya, a van Gogh, a Posada e incluso a Orozco mismo, Silvestre cumplió instintivamente con el ideal expresionista, que contemplaba cosas como la destrucción de la falsa seriedad y el artificio del arte convencional. Pero no lo posee la angustia del expresionismo europeo. No puede existir la angustia para quien tiene buen sentido del humor, la risa es como una válvula que libera y que limpia el alma. La risa destapa las cañerías del inconsciente. Pero es común a todas las manifestaciones del expresionismo el querer totalizar la vida en el estremecimiento de un instante. Eso sí lo cumplió Silvestre al pie de la letra.

De van Gogh admiraba el virtuosismo de la pincelada y la espátula, y de Goya la luz y la contundencia dramática, pero es a Picasso a quien le debe sus melodías de ritmos y perfiles cortantes, su vértigo eléctrico y su no estar jamás en reposo. Del primero heredó el gusto por los colores puros, sin mezcla, y del último la eliminación de sombras.

Creyó en Cézanne: los colores deben ser utilizados en su plenitud, evitando esas ayudas adventicias debidas a una mezcla de negro o gris.

Y su relación con Picasso es otra manera de ver su relación con Stravinsky.

Stravinsky está en Revueltas como Gauguin en Rivera o Baudelaire en López Velarde, así de simple. Eso no lo empequeñece. Al contrario, pone de manifiesto su hondura estética y lo hace partícipe de una tradición.

Lo que sí aseguro con énfasis es que la influencia mayor de Silvestre no hay que buscarla en el muralismo. De hecho, pienso que Silvestre sólo tuvo un intento muralista: *La noche de los mayas*. El resto de su obra apuesta más bien por el caballete, y por tanto sus influencias y coincidencias hay que encontrarlas entre las obras de pequeño formato de los estridentistas y de los miembros de 30-30, pero sobre todo, en Tamayo, que nació el mismo año que Silvestre, y por supuesto, en Orozco. De hecho los críticos dicen que el muralismo fue más revolucionario por los temas que por la técnica pictórica, pues su modo de representar y componer es clásico, conservador y realista. Ésa podría ser la razón por la que Silvestre aceptó más bien otras influencias, porque él no creía en la necesidad de un arte monumental, heroico, ni le interesaba la música escrita con mayúsculas. Buscaba una renovación del lenguaje, seguro de que ése era el punto de partida para cambiar cualquier otra cosa.

La suya es una música sin sombras, dijo Neruda, creo. Silvestre era un mago solar.

## Ausencio Contreras

Silvestre nos entregó en la cantina aquellas hojas sueltas, para que se hagan unos cucuruchos, dijo. Pensamos que nos estaba tomando el pelo y le seguimos la guasa: los papeles rodaron enrollados y desenvueltos durante toda la sesión sin que llegáramos a descubrir que el asunto iba en serio. Alguien incluso los enrolló como para simular una batuta. Nada había en su rostro que dejara percibir el menor interés por esos pentagramas borroncados y llenos de rayones violentos. Y sin embargo esos trazos, así, a lo burdo, sin atender a las notas ni a los ritmos, hicieron nacer nuestras primeras sospechas. Era una escritura que yo no había visto antes, ni los demás, según me dijeron. Parecía, cómo decirle, algo inteligente, había en esas líneas una tensión de animal vivo, algo que tenía vida propia, que fluía. Recuerdo también esa tarde porque fue entonces cuando Silvestre nos contó la historia de las bailarinas de un teatro de San Antonio. Créanme, dijo, lo único mejor que una cantante es una bailarina, pues la flexibilidad de la voz se traslada a los otros sitios.

Cuando se acabó la botella de tequila cada quien guardó su papelito, cada uno temeroso de que al hacerlo el otro soltaría la carcajada, pero al mismo tiempo cuidadosos todos de no olvidarlo sobre la mesa sucia.

A la mañana siguiente, todavía medio crudos, antes del ensayo de la orquesta, nos decidimos a leerlo -decía *Cuarteto*, simplemente. Nos juntamos los cuatro como haciendo una travesura, usted sabe, íbamos a echarnos una cascarita, en un lugar aislado en el que nadie podía oírnos, y empezó el violonchelo con un ímpetu que ya no nos permitió detenernos. Por supuesto, fue una lectura imperfecta, llena de errores y omisiones, pero la curiosidad nos empujó a seguir adelante sin tregua hasta que agotamos la última nota. Estábamos perplejos. No sabíamos ni qué pensar, me avergüenza decírselo. Nos impactó la frescura de las ideas. El conocimiento de las cuerdas no, pues todos habíamos recibido alguna lección de Revueltas y en esa materia lo reconocíamos como el amo absoluto, pero nos desconcertó lo que para nosotros era falta de forma. Usted sabe, acostumbrados como estábamos a Beethoven y a Haydn queríamos oír un primer tema y luego un segundo y etcétera. En cambio, Silvestre andaba por donde se le pegaba la gana. Pasaba de una idea a otra como un esquizofrénico cortando unos girasoles, una idea llegaba atropellando a la otra y no había ni un solo punto de reposo. No encontramos ninguna melodía bonita, ¿comprende lo que le quiero decir? Sin embargo, había una especie de presencia vigorosa, algo mantenía unidas las cosas por dentro, como si estuvieran bien cosidas. La armonía era también extraña, completamente incomprendible para mí.

Decidimos ser sinceros con el amigo, era la mejor manera de estar a la altura de las circunstancias, como se dice. Le explicamos que nos había impresionado que quisiera ser compositor, y que empezaba a conseguir muy buenas cosas, pero... que estudiara un poco los cuartetos de Beethoven, que cuidara la forma, y que no estaría mal que mitigara un poco el efecto disonante de ciertas armonías. Él no dijo nada especial y salió del asunto con una broma.

Me muero de vergüenza al recordarlo, pero me consuela un poco el pensar que no fui el único en reaccionar así, usted sabe, mal de muchos, consuelo de pendejos, porque hasta el público reprobó esas primeras obras, me refiero a los cuatro cuartetos, usted sabe. De hecho se estrenaron y no volvieron a tocarse mientras Silvestre vivió. Los críticos se le echaron encima. Y es que Silvestre era tan discreto, tan humilde en el verdadero sentido franciscano, que nunca dijo gran cosa, abandonaba la música a su propia suerte.

El día del estreno del cuarteto *Maqueyes*, recuerdo, el público se mantuvo callado durante la ejecución, pero al terminar la obra irrumpió en abucheos y silbidos a los que respondieron los aplausos entusiastas de un pequeño grupo de amigos del compositor, comandados por Salvador Contreras. El juicio unánime del público, que había sido favorable a Revueltas como violinista y como director de orquesta, quedó dividido ante el compositor. Se le acusó de incoherencia, de falta de técnica, de disonancia excesiva, de desequilibrio, y en resumen, de torpeza general y falta de inspiración. Ningún otro de los compositores del momento había fracasado de manera tan violenta. De hecho, en el mismo concierto se estrenó una *Suite* de Candelario Huizar que fue, por el contrario, un éxito total.

El único crítico que lo defendió fue Baqueiro Foster. Tiene el mérito de haber sido el primero en darse cuenta de que la obra naciente de Revueltas proponía un lenguaje nuevo, una armonía no oída que funcionaba orgánicamente, aunque nos desconcertara a los que teníamos las orejas tonales. Descubrió que la clave de la forma estaba en el balance asimétrico de las frases, según escribió, y en el desarrollo de materiales básicos. Fue consciente de que la unidad de la obra había sido lograda sin los interminables desarrollos y las progresiones manidas de los conservadores. Fue el primero en hablar de la ironía y del humor en la música de Revueltas. Es superfluo, dijo en un artículo, que quienes están habituados a transitar por los trillados senderos clásicos, pretendan encontrar en este cuarteto un desenvolvimiento lógico en el sentido que las escuelas europeas nos han enseñado. La lógica de la forma de Revueltas es una lógica nueva, decía. Su obra, como todas las grandes obras, es una propuesta total, todos los ingredientes de ritmo, de textura, de balance instrumental, de fraseo, funcionan de manera original, y se refuerzan unos a otros en un planteamiento propio.

Yo tardé muchos años en entenderlo, pero lo entendí, y me disgustaba mucho haber sido tan menso para apreciar una música que había pasado por mis manos recién nacida. Con el tiempo me he consolado pensando que Revueltas no necesitaba de mi comprensión, ni de la comprensión de nadie.

Con los cuatro cuartetos emprendió de lleno su vida de compositor, que como le dije nos pareció a todos una cosa secundaria. Pero son años de una plenitud endemoniada. Revueltas era ya maestro del Conservatorio Nacional y muchos alumnos querían estudiar con él. Violín y música de cámara. Él no era reconocido como compositor, así que no dio nunca esta clase, lo cual es una lástima, si lo mira bien.

Entre sus alumnos estaba Salvador Contreras, un muchacho talentoso y humilde que fue de los pocos que aplaudieron, casi haciendo el ridículo, en el estreno del primer cuarteto. Un día que Salvador había tenido un buen hueso, invitó a comer a su maestro a casa. Mis hermanos lo recibieron, dijo, como lo merecía un maestro de su altura, y Doña Nemorita se pulió con una comida de primera. La pasamos muy bien y eso marcó el inicio de nuestra amistad. De ahí en adelante, Revueltas venía a visitarnos muy seguido, y como no siempre había huesos de protección, comía encantado con nosotros frijoles y tortillas y chiles en vinagre. Vestía modestamente y era enemigo de cualquier ostentación. Era sincero hasta en los menores detalles, tanto en su vida como en sus opiniones, y poseía una ironía tan fina que bajaba de su pedestal fácilmente a los estirados. Fue por esa época que se enamoró de una compañera mía, Ángela Acevedo, veracruzana de cepa, guapa y bullanguera. Por supuesto, muchas señoritas bien que envidiaban estar en su lugar se indignaron, y también muchos otros maestros y estudiantes mochos, y empezaron a criticar esos amoríos, y empezó el cuento de que Revueltas era hombre sin moral, y que no guardaba ningún respeto al plantel, y todo eso. Los comentarios de los educados moralistas llegaron a la cursilería más empalagosa, y empeoraron aún ante la indiferencia de Revueltas, y lo empezaron a llamar borracho y



descamisado. Tal para cual, oí decir una vez en los pasillos. Debo decir que en esas fechas su alcoholismo no era todavía crítico, todavía no padecía crisis graves.

Y un día, envalentonado por unos tequilas, se dejó raptar, según sus palabras. Ángela y él se desaparecieron una semana. Cuando regresaron, el maestro me pidió asilo, mientras resolvía su situación, ya que él vivía con su familia. Yo, por supuesto, con el mayor gusto y afecto, les ofrecí mi casa, una casa humilde y apretujada, en la cual mi madre y mis hermanos los recibimos con los brazos abiertos. Y lo que pensamos que serían unas semanas se nos volvieron pronto dos años, más o menos. Yo aprendí mucho en ese tiempo, pues Silvestre Revueltas se convirtió como por un milagro en mi maestro particular.

Y es que además los pleitos en el Conservatorio no pararon en lo que ya le he contado, no. Llegaron hasta la suspensión temporal de labores del maestro Revueltas. Sus enemigos, catrines de monóculo, cuello duro de paloma y zapatos de charol, no contentos con criticarle su chamarra y su sarape de colores vivos, y claro, su relación con Ángela, le enviaron una carta al Secretario de Educación, el señor Bassols, acusándolo de estar siempre rodeado de teporochos y de pervertir a la juventud. El señor Bassols era buen amigo y admirador de Revueltas, pero se vio obligado a castigar al maestro, no con el cese definitivo, como pretendía la comisión, sino suspendiéndolo por tres meses. Soy un desempleado recién casado, dijo con una sonrisa. Pero lo lamentamos todos, él, Ángela y nosotros, pues con el dinero que nos daba por vivir en la casa, que no era poco, comíamos bastante bien. Así que la perentoria detención del sueldo del maestro nos condenó a comer como antes: frijoles, frijoles, frijoles. Aunque al maestro pareció venirle bien ese castigo, pues en vez de sufrir y atormentarse, se puso, escúchelo bien, a componer. Muchas de sus primeras obras importantes las hizo en nuestra casa, mientras comía frijoles tres veces al día. Pero en todo hay que buscar variedad, decía. No es lo mismo frijoles a secas, que frijoles refritos en aceite, frijoles refritos en grasa de puerco, frijoles en caldillo, frijoles del día anterior, frijoles con cebolla, frijoles aderezados con dos chiles en escabeche. Si te fijas bien, me dijo, descubrirás que todos los días cambiamos el menú. De hecho, fue de él la idea de escribir diariamente el menú y exhibirlo en la puerta de la cocina. Así podían leerse cosas como: Blinis con nata amarga y caviar, Estofado irlandés y Pudín de la Reina, el lunes; y el martes: Tortilla, Cordero asado con judías, Melocotones con vino tinto.

Olvidé decir que vivíamos en el populoso barrio de Morelos, Tepito, para más señas, donde había una carpa eventual que administraba el señor Soria, quien además era cómico, electricista y escenógrafo. Un día que estaba en apuros se nos ocurrió ayudarle a pintar los anuncios de la carpa con colores nuevos. Y ya estando ahí, nos dijimos, y por qué no... Por la noche, el señor Soria estaba vestido con el frac del maestro Revueltas, y nosotros, además de vender los boletos, habíamos preparado algunos números que resultaron todo un éxito. El maestro Revueltas, como oso de circo, tocó en el violín algunas partitas de Bach y todo el público se quedó como hechizado. Repetimos el numerito varias veces y cuando se fue el señor Soria nos ofreció contratos para que nos fuéramos con él, y al final se marchó casi con lágrimas en los ojos. Desde entonces, también, todos en el barrio saludaban al maestro Revueltas como si fuera el Papa.

Casi sin darnos cuenta se cumplió el plazo del castigo y el maestro volvió a su trabajo. El primer día de cobro llegó con los brazos llenos de bolsas y comimos como reyes. Pero Ángela se embarazó y entonces decidieron instalar su propia casa y se fueron.

Y hasta aquí llego y pido perdón por haberles arrebatado la palabra, saliendo como lo hice de un diario que no tendría por qué aparecer aquí.

## Sebastián Rossi

En ese año de 1929, ¿no se lo dije ya?, Silvestre agregó al menos otras tres obras a su incipiente catálogo, tengo la impresión de que ya se lo dije: *El afilador*, *Cuatro piezas* para dos violines y violonchelo, y la *Pieza para orquesta*. Todas ellas son obras destacables, especialmente *El afilador*, una obra que escribió primero para violín y piano y que arregló después para un conjunto de siete instrumentistas, práctica que emprendía a menudo, pues él llegaba a sus obras casi siempre por aproximación, a través de versiones progresivas. Ahí tiene usted, por ejemplo, los casos de *Sensemaya* o de *Cuauhnáhuac*, que existieron primero en una versión de cámara.

La dotación de *El afilador* apunta ya hacia los tipos de agrupaciones que serán favoritas de Revueltas: flauta, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y dos cornos. Falta, claro, la aparición marcial y solemne de la tuba, pero por lo pronto el flautista debe tocar un *piccolo*. Juntos, como usted sabe, la tuba y el flautín son como el gordo y el flaco de la orquesta, y es una pareja a la que Revueltas recurrirá en sus mejores momentos de humor y sarcasmo. Pero además hay en la obra otros ingredientes revueltianos: el lenguaje, basado en un complejo trabajo interválico ya prefigurado en *Batik*, adquiere carta de naturalización; el ritmo se convierte por sí mismo en un elemento generador de materiales y en una base de la organización estructural de las obras; los *ostinati*, presentes ya en los manuscritos juveniles, surgen con distinción de personajes primarios.

*El afilador*, por otro lado, es una obra algo melancólica, si me permite la palabra, muy descriptiva, en un *tempo* lento permanente que evoca la presencia del afilador que pasa por las calles pobres de la ciudad con su flauta alegórica. Siempre me ha hecho pensar en un cuadro de María Izquierdo: la soledad con que la pintora rodea a sus objetos y personajes es la misma que se destila de la lánguida melodía de Revueltas, amigo de María Izquierdo, como usted sabe. Hay en la obra un mexicanismo, si pensamos en ello, íntimo, no público ni epopéyico. La patria, desde los sonidos del afilador, no parece una realidad histórica o política sino un estado de ánimo. Está escrita en el tono de la *épica sordina* que pide López Velarde. Se destaca, insistente y lejano, como le dije, el flautín que anuncia el paso del afilador, manipulador de chispas. La obra demuestra, sin posibilidad de discusión, el dominio total de recursos que ha adquirido Revueltas. Yo podría sostener que a partir de aquí es un artista maduro, en el margen primero de la plenitud.

Pero sería injusto que no dijese que las *Cuatro piezas* para dos violines y *violonchelo* son también un logro importante. Constituyen, simplemente, el ensayo general para escribir los cuartetos. Son breves, pero suficientes: entre las cuatro no suman seis minutos. Silvestre ha descubierto que sus formas son instantáneas, poéticas. Es incapaz de alargar artificiosamente una idea. En poesía, parece decir, lo que importa es la intensidad. Esto lo acerca al romanticismo más puro, a Schumann, por ejemplo, o a Mussorgsky, cuyas obras son una sucesión de fragmentos, y en los que la forma parece más una floración del instinto que una construcción de la lógica.

La *Pieza para orquesta* es probablemente la menos lograda de las tres, de factura un tanto tímida. Todavía encontramos a Revueltas un poco incómodo con las masas orquestales. No ha encontrado su propio color, su paleta tiene demasiadas cosas que no sabe cómo usar. Las cuerdas aparecen en primer plano, algo que otorga al conjunto un sonido vagamente romántico. El *piccolo* y la tuba no han aparecido en estos paisajes sonoros. El ritmo es

todavía un continuo, sin interrupciones cubistas. Hay además una cita de música popular que vuelve a la obra poco característica. Pero a pesar de todo hay hallazgos relevantes. Como que al escribirla Revueltas le perdió el miedo a las multitudes de timbres y a los ejércitos de instrumentos. La mejor prueba de ello la daría poco después con *Ventanas*.

Trabaja poco durante el año siguiente. Toca muchas obras. Y escribe el primer cuarteto, lentamente. Logra una obra maestra: los instrumentos son usados plenamente y con organicidad, y el resultado es una especie de dibujo a lápiz en el que puede percibirse la maestría de una mano suelta y exacta.

En 1931 lo encontramos ya convencido de que su destino está en la composición. Abandona el violín, poco a poco. Y lo mismo hará con la dirección unos años más tarde. De pronto empieza a escribir con energía de maratonista. Hace al menos ocho obras ese año: el segundo y el tercer cuarteto de cuerdas; dos versiones de *Cuauhnáhuac*, una para orquesta de cuerdas y otra para orquesta completa; el *Dúo para pato y canario*; *Esquinas*, para orquesta; *Madrigal*, para violín y violonchelo; *Ranas*, para voz y piano, y *Ventanas*, también para orquesta.

*Cuauhnáhuac* es la primera gran obra que Revueltas dedica a la orquesta. La precede una versión para orquesta de cuerdas, muy bella también, ilustrativa de sus recursos técnicos, con texturas de una belleza indudable, pero en mi opinión no se trata sino de una especie de borrador, una versión de base para realizar la orquestación.

Lo que resultaba un poco tímido, como con un aire de aprendiz, en la orquestación de la *Pieza para orquesta*, es dejado atrás de manera rotunda. *Cuauhnáhuac* es una obra perfecta, por su orquestación, por su forma, por su lenguaje. Es también, a la vez, la más stravinskiana de las obras de Revueltas, y lo más cercano a una sinfonía que hizo en toda su vida. Abundan en ella las influencias bien asimiladas, pero también las voces nuevas que hablan con pasmosa originalidad. Algunas frases son un adelanto del Bartók del *Concierto para orquesta*:

#### *Ejemplo (8) Cuauhnáhuac*

Que a su vez origina este tema, también típicamente bartokiano, pero del Bartók posterior a Revueltas:

#### *Ejemplo (9)*

Este tema, además, le da a Revueltas un tesoro de materiales a desarrollar. Debe usted oír los siguientes compases para entender un poco de lo que Revueltas era capaz, llegan incluso a tomarlo como propio los timbales. Nadie podría decir, si analizara esta obra con cuidado, que Revueltas era incapaz de escribir una sinfonía, como lo dijo, por cierto, Otto Mayer Serra allá por 1941, argumento que todo el mundo no ha hecho sino repetir. En ese caso, Bartók tampoco escribió sinfonías y nadie ha dicho que eso lo empequeñece. Ninguno de los dos escribió sinfonías, pero no porque no pudieran, o porque no estuvieran preparados para ello, sino porque prefirieron desarrollar sus materiales sin ajustarse a una forma clásica. ¿Alguien le ha reprochado a e. e. cummings, pongamos por caso, que no escribiera sonetos? El caso es insustancial, en realidad, pero esas pocas frases de Mayer Serra bastaron para acusar a Revueltas, y a toda la música latinoamericana, de minoría de edad.

El tema que sigue, formado por una secuencia en terceras paralelas, mayores y menores, contrasta dramáticamente con la sección anterior, por las terceras precisamente, y porque su



en la lonta lontananza.  
Va cubriéndose el paisaje de tisú, Klo, Kla, Klu,  
Beleebú.  
A e i o u.  
Porque el burro sabe más,  
además, porque sabe mucho más que tú.  
Para la doncella flaca, phytolaca,  
receta de homeopatía.  
Para el violinista obeso  
miel y queso  
sobre el pan de la alegría.  
Y es espasmo rubicundo  
del segundo,  
desdoblado en careajada  
sobre el mundo en desbandada,  
que se aleja,  
mal jinete, sobre el rocín mata siete  
que surgió de los abismos de la  
nada.

Y este texto le daba su estímulo favorito: el juego. Con ese ingrediente Revueltas escribe otra obra de búsqueda, en la que se enfrenta sobre todo a la relación entre un texto y su música, cosa que ya había experimentado en varias canciones juveniles, pero ahora se trataba de su primera verdadera canción.

Destaca su capacidad para decir las palabras con naturalidad, aunque me parece que lo agobia un poco el exceso de texto, pues se ve en la obligación de decirlo, en varios pasajes, con más prisa de la que parecería natural. En canciones posteriores elegirá, con alguna otra excepción, quizá, poemas breves, lo que le da oportunidad de un despliegue más pleno de los valores musicales de las palabras.

Las notas mencionadas en el texto le sirven de referencia musical evidente...

El registro de la voz es más bien grave para una soprano, como quería Revueltas, pues escribió esta obra especialmente para Lupe Medina. En el registro agudo llega apenas a un sol, pero en cambio en el grave exige un do. Parece más bien un registro de mezzo. Creo que el trabajo con los registros de la voz fue algo que Revueltas resolvió con mayor propiedad en canciones posteriores. Entiéndame bien, no es que el registro grave sea imposible para una soprano, pero es un registro débil, y Revueltas no toma esto en cuenta y por lo tanto el balance general no está resuelto de la mejor manera.

La orquestación funciona exclusivamente con instrumentos que suenan como patos, o como parientes grandes y pequeños de los patos, en primer lugar el fagot, que tiene pasajes solistas predominantes, y luego toda la sección de alientos: piccolo, flauta, oboe, clarinete, trompeta y trombón. Además hay percusiones y piano. Esta relación tímbrica, que incluye piano, es también un descubrimiento importante para la orquesta de Revueltas, le dará algunas de sus obras maestras: el *Homenaje a García Lorca*, y por supuesto, *Planos*.

Yo creo que esta obra, el *Dúo para pato y canario*, no le importó especialmente, pues el manuscrito no fue pasado en limpio, digamos, no escribió nunca la versión definitiva, fue como un boceto, y eso se nota no solamente por el punto y porque puede verse que en cada página escribió simplemente lo que ahí cabía y no lo que sería práctico para la ejecución, sino

porque hay notables errores ortográficos que no se hubiera permitido al hacer un manuscrito de concierto, como por ejemplo, la aparición en un mismo acorde de un sol sostenido en un instrumento y de un la bemol en otro. Además, las dinámicas van a menudo contra la voz, que en algunos pasajes, por ejemplo, tiene anotado un piano, mientras es acompañada por un trombón y un fagot en *mezzoforte*.

Revueltas estrena además en esta obra un recurso que le dará uno de los temas de *El renacuajo...*, me refiero al *glissando* del trombón. Sorprenden también recursos como el *flatterzunge* en la trompeta.

Otra canción, *Ranas*, es a mi juicio una nueva obra de búsqueda, de exploración de recursos. Es destacable la oposición entre sonoridades graves y agudas, al unir, por un lado, al corno y al fagot en el registro grave, y a dos *piccolos* en el agudo. Más tarde dará preponderancia a la tuba...

Ranas:  
Islas verdes  
de las charcas...  
Ocarinas de las tardes,  
caricatos de sirenas,  
que hacen circo en el trapecio  
del espacio...  
  
Entre el silbo  
del carizo  
de las flautas  
y el fagot del ahuehuate carcomido,  
cuantas  
quintas  
paralelas  
van a dar a las estrellas...  
  
¡Y que dulce disonancia  
-en vigencia  
desde tiempos primitivos-  
nos anuncia  
el amor entre las ranas!

Ranas:  
Ocarinas  
y sirenas  
de las charcas...

El texto, a decir verdad, como en el caso del *Dúo para pato y canario*, no contiene la mejor poesía, aunque permite ciertos efectos humorísticos, materia siempre propicia a Revueltas. Hay algunos hallazgos a nivel de la textura y el ritmo, como en la frase que abarca los compases 17 al 19:

#### ~~Ejemplo (10) Dúo para...~~

Es también notable la manera en que Revueltas imita el croar de las ranas con un güiro, y la plasticidad con que crea el ambiente descriptivo del poema:

Ejemplo (11) Dúo para...

Instrumentalmente es una obra de gran interés, aunque, insisto, la medianía del poema la limita.

Con *Ventanas* se enfrenta por vez primera a un gran formato orquestal. Como que quería mostrar sus dotes de muralista. Las secciones de *tutti* sorprenden por el balance y la riqueza de texturas. Los metales se usan ya con maestría indiscutible. La tuba empieza a tejer su papel de protagonista. La sección de percusiones es enorme y juega un papel definitivo. Recuerde que hacía poco que Revueltas había dirigido *Ionization*, y asimiló bien la influencia de Varèse. Una vez le preguntaron por qué ese título, *Ventanas*, y contestó que cuando lo puso quería tal vez transmitir alguna idea definida, pero que había olvidado cuál era esa idea.

Y no salgo de mi sorpresa al pensar que en estos mismos dos años escribió también *Colorines*, el segundo, tercero y cuarto cuartetos de cuerdas, *Parián*, *El tecolote*, *Troka*, *Tres piezas para violín y piano* y *Alcancías*.

En *Colorines* se retoma el concepto de pequeño ensamble instrumental y es probablemente la primera obra de la cual Revueltas nos deja un comentario escrito: *Música de chirridos, dislocada, según respetables opiniones. Con un poco de imaginación, o con mucha, romántica, según otras. De todas maneras, de un definido carácter mexicano. Música irónica, ruda, tierna, tal vez hasta un poco dolorosa (¿para los oídos?)*.

Y con los cuatro cuartetos nos ha dejado un corpus textual sin duda imprescindible para el género. Es curioso, piénselo, que haya escrito solamente cuatro, si le salieron tan bien. Quizá no escribió otros porque entendió que constituirían un ciclo unitario perfecto en sí mismo. No creo que le haya importado mucho fracasar ante el público. Lo que le interesaba era enfrentar nuevas formulaciones instrumentales.

Como lo hizo en *Parián*, para soprano, coro mixto y orquesta de cámara. Es una obra poco conocida, explícitamente mexicanista, digamos que mexicanista por programa. Se basa en un texto de Carlos Barrera:

Ruido diuñas, ruido diuñas,  
agua de chía y limón,  
los quintos de jitomates  
y los diez de coliflor.

Ha volcado primavera  
sus huertos por un tostón  
en el mercado del grito  
y la feria del color.

Con el huacal a la espalda  
desde el Bajío llegó  
despedazando los aires  
su lastimero pregón de dolor.

Jarro de Guadalajara  
agua de chía y limón.

Ruido de oro sonoro,  
agua limpia de ilusión,  
ramillete de caricias  
en subterfugios de amor.

Ha trocado vanidad  
sus carnes por un doblón  
en tienda de juventudes  
envuelto en seda el pudor.

Pregonera de ideales  
que por el Parián pasó  
sin vender sexo ni alma  
déjame oír su pregón triunfador.

Jarro de barro nativo.

Agua de chía y limón.

Tampoco fue una obra con suerte. Y, a diferencia de los cuartetos, aquí creo que hubo algo de razón, pues no es la mejor obra de Revueeltas. El texto de que parte es como de tarjeta postal, y el coro está resuelto sin demasiada elaboración. Es una obra, digamos, sin ironía, de un nacionalismo a grito pelón, que es un caso único, por fortuna, en la obra revueltiana. Resulta interesante por sus materiales musicales mismos, a través de los cuales Revueeltas descubre algunos giros melódicos, algunos trazos que se volverán, propiamente, un *tono*. La partitura tiene sin duda muchos méritos, pero me inclino a pensar que todos ellos son como el anuncio de otra obra, *Alcancías*, esta sí ejemplo de ejecución magistral.

*Troka* es la música de una pantomima infantil bailable, que a su vez se basa en un cuento de Germán List Arzubide. Es, una vez más, un acierto total. La forma es tratada con un dinamismo que no sería disparatado adjectivar como cubista. Hay un constante fluir de materiales, un contraste violento de pasajes de opuesto *tempo* y carácter, hay algo de *collage*, de multiplicidad de acontecimientos, que es el último recurso de la voz de Revueeltas, sólo este aspecto faltaba para completarla. Ha aparecido algo de la violencia escritural de Gómez de la Serna, de su concisión, de su exactitud cortante. *Troka el poderoso* es el personaje. Gloria Campobello, la coreógrafa. La tuba: la bella señora felliniana de la fiesta. Es una de las pocas obras que contienen citas literales, como *A la víbora víbora de la mar* o *Una mexicana que fruta vendía*, por ejemplo. Pero las citas son fragmentarias, momentos de un *collage* vertiginoso, su armonía y su orquestación son siempre sorprendidas, y son siempre como una buena broma, no sirven de base para estructurar el discurso porque eso sería tomarlas en serio, darles una función de generación, cuando más bien parecen generadas por el contexto del discurso, aparecen como inevitables y huidizas, como un trozo de realidad, un pedazo de periódico pegado a un cuadro abstracto. Revueeltas ha llegado al punto en que maneja su paleta con virtuosismo de prestidigitador, la gama de sus colores parece infinita.

Otra canción de esta etapa es *El tecolote*, con texto, esta vez, de Daniel Castañeda:

Cuando el tecolote canta  
el indio muere;  
eso no es cierto,  
pero sucede.  
Dicho popular



Estaba late que late  
-como quien rasca en el güiro-  
un corazón de rancho,  
porque de amores discute  
su criolla con un jinete...

Vuelta y vuelta a la pulsera  
de corales y chaquiras,  
estaba jura que jura  
amores tras un mezquite  
su criolla con un perjurio...

Y mientras late que late  
el corazón del rancho,  
recuerda que es indio puro  
y sólo espera, en desquite,  
que le cante el tecolote.

La relación entre texto y música está bajo la lupa de nuevas búsquedas, y hay en consecuencia una economía formal evidente. Los compases 23 al 25 son otra muestra del uso del piano como un ingrediente de cohesión colorística y textural:

#### ~~Ejemplo (12) Piezas violín y piano~~

El uso de *pizzicati* en funciones estrictamente percusivas, la sucesión y superposición de *ostinatos*, la claridad de la forma y la economía de recursos son otras tantas virtudes de esta obra. Claro, lea con benevolencia el poema. Porque yo creo, con riesgo de escandalizarlo, que las primeras canciones de Revueltas no son obras maestras por culpa de los poemas, carecen de esa perfección de las canciones de López Velarde o García Lorca.

Las *Tres piezas para violín y piano* constituyen, con una excepción, el único homenaje que Revueltas le hizo a su instrumento, el violín, como solista. Las dedicó a su amigo Francisco Moncayo. Son una especie de *divertimento* dividido en tres movimientos, en el cual aparecen de manera evidente procedimientos que podríamos calificar de bartokianos, no por su resultado sonoro, claro, sino por la manera de tratar los materiales. Quizá sería oportuno mostrarle algunos ejemplos. Para empezar, un ritmo fijo es el generador de toda la actividad de la obra. Se presenta en el piano, en una escritura idiomática admirable:

#### ~~Ejemplo (13) Tres piezas para violín y piano~~

El violín responde al motivo insistente de los dieciseisavos del piano al unísono, y agrega un motivo formado por dos octavos que amplían el paisaje interválico de la obra, y el piano responde a su vez, reinterpretando el motivo de octavos. Se conserva la dirección del movimiento, aunque cambian los intervalos. Pero lo que está haciendo Revueltas es desplegar con gran sabiduría su material interválico y rítmico, como un mago echa a andar los sonidos aquí y allá. La sección intermedia diseña un *ostinato* de enorme interés armónico:

#### ~~Ejemplo (14) Tres piezas para violín y piano~~

La segunda pieza muestra de manera muy clara el tipo de trabajo que hacía Revueltas con líneas melódicas fijas, en las cuales sin embargo algo cambia sutilmente:

### ~~Ejemplo (15) Tres piezas para violín y piano~~

Si ve usted la línea de la mano izquierda encontrará cómo logra dar movimiento a las notas fijas de la mano derecha. El violín surge del movimiento de la mano izquierda, pero se hace independiente en el tercer compás. El violín dialoga libremente con las dos melodías del piano. La voz superior del piano, por otra parte, consta de tres notas (*sol#*, *fa#*, *mi*) que se mueven en corcheas. Pero no deje de observar que cambia sutilmente los acentos. Creo que es un buen ejemplo, gracias a su sencillez, del laboratorio revueltiano. Y podría seguir, podría decirle que en el séptimo compás el violín toma literalmente la línea inicial del piano, pero invierte el contorno, podría seguir pero no quiero propinarle una vacuna hermenéutica.

Aunque no puedo terminar sin mostrarle siquiera el inicio de la tercera pieza:

### ~~Ejemplo (16) Tres piezas para violín y piano~~

La armonía está formada por el tricorde (0,1,3), integrado por las notas *do#*, *re* y *mi*, y por su inversión, que aparece en las notas *sol*, *la*, *la#*. La segunda mayor que contiene este conjunto interválico es extendida hacia el color de tonos enteros, vea usted el cuarto dieciseisavo de la obra, y así completa su formulación interválica. La textura polirrítmica que se forma entre el violín y el piano es también digna de análisis.

*Alcancías* es sin duda uno de los grandes prodigios poéticos del arte mexicano. Todos los recursos que Revueltas ha ido adquiriendo y madurando en las obras anteriores se resuelven en una especie de culminación, todos sus logros anteriores están aquí resumidos, explorados en sus relaciones recíprocas, resueltos con la maleabilidad con que se dobla una laminilla de oro. Esta obra es una verdadera alcancía en la que Revueltas ha echado toda su sabiduría y todos sus ímpetus, una alcancía que se llena y que se rompe. Todo es perfecto en ella: el uso de una batería de percusiones no muy grande, pero sí esencial para el color orquestal resultante; el uso de dos clarinetes, uno en *si* bemol y otro en *mi* bemol; el carácter solista del trombón, que hace que no extrañemos la tuba.

Esta vez ha recurrido a una forma dividida en tres movimientos. El primero, *Allegro*, nos muestra sus materiales desde el primer gesto, con nitidez de acróbata: poco a poco iremos descubriendo, conforme avanza la obra, que todo surge, de alguna manera, de estos primeros compases. Entre el primero y el quinto compás queda expuesta la materia de la obra. El elemento generador mínimo es un ritmo y unos cuantos intervalos:

### ~~Ejemplo (17) Alcancías~~

Ya en el segundo compás aparece la primera elaboración, que consiste en eliminar las dos primeras notas de la frase, si nos atenemos al aspecto rítmico:

### ~~Ejemplo (18) Alcancías~~

Los intervalos iniciales son: tercera menor, quinta, tercera mayor, su inversión, y tritono. Los intervalos contenidos en el segundo compás mantienen básicamente esa relación. La primera semifrase consta de siete notas y la segunda, de cinco. No obstante, el contorno de la primera influye en el contorno de la segunda. Las últimas notas, en ambas, bosquejan una escala de tonos enteros. A la mitad del mismo compás, y para no dejar dudas sobre sus intenciones, Revueltas agrega una línea en el trombón, que a su vez confirma el color de los tonos enteros:

#### Ejemplo (19) Aleaneías

Sin embargo, el asunto no es tan sencillo, pues la armonía que escuchamos no es de tonos enteros, es una armonía, en ese último tiempo del segundo compás, que más bien conforma, a partir de sus notas (fa #, sol, la #), el tricorde (0,1,4), es decir, un conjunto que no contiene segundas mayores, que hasta aquí todavía no hemos escuchado horizontalmente. Verticalmente sí, pues en el tercer compás tenemos el siguiente movimiento de corno y trompeta:

#### Ejemplo (20) Aleaneías

Encontramos dos sorpresas: primero, la segunda mayor que aparece verticalmente por vez primera, como ya dije; y luego, el movimiento simétrico de tercera mayor, pero en dirección contraria, la trompeta va al si y el corno al la, de tal forma que se crea un eje de simetría en la nota mi. Parecería una exageración ver así a Revueltas, pero curiosamente las cuerdas tienen esta línea, en el mismo compás:

#### Ejemplo (21) Aleaneías

Con ello Revueltas nos deja claro a qué está jugando, y nos demuestra que no hay un solo movimiento que no sea resultado de un proceso orgánico. En el inicio de la segunda frase, en el sexto compás, las cuerdas tienen esta figura:

#### Ejemplo (22) Aleaneías

Es una nueva elaboración del material básico, en la cual se mantiene el ritmo como elemento unificador, pero se integra a esta idea el intervalo de segunda. Pero no sólo eso: al mismo tiempo se vuelve a insistir en los movimientos simétricos, pues el *re* es equidistante del *mi* y del *do*.

En el octavo compás, antes de que termine la frase de las cuerdas, irrumpe la trompeta, apropiándose por unos instantes del, digámosle así, tema, en una nueva metamorfosis:

#### Ejemplo (23) Aleaneías

Encontramos en primer lugar una variación del contorno: ahora la línea es ascendente. Tenemos ahora una segunda menor, que fue introducida por las cuerdas en el último tiempo del compás anterior, una cuarta y una tercera mayor, intervalos que no han variado. Pero además, volvemos a encontrar una simetría: *re#-mi*, *sol#-la*, dos segundas menores relacionadas por una tercera mayor.

En el compás número doce hace su aparición una variación más, ahora en los timbres del piccolo y del trombón, que tocan a distancia de doble octava:

#### Ejemplo (24) Aleaneías

Se trata en esta ocasión de una tercera mayor y de una segunda menor, ya introducida, como vimos, por la trompeta. Y me dirá usted, pero aquí se rompe la idea de simetría que usted venía proponiendo, se le rompe su querida teoría. A mi vez yo contestaría: no tan de prisa. Mire, si tenemos, según esta última frase, las notas *si*, *re*, *re#*, tenemos un tricorde (0,1,4). Y nos faltaría un *do* natural para establecer la relación de simetría. Vea entonces la frase que sigue, exactamente en el segundo tiempo del compás número 14:

### Ejemplo (25) Alcanefas

El corno le contesta al dúo piccolo-trombón. Hace la relación inversa, la que nos daría el equilibrio simétrico, pero no lo hace de manera obvia, pues el corno responde una quinta abajo. Nos da la relación, pero al mismo tiempo nos la oculta. Revueltas empieza a borrar sus huellas, a desaparecer todo lo que pueda ser evidente. Pero además termina la frase en un do#, lo que nos da nuevamente el tricorde (0,1,4), también invertido.

No me gustaría terminar sin mencionarle el solo de clarinete del tercer movimiento. Es de un humor que adelanta, piénselo bien, el mundo de Fellini.

## Ángela Acevedo

Me decía Fuensanta. Aunque también me decía Angelucha, en las cartas. A Eugenia le decía *Pizzicato*, y a veces *Visigodo*.

Lo conocí en el conservatorio, yo fui su alumna, cuando estudiaba canto. Él era un hombre muy cariñoso. Y guapo. Primero vivimos con los Contreras, un tiempo.

Tuvimos tres hijas: Natalia, Eugenia y Alejandra. Natalia y Alejandra murieron antes de cumplir los dos años, de una infección intestinal. Él les compuso *El renacuajo paseador*. Por las noches las arrullaba con el violín. Tocaba casi siempre alguna partita de Bach...

Era muy casero. A las nueve de la noche ya estaba en su casa, salvo en las malas épocas.

Tenía muchos amigos. Nuestra casa era un desfiladero de personas durante todo el día. Salvador Ochoa, los hermanos Oropeza, Sonia Berbitzky, Lupe Medina... Alfaro venía también con frecuencia, y Orozco. Cuando ocurrió lo de Trotsky, Siqueiros pasó por aquí. Salía huyendo, dijo, y pasó a despedirse.

Silvestre se sabía de memoria todo López Velarde. Leía mucho.

Comía de verdad y con gusto. Sus guisados favoritos eran las rajas poblanas con queso. Devoraba las cazuelas. También le gustaba el mole.

Cuando murió mi primera hija, Silvestre estaba filmando la película *Los Pescados*, que después se convirtió en *Redes*. Murieron dos hijas, la mayor y la más chica: Natalia y Alejandra. La primera murió al año nueve meses y la otra al año un mes. Ya no hubo más hijos.

Estaba en un ensayo y Ansermet había ido a escuchar, y en medio del ensayo le dieron la noticia de la muerte de mi hija y aventó la batuta y se fue sin despedirse de nadie. Y Ansermet preguntó que qué pasaba y cuando le explicaron él mismo tomó la iniciativa de acompañar a Silvestre al velorio y vino con muchos otros músicos.

José vivía a una cuadra y media de nuestra casa...

Todos los sábados por la tarde nos reuníamos en la casa de Kostakowsky. Y allí iba toda la palomilla. Hasta Andrés Segovia pasó por ahí en alguna ocasión.

A Nicolás Guillén le daba por recitar. Fue en una de esas que a Silvestre se le ocurrió hacer la música de *Sensemayá*. Conoció a Guillén y Marinello cuando vinieron al Congreso de la LEAR, el que se hizo en Guadalajara.

Copland también nos visitó en varias ocasiones.

Su estudio, una pequeña habitación en la que él se encerraba a componer, fue siempre un ejemplo de pulcritud. Generalmente trabajaba de noche. Se metía a su estudio a las nueve en punto. Todos los vecinos guardaban silencio para no interrumpirlo, y para escuchar cuando probaba algo con el violín. Toca tan bien que hasta parece que son dos violinistas, me comentó una vecina, si hasta parece cosa del diablo. Yo entendí a qué se referían, a las

partitas y sonatas de Bach, que tienen varias voces al mismo tiempo.

Los Saloma se enojaron con él un tiempo porque los reprobó en la clase de violín. Le tocaron Paganini en el examen. Y él les dijo: el arco está mal, tóquenme una escala. Y se sintieron como rebajados, como si Silvestre no apreciara su talento y el hecho de que estuvieran tocando algo tan difícil. Pero lo que él quería era organizar toda su técnica desde el principio. Después lo comprendieron.

Ansermet también estuvo en nuestra casa muchas veces. Una vez, casi cuando acababa de llegar, dijo de Chávez: ¡Pero qué barbaridad! ¡Quién le dijo a este hombre que era director!

Pero Silvestre y Carlos nunca fueron enemigos, como dice la gente.

Era curioso estar en sus conciertos, en los cuales Carlos dirigía una obra, y enseguida Silvestre, y luego Carlos otra vez y así. Rivera llegaba, andando así como era él, y todos sus amigos se sentaban del lado de la sala que él elegía. Chávez Morado se sentaba en el otro extremo, también con su grupo respectivo. Así que, según quién dirigía, o de quién era la obra, se oían los aplausos de un lado de la sala o del otro. Pocas veces hubo aplausos unánimes. Eso ocurrió, recuerdo bien, con *Janitzio*.

Silvestre le dedicó *Janitzio* a Carlos Chávez, imagínese, una de sus obras más queridas. Chávez dirigió el estreno y estaba feliz, radiante, porque sabía y sentía, como Silvestre, que era un éxito de los dos.

Y es que era tonto que estuvieran peleados, siendo que fueron ellos los que empezaron a dar a conocer la música moderna, que resultó una cosa tremenda. La gente los abucheaba, y entre más escándalo hacía, ellos más felices estaban.

Yo no vi los disgustos entre Silvestre y Carlos, simplemente noté que se fueron alejando. A Silvestre le gustaba mucho ir a los ensayos de Carlos, decía que era un gran músico. Yo creo que mucha gente colaboró para dañarlos.

Pero Silvestre era amigo de todos, nunca le hizo ningún mal a nadie y nunca pasó por su corazón una sola gota de envidia. Era amigo de Novo y Villaurrutia, y del pintor Agustín Lazo. De Ermilo Abreu Gómez, que era funcionario de Relaciones Exteriores. Fui a verlo cuando Silvestre necesitaba 350 dólares para volver de París. Estaba allí y no tenía un solo centavo con qué venirse. No tenía ni para comer. Los 350 dólares llegaron a París muchos meses después de que Silvestre regresó.

Era amigo de Mancisidor, y la lista se me va a quedar incompleta. Otto Mayer-Serra iba mucho a la casa.

Luis Cardoza decía que en cuanto aparecía Silvestre en escena la sala se cargaba de una tensión eléctrica con su sola presencia.

Silvestre compuso mucha música para sus amigos. Ya ve Guillén. A Lupe Medina, que tenía un registro muy amplio, le escribió unas canciones que ella cantaba como ángel. Ahí está también Carlos Pellicer. Y tantos otros... Las canciones para niños las escribió para la Casa de España en México, en Morelia.

Yo recuerdo haberlo internado una sola vez, en 1938. Tomó más que nunca y empezó a alucinar. *Delirium tremens*, dijo el médico, pero yo lo llevé consciente al hospital, él aceptó

que lo llevara. Lo metieron en un cuarto y no me dejaron verlo en varias semanas. Le dejé lápices.

Le ponían unas inyecciones y se convulsionaba. Ya sabía yo, había las temporadas malas.

Sus camisas eran siempre azul claro o blancas.

Tenía una corbata que era como un pentagrama vertical.

Siempre platicaba mucho después de un concierto. Que falló esto, que falló lo otro, que qué maravilla tal cosa más. Es necesario platicar después de un concierto, decía, es el único camino para que las cosas salgan mejoraditas la siguiente ocasión.

A veces íbamos a la carpa y nos poníamos unos sarapes de colores cuando hacía mucho frío. Él usaba mucho su sarape durante el invierno. Llegaba a los ensayos de la sinfónica con sarape, feliz y como si nada. Muchos se lo tomaban a mal, pero él decía que no necesitaba de hábitos para ser monje.

Con José, mi cuñado, siempre estaba hablando del partido. Y ahora me acuerdo que hubo una reunión del Partido Comunista en el teatro Hidalgo. Y entonces lo invitaron, ya cuando estaba en el teatro, a que hablara para todos, no se lo dijeron antes, lo ponían de ejemplo y lo admiraban, y entonces él se subió y empezó a decir y a gritar... Yo no me imaginé que tuviera esos talentos para dar un discurso. Pero eso sí, él nunca fue miembro del Partido Comunista, nunca tuvo su carnet. Ya ve, ni siquiera quisieron darle visa para entrar a la URSS, y eso que estaba en París, ya nomás le faltaba un brinquito, aunque, si le digo la verdad, me dio gusto que ya mejor se regresara. Él era simpatizante solamente. A él y algunos otros de sus amigos les chocaba eso de ir dos o tres veces por semana a las reuniones de la célula, no sólo porque era una perdedera de tiempo, sino porque ahí se metían en los asuntos más privados de las personas. Las células son peores que los confesionarios, me decía.

Murió hacia la media noche, fíjese, la misma hora a la que nació. Había estado enfermo desde la noche anterior. Cuando le noté que estaba respirando muy feo les hablé a sus hermanos y al médico.

Silvestre quiso mucho a María Izquierdo.

Comía bien, como le dije. Por la mañana le gustaban sus chuletas de puerco y su litrito de leche.

Un día se preocupó por estar gordo, según él, y recurrió a las cerezas de pitolaca. Se le quitó el apetito, es cierto, pero se me puso muy grave.

—No hay que exagerar —me dijo cuando se compuso— por poco me quedo más flaco que una calaca de Posada.

Sufría mucho del cuello cuando se ponía frac.

## Ausencio Contreras

¿El pleito ese que agarraron contra Luis<sup>9</sup>? La mera verdad es que tratándose de él eso no era raro, padecía la enfermedad de decir lo que le pasaba por la lengua. Pero yo creo que tenía razón, y lo que ocurrió le dejó a Silvestre dos o tres dudas sembradas entre las costillas, como a mí. Todos en el fondo le dábamos la razón a Cardoza, pero no era fácil decirlo, y menos en ese momento preciso.

Mire, si me tiene algo de paciencia le cuento la historia de cabo a rabo, la cosa estuvo más o menos así. La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, a la que por brevedad llamábamos LEAR, se fundó a principios de los treinta. Dio a la luz su primer periódico, que llevaba por nombre *Frente a Frente*, allá por el año de 1934. Silvestre y yo nos poníamos a repartirlo en las esquinas durante las marchas y manifestaciones. En el ejemplar de noviembre se dieron a conocer entre otras muchas cosas los así llamados "principios declarativos", que eran las reglas del juego para quien quisiera afiliarse. Mire, aquí lo tengo a mano, déjeme que le lea:

*1.-La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios es una organización de Frente Único al servicio de la clase trabajadora contra el actual régimen capitalista y sus funestas consecuencias de crisis y degeneración con sus secuelas de fachismo, imperialismo y guerra.*

*2.-Como tal organización de frente único revolucionario, el reconocimiento de la lucha de clases y el decidido propósito de impulsar ésta, por medio de la más vigorosa y amplia campaña intelectual en favor de las grandes masas obreras y campesinas, es el solo requisito indispensable para ser miembro activo de la LEAR...*

*5.-Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase, en favor de la dominación capitalista, que entraña la llamada "cultura" que proporciona la burguesía en todos y cada cual de sus sectores...*

Puede usted encontrar en esta revista hartas cosas interesantes. Como por ejemplo que no era necesario ser miembro del Partido Comunista para pertenecer a la LEAR, todos estábamos invitados a entrarle con tal de tenerle odio a los burgueses y al gobierno, o de que al menos eso dijéramos. O bien puede usted hurgar en busca del abecedario del realismo socialista, hay muchos artículos ahí que se acicalan con el tema.

La cosa estuvo en que la LEAR organizó una exposición de pintura en los muros de la Biblioteca del Congreso. A mí no me llamó particularmente la atención, pero eso no es raro, porque soy malo para ver. Pero Luisito no tardó en lanzar sus críticas devastadoras desde las páginas de *El Machete*, que era el órgano del Partido Comunista. El texto de Luis empezaba hablando de la mediocridad fatal de la muestra, en la cual sólo se salvaban unas cuantas obras, entre ellas una debida al pincel de Julio Castellanos. Pero eso no era lo más grave, imagínese, pues se dedicó a demoler con toda su lengua filuda nada menos que el programa estético del comité ejecutivo de la LEAR, que había sido publicado en las páginas de *Frente a Frente*. Sostenía Luis que producir arte por consigna no representaba sino una profunda ausencia de auto crítica, que conducía sin defensa a las posturas contrarrevolucionarias que se pretendía combatir. Esas fueron más o menos sus palabras. La LEAR, según él, resultaba por consecuencia la única organización creada en México contra el arte. Eran las tesis del realismo socialista las que estaban en disputa, según me explicó Alfredo.

<sup>9</sup> Luis Cardoza y Aragón. (Nota del editor)



La liga se defendió en la voz de Juan de la Cabada. Reconoció ciertas metidas de pata en la selección de las obras, pero acusó a Cardoza de estar distanciado del pueblo por sus gustos exquisitos y refinados, así decía, porque era dado en sus escritos a las figuras deliciosas, pero sobre todo acusó a Cardoza de no ser militante de verdad, pues intervenía muy poco en los asuntos de la liga, y por lo tanto no se le reconocía ningún valor moral a sus alegatos. Yo creo que el asunto fue tan escandaloso porque mezclaba ingredientes incendiarios. Por ejemplo, según me contaba Alfredo, Cardoza le seguía los pasos a André Gide, aunque no lo dijera, por eso argumentaba como lo hacía. El escritor francés había encabezado uno de los grandes escándalos de la época, al haberse atrevido a criticar no sé cuantas cosas en los congresos parisinos que se hicieron en defensa de la cultura. El pleito no era solamente un asunto local, sino que exigía que uno defendiera sus criterios en temas que eran igual de enchilosos en todo el mundo. Y por si todo eso fuera poco, Luis despilfarraba opiniones que sonaban muy parecidas a lo que decían los Contemporáneos y los surrealistas franceses. A estos los corrieron de los encuentros internacionales desde 1935 cuando menos, porque según eso eran trotskistas.

Traigo a cuento el incidente para que usted vea cómo era Silvestre. Luis lo recordó más tarde en las páginas de su autobiografía con algo de amargura, pues nunca en su vida, decía, consiguió pugnacidad tan unánime y brutal. Mire, me parece que también puedo mostrarle eso. Aquí está, en la página 582 de las *Novelas de caballería*, tengo de separador una foto de Silvestre:

*Se convino en que el diálogo se publicaría en folleto. Lo que pensé como esclarecimiento lo transformaron en controversia que tuvo lugar en un salón, si bien recuerdo, en las calles de Donceles o tal vez en Belisario Domínguez, en 1936.*

*Aquello no fue busca de esclarecimiento alguno, una discrepancia cordial; se trató -lo mismo que con los Contemporáneos- de abatirme intelectual y económicamente. Supuse lo que ocurriría pero sólo he tenido miedo a tenerlo y acudí al patíbulo con tranquilidad, seguro de mi conducta.*

*El acto se difundió por la radio, se colmó la sala y la sesión fue violentísima. Antes que comenzara, habían circulado papelitos anunciando que atacaría a la Unión Soviética y eso no había que tolerarlo en manera alguna. De antemano, sumaria y someramente, mi proposición la consideraron fascistoide.*

*No se conocían aún las grabadoras y las estenógrafas permanecían inmóviles cuando hablaba queriéndome explicar y queriendo mitigar el tumulto. En vano reclamé que las estenógrafas recogieran mis argumentos: fue un linchamiento ideológico, se quemaba al hereje, se le leía el catecismo, se establecía precedente con la mejor intención y tal rigidez inverosímil, que se diría que soy exagerado, cuando en verdad me quedo corto.*

*Amigos más o menos conformes con mis ideas, decidieron no tomar parte por la parcialidad. Desde luego, era inútil argüir con la Santa Inquisición. Me batí solo denodadamente. El público ad hoc me interrumpía con criterios sin fin. Según ellos, adalides de un marxismo totémico, de un clericalismo, era yo esa abominación: ¡un formalista!*

No eran necesarios los argumentos, en mi opinión. Disparaban a matar con escopetas de adjetivos expansivos: fascistoide, aristocratizante, descastado, artempurista, extranjerizante, imperialista, montparnasiano, burgués, trotskista...

Silvestre estuvo atento a todo este borlote. No me lo dijo, pero de seguro pensó, como muchos pensamos, en cuántas de esas acusaciones podrían hacérsenos a nosotros mismos, dado el caso.

Y es que, fíjese bien, Silvestre no fue nunca militante del Partido Comunista. Y tampoco aceptó las tesis del realismo socialista. No lo escribió en un libro, no estaba en su estilo hacerlo, pero lo dijo de muchas otras maneras, en su música, principalmente. En su amistad con Cardoza, que sostuvo sin sombras. En su amistad con los Contemporáneos. ¿Le parece insignificante el hecho de que haya escrito las *Horas de Junio*? Tuvo sus flaquezas realistas, tampoco quiero teparle el ojo al gato, pero pienso que son insignificantes en el marco de su obra total. Le voy a enseñar un ejemplo para que vea que no quiero engañarlo: la canción *No sé por qué piensas tú...*, que parece una canción romántica hasta que escuchamos el segundo verso, *soldado, que te odio yo, si somos la misma cosa, yo, tú...* Es un poema, aunque usted no lo crea, de Nicolás Guillén, panfleto dirigido a los soldados en el cual se les dice de manera bonita que el pleito no es con ellos, ¿no? La intención quizá no es para criticarse, pero a mí me suena muy jalada de los pelos en un poema. Tome, le doy una copia del texto para que no vaya a pensar que exagero.

No sé por qué piensas tú,  
soldado, que te odio yo,  
si somos la misma cosa  
yo,  
tú.  
Tú eres pobre, lo soy yo;  
soy de abajo, lo eres tú;  
¿de dónde has sacado tú,  
soldado, que te odio yo?  
Me duele que a veces tú  
te olvides de quién soy yo:  
¡caramba!, si yo soy tú,  
lo mismo que tú eres yo.  
Pero no por eso yo  
he de malquererte, tú:  
si somos la misma cosa  
yo,  
tú,  
no sé por qué piensas tú,  
soldado, que te odio yo.  
¡Ya nos veremos yo y tú  
juntos en la misma calle,  
hombro con hombro tú y yo,  
sin odios, ni yo ni tú,  
pero sabiendo tú y yo  
adónde vamos yo y tú!...  
¡No sé por qué piensas tú,  
soldado, que te odio yo!

Visto de mala manera podría decirle que Silvestre recrea el aire de humor involuntario del poema en la música, especie de danzón sabroso y cachondo. Es tan extraña esa combinación, y es siempre tan sagaz Silvestre que muchas veces me he preguntado: ¿no se tratará de una parodia, de una de esas bromas cabronas que hacía Silvestre?

Es curioso observar que fue Carlos Chávez quien tuvo su resbalón realista socialista, y no Revueltas. En 1934 escribió su *Sinfonía Proletaria*, que estrenó en el concierto de inauguración, ni más ni menos, del Palacio de Bellas Artes. Ese hecho desató otra polémica

sonada y memorable, e incluso yo creo que actual en muchos sentidos. Y no me refiero a la critiquiza que le pusieron desde las páginas de *Frente a Frente*, sino al fusilamiento con dardos venenosos de Jorge Cuesta. Creo que nadie que comprenda lo que ahí se dice podría atreverse a escribir música por tesis, sea ésta del signo que sea. Lo que decía Cuesta puede usted leerlo en cualquier antología de sus textos:

*...la doctrina de Chávez se funda en que la música y el arte deben estar, y necesariamente están, al servicio de una tesis. Si se acepta esta base, sólo hay un método para criticar la música así concebida; juzgar, primero, el valor de la tesis, y después, el valor del servicio que la música presta a la tesis. Pero la consecuencia es obvia, si la tesis es valiosa por sí misma, es improbable que necesite el auxilio de la música para valer; y si la tesis no vale por ella misma, es improbable que la música la haga valer con un valor que la música se empeña en encontrar en la tesis...*

*...En consecuencia, cuando Chávez piensa que la música debe ser propaganda, su propósito no es propagar una idea que no circula, vinculándola a una música que circula; su propósito es valerse de una idea que circula -la idea proletaria-, para propagar una música que de otro modo no tendría circulación...*

La tesis puede ser, como mencionaba Jorge Cuesta, la idea proletaria, pero puede ser también la idea nacionalista, o cualquier otra que nos endilguen antes de la música misma.

Yo me imagino que Carlos Chávez aprendió la lección, pues no sólo borró esa obra de su catálogo, sino que renunció a escribir otra obra en la que la música fuese el resultado de una tesis cualquiera. Incluso fue radical en eso. Aunque escribió un puñado de obras que pueden en algún sentido adscribirse al nacionalismo, note usted que fue el primero en abandonar esta corriente. Cuando el nacionalismo se hizo moda, cuando se volvió tesis, con los *Sones de mariachi* y con el *Huapango*, ya Chávez andaba por otros rumbos y nunca volvió los ojos atrás. A mí me tuvo siempre sorprendido que se mantuvo en la vanguardia musical de México casi hasta su muerte.

Pero Silvestre también puso sus barbas a remojar, nunca dejó que le pusieran límites a la capacidad de renovación de su lenguaje, y no le importó que su música pudiera ser censurada por los acólitos del realismo socialista. Aunque hubo sus rumores, a espaldas de Silvestre. El encargado de desparramarlos por todos lados fue Luis Sandi, quien decía en voz baja cosas terribles de Silvestre. Pero sólo se ganó con ello su propio descrédito, que no es contradictorio con el hecho de que fue escalando puestos en la LEAR, hasta llegar a ser su presidente, pues los verdaderos artistas empezaron pronto a jalar por su rumbo. Ahí está como ejemplo la creación del Taller de la Gráfica Popular... Y además, ¿cómo podría haberse objetado a Revueltas? Era una autoridad moral, y eso se consigue de manera natural y al margen de las ideas, porque por otra parte Silvestre no era un ideólogo ni un político, ni pretendía serlo, sus certezas eran hijas del sentido común. Era un artista y tenía la sabiduría del artista, que es algo que surge de las entrañas, un poco de las tripas y un poco del corazón. Su convicción revolucionaria, como decíamos en aquellas épocas, quedaba más clara en lo que hacía que en lo que decía, y eso no podría haberse dicho de muchos. Además, ¿cómo decirle aristocratizante a un artista que vivía como un verdadero obrero, en el hambre?

Revueltas fue presidente de la LEAR por menos de un año, de mayo de 1936 a febrero de 1937. Le tocaron todavía los coletazos del pleito de Cardoza, pero logró mantenerse imparcial, que en ese caso significaba dejar pasar, hacerse de la vista gorda.

Y no fue militante del Partido Comunista, yo pienso, por razones de una frivolidad encantadora: porque las discusiones de la célula le aburrían hasta el paroxismo, porque se cansaba de cambiarse de nalga durante las reuniones interminables. Y además, porque los

queridísimos camaradas, apenas empezaba la reunión, se transformaban, y parecían adquirir el derecho de meterse en lo que no les importa, en la vida sexual, por ejemplo, con el argumento de que la célula era el sitio de labranza de la, como le llamaban, moral revolucionaria. Y no es que Revueltas tuviera nada que esconder, él era transparente hasta la candidez, sino porque no le gustaba andarse enterando de los asuntos ajenos.

—Mejor vámonos a resolver los crucigramas comunistas de *Frente a Frente* —decía.

A Silvestre le daba roña con la seriedad, como usted sabe. Y las reuniones de las células del partido eran ante todo serias, ¿qué hacer? Yo creo que se dieron las dos cosas, Silvestre no quiso entrar, pero si hubiera querido no lo habrían aceptado, o habría sido expulsado a las dos semanas...

Silvestre comulgaba, le repito, con las ideas expuestas por Cardoza, quien además tenía sentido del humor, en vivo y en el papel, como Silvestre. Tenían ambos en común, ya que se me dio este encuentro, la fiereza eléctrica de la escritura y la salud irreverente de los locos.

En una ocasión, los camaradas de una célula censuraban con tintes moralistas, y revolucionarios... no lo dude, el alcoholismo de Silvestre. En el fondo, dijo alguien, no es más que un pequeñoburgués que sufre. Sus borracheras son el eco de sus conflictos de clase. Sin embargo, repuso alguien más, tenemos que admitir que su música es alérgica para los montparnasianos. Y se cambió de tema.

Lo cierto es que Revueltas tuvo éxito en algo: logró que su música, sin respetar ni remotamente una sola cláusula de los sagrados preceptos del realismo socialista, fuera recibida como portadora de un contenido de clase, como se decía entonces, era música del pueblo, nadie oía en ella sus propuestas modernistas y anárquicas, nadie prestaba atención a su andamiaje. Había en primer lugar una gran música que nadie discutía.

Pero el run run de su inconsistencia doctrinal siguió por ahí, entre los rincones, porque, como le dije, no era necesario ser militante del partido comunista para pertenecer a la LEAR, pero era mal visto que alguno de sus miembros prominentes no lo fuera. Yo creo que por eso Silvestre duró poco como presidente, porque no supo o no quiso ser un stalinista reglamentario, porque no podía ni quería mediar entre conflictos absurdos y porque las fuerzas para creer se le estaban acabando.

¿Quiere una prueba de lo que le digo? Nunca le dieron visa para entrar a la Unión Soviética. Intentó conseguirla muchas veces, incluso cuando estaba en Francia y mediando amigos poderosos. ¿No le parece sospechoso que el que fue presidente de la LEAR no haya conseguido ni siquiera esa visa?

Los comunistas del poder del partido, quiero decir, no los comunistas decorativos, nunca lograron confiar en Silvestre, por una razón muy simple: porque no aceptó nunca que le dijeran cómo pensar, y por eso él siguió eligiendo a sus amigos sin llevar a su vida privada ningún tipo de ortodoxia ideológica. Siguió siendo amigo de Marinello y de Cardoza, así como de los Contemporáneos, que admiraban a Joyce y a Proust y a Gide. Vamos, siguió siendo amigo hasta de Cantinflas.

## Sebastián Rossi

No es que todo haya llegado junto, claro. Su primer deseo fue lograr una forma intensa de concentración, de tal manera que eliminó las transiciones inútiles, las conexiones prescindibles, como en un poema de Eliot, dejándonos en el oído la apretada antología de los momentos culminantes de un drama. También pienso en Apollinaire. Quiero decir, Revueltas no es un compositor narrativo, como los grandes autores de sinfonías, Revueltas es un compositor poeta, ¿me sigue? Y el asunto no queda ahí, pues encontramos en todas sus obras sorpresas gongorinas de sintaxis, intrusiones, rupturas repentinas. Practica el virtuosismo de la elipsis.

Y es curioso que mencione poetas y no novelistas, y lo hago a propósito, porque Silvestre, por naturaleza, no tenía mucho que aprender de estos últimos. Pues hay compositores narradores, como Beethoven o como Wagner, y hay compositores poetas, como Debussy o como Silvestre. Por eso no escribió sinfonías ni sonatas, porque la materia narrativa no es la suya, procede por movimiento contrario a la acumulación, desbasta, pule, aguza los sonidos para que se claven en la piel como alfileres de cristal, quita lo que sobra, y siempre sobra algo, hasta que el cansancio o la noche lo derrotan.

Lo primero fue confiar en sí mismo, sin que le importaran las frecuentes críticas de que fueron objeto sus obras. De pronto, por ejemplo, escribió *8 x radio*, una obra de la parentela conceptual del estridentismo, aunque la explicación de su nombre es una de sus tantas bromas. Es muy simple, explicó en alguna ocasión, éramos ocho y estábamos a punto de salir al aire, por la radio. Pero en la nota que escribió para el programa de mano del estreno prefirió continuar con la nota humorística: *8 x radio. Ecuación algebraica sin solución posible, a menos de poseer profundos conocimientos en matemática. El autor ha intentado resolver el problema por medio de instrumentos musicales, con éxitos medianos, de los cuales la crítica conocedora en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad.*

*8 x radio* se inicia con uno de los grandes solos de trompeta, al que responde un cuarteto de cuerdas (violín I, violín II, violonchelo y contrabajo, sin viola) con un tono que resulta un gran homenaje a las orquestas purépechas, que Revueltas apreciaba especialmente, y emula no sólo sus dotaciones, sino sus ritmos característicos en 6/8:

### *Ejemplo (26) 8 x radio*

Es, junto con *Janitzio*, una de las obras más claramente tonales de Revueltas. Curiosamente se trata de sus dos obras michoacanas, una como un homenaje explícito y la otra al nivel de los contenidos musicales. Claro, sin contar las canciones para niños que escribió en Morelia algunos años después, para los niños de la guerra española. En este último caso no hay rastros michoacanos, más bien parece que el autor estuviera pasando unas vacaciones en Granada. Pero volviendo a *8 x radio*, resulta muy interesante un hallazgo rítmico que le dará materias explosivas en muchos pasajes de obras posteriores. Se trata de un dosillo puesto en dieciseisavos, en un compás de 3/8:

### *Ejemplo (27) 8 x radio*

No es el ritmo en sí lo relevante, sino su uso, la manera en que le ayuda a romper con la

regularidad de una frase que parecía caminar pacíficamente. Y no prosigo porque la verdad es que me intimidó su broma acerca de las pedanterías hermenéuticas.

Pero mencioné *Janitzio*, y quizá no es mal momento para señalar que se trata de la obra más exitosa de Revueltas, sin duda. Bastó para crear la leyenda de Revueltas como compositor, a pesar de que nunca faltaron objeciones a sus obras posteriores, con excepción quizá de *Redes* y *Sensemaya*.

*Janitzio* es una obra importante por muchos motivos. Entre ellos, porque cumple mejor que ninguna otra de Revueltas con los entonces nacientes preceptos de la música nacionalista. De hecho, esta obra es uno de sus pilares, y Revueltas lo supo, aunque ése le parecía un mérito más bien risible. *Janitzio*, escribió, *es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos pro turismo.*

Además del humor siempre fresco y vital de Revueltas, hay varias cosas que leer entre líneas. Por ejemplo, que sabe que la tesis nacionalista ya expuesta en el nombre le puede garantizar un cierto éxito a la obra, de lo cual se burla. Porque además no quiere escribir, ni ha escrito, una obra de tesis. Incluso el lago de Pátzcuaro le parece feo. Entonces, me adelanto a su pregunta, ¿por qué le pone precisamente ese nombre, que por otro lado le viene tan bien? Yo creo, si me permite aventurar una respuesta, que ese nombre era inevitable, es parte de la naturaleza de la obra, no sólo porque sus ideas centrales se le ocurrieron en alguna fiesta purépecha a la que asistió, sino porque bebió, literalmente, los frascos y ritmos de los músicos en los abundantes jarros de charanda perlada que conocía tan bien.

Es una obra perfecta, por otro lado. Su estructura ternaria está balanceada hasta en sus últimos detalles. Cada sección muestra las habilidades de Revueltas para desarrollar sus materiales. Es una prueba más de que no fue sinfonista porque no quiso, porque su sentido del drama musical tenía un sentido propio que no era susceptible de adaptarse a ninguna retórica. Pero si observamos la tercera sección, el regreso a A, podremos encontrar múltiples recursos de los que se vale para renovar el material de la primera sección. De hecho, lo único que le falta para ser una sinfonía es solemnidad, y enfrentar sus dos grandes temas en una lucha mitológica, porque el desarrollo, como tal, lo cumple cada sección sobradamente. Pero ¿no implicaría, el hacerlo, arruinar la obra? ¿No podemos más bien percatarnos de la sabiduría de Revueltas al plantear sus materiales como lo hizo?

Es particularmente relevante el trabajo con los metales, que son una completa familia: cuatro cornos, dos trompetas, dos trombones y tuba, que además suenan como si fueran el doble. El tema inicial (y creo que en esta obra sí podemos hablar con propiedad, excepcionalmente, de tema), es confiado precisamente a los metales. De hecho, es el color mismo de los metales, su textura, uno de los elementos a desarrollar en la obra. El tema es una conjuración alquímica de metales:

#### *Ejemplo (28) Janitzio*

Se trata de una frase casi mozartiana en su estructura, ocho compases divididos en dos semifrases simétricas, a la que responde otra frase de ocho compases, para formar un periodo de dieciséis compases estrictos:

#### *Ejemplo (29) Janitzio*

Claro, si la primera frase les pertenece a los metales, la segunda la sostienen en un eficaz equilibrio los alientos y las cuerdas, hasta que en los últimos cuatro compases se agregan los metales para formar un *tutti en fortissimo*. Sin embargo la armonía no es tan sencilla como parece a primera vista. Es cierto que se trata de una obra tonal, pero Revueltas se vale de mil argucias para salvarse de los lugares comunes y para crear sus propios argumentos armónicos al margen de las funciones tradicionales.

En las votaciones que organizaba la sinfónica para establecer las preferencias del público, *Janitzio* llegó a ocupar un indiscutible primer lugar. Se volvió una obra favorita del público, por encima de muchas obras clásicas.

De *Janitzio* Silvestre escribió también dos versiones, cosa que hizo con muchas otras obras: *Cuauhnáhuac*, *Homenaje a García Lorca*, *Esquinas*, *Redes*, *Sensemaya*... Yo creo que Silvestre lo hacía cuando no quedaba conforme, cosa que era frecuente. Escribía una obra, la probaba en la orquesta, y luego la limaba, la limpiaba de grumos, la dejaba pulida y lozana. Algunos intérpretes hoy pretenden darles a las primeras versiones el papel de obras autónomas. Yo creo que Silvestre no se equivocaba, que siempre sus segundas versiones fueron superiores. Sin embargo resulta interesante conocer el camino por el que llegó a las obras definitivas, nos ayudan a comprender cómo trabajaba Revueltas.

Por esas fechas escribió también la *Toccata (sin fuga)*, nuevamente para ocho instrumentistas: piccolo, 3 clarinetes, corno, trompeta, timbales y violín. Es, como *8 x Radio*, un divertimento, y en cierto sentido una especie de concertino para violín, ya que este instrumento tiene un franco carácter de solista, y requiere de un gran virtuosismo por parte del intérprete. Los tres clarinetes y el piccolo son usados para crear una textura homogénea a la que se oponen el corno y la trompeta, por un lado, y el violín. Los timbales son usados con discreción y sirven apenas para colorear y apoyar ciertos ritmos. Es una obra más abstracta que *8 x radio*, sin ninguna alusión mexicanista.

Y por la misma época realizó también una de sus obras más divertidas: *El renacuajo paseador*. Surgió la obra de la invitación a participar en un proyecto teatral. Una de las primeras producciones del Teatro del Niño estuvo inspirada en un cuento de Rafael Pombo, *Rin-Rin Renacuajo*, que se hacía con títeres. Germán y Lola Cueto, directores de este teatro, le propusieron a Revueltas que escribiera la música incidental de la obra, que pocas veces se ha hecho con títeres, aunque la obra se ganó muy pronto un lugar al margen del elemento escénico que le dio origen. No puedo dejar de recordar la obra *Rábanos*, que hizo para emular a Erik Satie. *Rábanos* se perdió, pero se quedó el renacuajo para compensarnos. La historia consiste en que un renacuajo se encuentra con un amigo ratón, y juntos se van de parranda a un sitio de ratonas, pero no contaban con los gatos, que los hacen huir precipitadamente. El renacuajo, en su carrera, va a parar al gajate de un pato, con lo cual y de manera inevitable se acaba el cuento. La obra se volvió célebre, al grado de que en 1940 Anna Sokolow creó una coreografía para bailarines de verdad.

Tiene algo de la *Toccata* y de *Alcancías* en sus ritmos que se estiran y contraen como resortes, pero tiene la característica de que cuenta, o parece contar, o inventamos que cuenta, gracias a la música, la historia del renacuajo. Y la verdad es que no narra los episodios con una eficiencia, digamos, literal. Más bien crea el ambiente de fiesta, de aventura, que es el signo distintivo de *Rin-Rin Renacuajo*, y pasan en la música muchas cosas que pueden ser equivalentes de las muchas cosas que le suceden al personaje. Por ejemplo, no me queda muy claro, a menos que lo vea en escena, en qué momento se encuentran el Renacuajo y el Ratón,

o en qué momento se meten a la casa de las ratonas. Lo que parece evidente es que el Renacuajo está representado por el trombón, y que el momento climático de la obra ocurre cuando cae en el gaznate del pato. El recurso descriptivo de Revueltas en este momento es formidable:

*Ejemplo (30) Renacuajo*

Y ahora que lo pienso, el Ratón podría estar representado por el piccolo, cosa que no le va mal. Los gatos son la muchedumbre de abigarrados dieciséisavos que se unen en los clarinetes y violines, en un ritmo constante y frenético. Las ratonas, cómo podría ser de otra manera, están acechando a la vuelta de cualquier corchea.



## Doctor Falconi

¿Mi nombre? No... no es necesario, no lo mencione. El apellido suelto da un cierto matiz de anonimato que conviene a mi profesión. Cuando un médico tiene el privilegio de ser reconocido solamente por su apellido se puede decir que ha hecho carrera, antes no. El médico sin nombre se vuelve una especie de ser irreal, tan irreal como una enfermedad o como la muerte. Pero si insiste, llámeme Manuel, aunque podría llamarme Jeremías, o Carlos o Gustavo o Segismundo. ¿Qué agrega el nombre? Incluso el de las medicinas es apenas una clave para hacerse entender en la botica.

Yo no tenía mucho tiempo de haberme graduado cuando hospitalizaron a Silvestre por vez primera, allá por 1933 o 1934. Lo atendí al principio como a cualquier otro paciente, pero pronto me llamó la atención por sus síntomas peculiares. No conservé su historia clínica, es cierto, pero recuerdo bien el caso. No era el tipo de persona que uno olvida.

Yo soy psiquiatra, pero en esa época todos teníamos algo de psicólogos, de psicoanalistas y de neurólogos. Nuestro negocio era el cerebro, ¿me entiende? Una máquina especial, porque cualquier otra máquina simplemente funciona o no funciona, pero esta máquina que es el cerebro a veces elige una tercera opción, la de funcionar de manera única y peculiar, sin desperfectos evidentes. Y lo que yo pensaba del caso en aquel momento, además, no tiene relación con los diagnósticos menos imaginativos que hacemos ahora. Así que no espere de mis palabras un cuadro clínico preciso. Voy a hablarle de mis recuerdos.

Lo trajeron muchas veces, no sé cuantas. Aunque también lo llevaron a otras clínicas. Sé que estuvo con el doctor Lavista y con el doctor Ramírez Moreno, y quién sabe dónde más.

El hospital psiquiátrico quedaba en la calle Goya, en Mixcoac. Eso le parecía divertido a Silvestre, nunca entendí por qué. Pero en su delirio, cuando podía aún hablar, decía que Goya estaba ahí para cuidarlo, que Goya era su hermano, y hablaba dirigiéndose al aire como si Goya estuviera ahí. Lamentablemente no sé mucho de arte, por eso no puedo decirle qué le impresionaba de ese pintor específico, si hubiera tenido tiempo lo habría investigado.

En ocasiones fue internado en condiciones realmente graves, en estado de coma alcohólico, y llegó a tener convulsiones peligrosas. Lo traían cargando tres o cuatro personas como un bulto, en medio de la noche. A veces, incluso, lo trasladaban en un carro de la policía. Aunque nunca fue violento, los policías venían por ayudar, decían, porque según eso era alguien importante. Ellos pensaban, no sé por qué, que se trataba de algún político.

Nunca fue violento, como le dije, nunca tuvimos ningún problema con él. Al contrario, era un ser enormemente pacífico y yo más bien temía por sus depresiones que por sus euforias. Pero una vez que superaba la etapa crítica en realidad yo me quedaba tranquilo, porque él se convertía incluso en un apoyo para las enfermeras, y en un amigo para los pacientes.

Y no crea que exagero, mire, por ejemplo, ayudaba con la limpieza, que no es un asunto sencillo en un lugar como este. Ayudaba a limpiar el vómito y las materias fecales de las enfermas más graves, que llegaban a tragar lo que vomitaban y defecaban, y mientras lo hacía, hablaba con ellas como si se tratara de la hora del té. Yo asociaba ese comportamiento con una patología específica, pues Silvestre quería hacer a toda costa cosas que lo torturaran, cosas que lo dañaran de alguna manera en el aprecio de sí mismo. Esa especie de bondad empezó a darme las claves.

Por supuesto, todo el mundo lo buscaba, hasta el doctor Flores, que era un hombre distante y de una insobornable frialdad profesional, y el doctor Hurtado, quien llegó a decir que Silvestre le había recomendado algunos libros que leer. Entre paréntesis, yo le dije que esos títulos y autores los acababa de inventar Silvestre, pero el doctor pensó que yo bromeaba. Lo menciono para que vea usted a qué grado podía ser convincente su conducta saludable. Cuando lo dejaban en paz se ponía a escribir en una pequeña mesa que había junto a su cama. A veces se dedicaba a llenar de signos extraños unas grandes hojas rayadas que le traían sus amigos. El decía que eso era música. También leía. Le gustaba, cuando no tenía más, darle vueltas a un libro de Dostoievsky que teníamos en la sala de espera.

Y fíjese qué coincidencia, porque no hace mucho leí en un periódico que alguien lo había comparado con Dostoievsky, precisamente. Yo creo que es una asociación certera, sobre todo por los aspectos patológicos. El camino de Dostoievsky para autodestruirse fue el juego, y los estados epilépticos, pues yo estoy de acuerdo con el doctor Freud en que éstos eran de alguna manera generados por una necesidad de autocastigo. Silvestre Revueltas eligió el alcohol y la miseria, uno que tiene vestidos de fiesta y otra que tiene aura de dignidad moral. Pero no, de ninguna manera. Ésos eran signos de patologías muy claras. Eso de que daba su sueldo al primer pordiosero que se encontraba por razones humanitarias yo no me lo creí nunca. Lo hacía para dañarse, para no permitirse un solo paso hacia la salud. No hay que engañarse al respecto. Clínicamente, la humildad no existe.

Ese conflicto, como en el caso Dostoievsky, se generó a consecuencia de una relación conflictiva con el padre. Hasta donde sé. Y es que, si el padre fue severo y violento, el *super-yo* toma de él estas condiciones, y en su relación con el *yo* se restablece aquella pasividad que precisamente debía ser reprimida. El *super-yo* se vuelve sádico, y el *yo* se hace masoquista, esto es, femeninamente pasivo en el fondo. Se forma entonces en el *yo* una violenta necesidad de castigo, que permanece como tal, en parte, a disposición del destino, que no es sino una ulterior proyección del padre, y encuentra satisfacción, en parte, a través del maltrato organizado por el *super-yo*, y cuya manifestación más refinada es una confusa y conflictiva mezcla de sentimientos de culpa.

En la mente de Revueltas, él mató a su padre, y dejó desamparados a su madre y a sus hermanos. Era ése el crimen por el que debía ser castigado. Entiéndame bien, para la psicología no importa quién ha cometido un crimen, sino quién, en algún remoto lugar de su fuero interno, en alguna partícula de su inconsciente, lo ha deseado. Mire, no ponga esa cara de desconcierto, ¿no fue el padre de Revueltas el que lo separó de su madre a muy temprana edad, trayéndolo a vivir a la ciudad de México? ¿No vivió, como consecuencia de ello, una de sus más terribles etapas de depresión? Revueltas quería regresar a Durango, pero su padre no se lo permitió. En lugar de eso lo alejó aún más, y lo envió a los Estados Unidos. Cuando Revueltas volvió, si no me equivoco, ya estaba casado, y volvió provisionalmente, de vacaciones, sólo para confirmar las dificultades que tenía para relacionarse con su padre. ¿Y recuerda qué pasó inmediatamente después? La muerte del padre. Ahí empieza el desmoronamiento de Revueltas, piénselo bien. Se divorcia, y empieza a tomar más que nunca. Es después de la muerte de su padre que empieza la tragedia de Silvestre.

Su enfermedad se hizo más grave con el tiempo, porque en realidad nunca llegó hasta la raíz de sus conflictos, a pesar de mis esfuerzos.

Tenía tendencias depresivas desde su juventud, como le dije, lo sé por lo que me dijo su madre. Se iba a Chapultepec sintiéndose Beethoven, caminando con las manos atrás, así... Es un signo característico... Mire, los psiquiatras vemos el alcoholismo como una máscara: deforma y esconde las perturbaciones que lo causan. Por eso es que, mentalmente, el cuadro

clínico no era tan claro. Hasta donde me fue posible diagnosticar el caso de Revueltas, estuve inclinado a llamarlo ciclotímico, o quizá, en menor grado, maniaco-depresivo. Discúlpeme la jerga de médico, quiero decir con eso que sus altas no eran tan altas ni sus bajas tan bajas, como en los maniaco-depresivos clásicos. Las depresiones que lo hacían entrar en el ciclo eran endógenas, esto es, originadas en el interior más que en causas externas, aunque le afectó de manera enfermiza la guerra de España, que vivió de cerca, y el hilo que mantenía apenas su exiguo equilibrio se rompió con la muerte de su madre. Otro dato que refuerza mis interpretaciones: un día Silvestre le dijo a su madre que en realidad podría ser su hermana, pues apenas le llevaba dieciséis años...

Puedo decirle entonces que era, en las cosas pequeñas, sádico hacia afuera, y en las de más alcance, sádico hacia adentro, o sea, masoquista, esto es, un hombre benigno, bondadoso y cuidadoso de los demás. Yo lo ubicaría, además, entre los llamados "caracteres instintivos", pues en él las inhibiciones se abrían paso con dificultad.

Sería inútil repetir aquí la patología del alcoholismo, que no llega a conclusión alguna que sea definitiva. Excepto por lo que es obvio, que el alcoholismo es en sí mismo máscara y autodestrucción.

Silvestre necesitaba que su sentimiento de culpabilidad quedara satisfecho por los castigos que él mismo atraía sobre sí, para que cesara su incapacidad de trabajo. Entonces arribaba a etapas muy productivas, etapas que a menudo empezaban aquí mismo, en el hospital, antes de salir.

El castigo extremo, el caer en la miseria más profunda, material y moralmente, le proporcionaba una especie de satisfacción patológica. Eso es tan claro, que las cosas nunca marchaban mejor que después de haberlo perdido todo. Cada vez que salía del hospital empezaba desde cero, brillantemente. Las torturas y las culpas reaparecían poco a poco, en un tiempo no muy largo.

Usábamos sueros y tranquilizantes, de los que había entonces... los primeros barbitúricos, los bromuros, ya sea tomados o inyectados. Nunca usamos con él la llamada técnica del dolor, que se aplicaba a enfermos muy agitados.

La creciente gravedad de su alcoholismo podía verse a simple vista por la inflamación crónica de la piel, y porque cada vez estaba más gordo. El alcoholismo dificulta la asimilación de nutrientes por disminución de oxígeno en los tejidos, y la materia nitrogenada, que se desasimila sin quemarse, se convierte en grasa.

Clínicamente, el alcohólico es un suicida en potencia. Pero Silvestre no murió por eso, directamente. Murió de una neumonía supurativa o gangrenosa, a mí me tocó asistirlo en sus últimos momentos.

Cuando era necesario le dábamos amital sódico para dormir, pues las pesadillas a menudo lo torturaban durante el periodo de recuperación.

No entré más a fondo en el caso porque él mismo no me lo permitió, nunca aceptó hablar conmigo en serio, y cuando yo insistía él sabía defenderse con una aguda dosis de ironía que no he visto en ninguna otra persona. A veces se ponía solemne y yo bajaba la guardia, hasta que de pronto descubría que su solemnidad misma era parte de la broma. A menudo caía en las trampas de su humorismo. Por eso dejé de presionarlo. Un día me dijo que estaba escribiendo un homenaje a no sé quién, que estaba imaginando una trompeta que era como del Apocalipsis, y pasé junto a su cama al fin convencido de que, emboscada en su

inteligencia, se encontraba como rectora sutil una mente enajenada, y le eché un vistazo a su caligrafía enigmática. Traté de ser abierto, y de hablar con él como si estuviera sano, pero nunca estuve seguro. A veces empezaba a creerlo y me hablaba de sus sueños y de sus proyectos y volvía a alarmarme. Una vez me leyó un poema de un tal Francisco García Loarca, algo que tenía que ver con Nueva York o algo así. No entendí nada. Es más, estoy seguro que él lo inventó en ese mismo momento para desconcertarme, para burlarse de mí. Pero esa vez no lo logró, no.

## Rosaura Revueltas

De una entrevista con Pablo Espinosa.<sup>10</sup>

*De quedar liberados este 5 de octubre los derechos de autor, ¿sería posible ahora sí editar la obra de Silvestre en México?*

Pues fíjese que no quisiera editarla aquí, porque no tienen una editorial adecuada. La mera verdad. A ver, que me enseñen dónde han editado una sinfonía. Desde que él murió vinieron a buscarme para editar la música. Vino Halffter y vino Mayer-Serra y les dije, a ver, que me dijeran dónde estaba una editorial de música en México. No la tenían, la querían fundar con la música de Silvestre. Por ello preferí dar la música a una editorial extranjera que hace bien las cosas.

*¿Cuál era la visión, la preocupación de Silvestre Revueltas acerca del destino material de su obra?*

Pues eso no se lo sabría decir, pero yo me imagino que cualquier artista lo que quiere es que su obra se publique, y realmente la idea de Silvestre era hacer música para el pueblo, para su pueblo. Pero no creo que el pueblo mexicano la entienda...

*¿Cómo fue el itinerario del archivo musical de Revueltas?*

Me lo entregaron a mí porque yo era la única que podía ocuparme de él. Eugenia era una niña y la viuda de Silvestre no podía ocuparse de eso porque... no, porque no podía ocuparse. Francamente, si me ofrecieran hacer otro contrato de edición de esa música, lo volvería a aceptar.

*¿En México?*

No, en Estados Unidos...



De una entrevista con José Ángel Leyva.<sup>11</sup>

Yo vivía aún en México cuando leí el libro Silvestre Revueltas, genio atormentado, de Guillermo Contreras. Recién había salido la primera edición. Él mismo me leyó algunas hojas y me lo dejó para que después yo lo conociera. Lo leí completo y volvimos a hablar sobre los contenidos del texto. Le hice saber que había muchas cosas inexactas, pero él me replicó diciendo que conoció a Silvestre mejor que yo, pues mi hermano había vivido en su casa. Puede ser que tuviera razón, pues yo apenas lo traté. Pero sé datos exactos sobre su vida, conozco muchas cosas que los biógrafos externos a la familia no manejan. Por ejemplo, que se casó con una norteamericana cantante, Jule Klarecy, y con ella tuvo una hija a la que llamaron Carmen. El señor Contreras alegaba que no, que ésa no era hija de Silvestre y su primera mujer, sino de Ángela y Silvestre. Una cosa sin importancia que pretendía saber mejor que yo, que era parte de su familia.

*¿Y usted ha visto a la primera hija de Silvestre?*

Cuando adolescente vino de vacaciones a visitar a su padre, pero como él no tenía un

<sup>10</sup> *La jornada*, martes 25 de septiembre de 1990.

<sup>11</sup> "La sal de la escena", en *El naranjo en flor*. (Nota del editor)

lugar adecuado para huéspedes en la casa que habitaba en la ciudad de México la mandó conmigo. Yo vivía entonces en la colonia del Valle. Allí estuvo durante tres semanas y se fue. No le gustó el ambiente en el que vivía su papá, ni el país, ni nada de México.

*Su libro *Los Revueltas*, publicado por Grijalbo, representa una labor ardua de recopilación de materiales, documentos, cartas, recuerdos de amigos y familiares. Un ejercicio de memoria tremendo. ¿Qué fue realmente lo que la motivó a emprender semejante tarea?*

Es una narración bastante sencilla, porque francamente estaba un poco fastidiada de que se dijeran cosas inexactas sobre la familia. Dije, bueno, voy a hacer un libro para que sepan de dónde vienen los Revueltas, quiénes somos, cómo fueron mis padres. La editorial imprimió diez mil ejemplares, pero ignoro dónde quedaron, no sé si se agotó la edición, si reimprimió Grijalbo, si los almacenó, si los quemó. Aún me sigo preguntando si el libro habrá tenido tanto éxito como para que no haya un solo ejemplar en las librerías, para que le digan a uno que está fuera de catálogo. De las regalías se olvidaron ellos y me olvidé yo. La verdad es que me agarraron en un momento en que no tenía necesidades económicas. Hace más de diez años que lo escribí y no poseo ni un ejemplar. Creo que me dieron veinte volúmenes de obsequio. Los repartí entre la familia de México y otros los envié a los familiares y amigos de Alemania.

Empecé a escribir el libro como un juego, como una evocación de las cosas de familia. En gran medida lo terminé por presiones de mi hermana Cuca, quien cada vez que me visitaba en México, pues vivió casi toda su vida en Alemania, me insistía en que continuara con mi escritura. Por cierto, Cuca falleció hace dos años. A esa insistencia se agregaban las caricaturas de una señora, que no sé si todavía exista, de Silvestre tirado en la calle, descalzo. Seguramente a los intelectuales de aquella época les parecían muy originales, pero a mí me caían de la patada. Luego todos esos corridos que le hacían y desvirtuaban su imagen me enfurecían. Así que no podía quedarme inactiva mientras otros destacaban las partes oscuras o folclóricas de mi hermano y no reparaban en el ser humano, en el creador. El artista quedó debajo de esas caricaturas.

Por cierto, no estoy a gusto con las descripciones que Elena Garro hace de Silvestre en el libro *Memorias de España*, que le acaba de publicar Siglo XXI. Pone a Silvestre como a un viejo gordo, borracho, sin otorgarle otras virtudes. ¿Qué nadie puede ir más allá de su alcoholismo? Mi sobrina Eugenia, la hija de Silvestre, vino y le dije, ya viste la mierda que escribió esta señora Garro. Para mi sorpresa, Eugenia me respondió que su padre era una gran figura, la mejor del libro. Yo pienso lo contrario, que lo reduce, que no dice nada de su música ni de su talento. Es una porquería.

## Sebastián Rossi

Mire, a los músicos nos da a veces por la paranoia del análisis, nuestra materia es tan fugitiva y etérea que buscamos puntos de apoyo, ahí donde vemos un mar queremos construir un archipiélago, una seguridad mínima, un sistema de puntos de referencia. Pintamos, como decía Octavio Paz, una raya en el agua.

Nos da incluso por buscar una teoría anterior a la obra que nos ayude a comprenderla, no sé, un sistema armónico, un mapa de creencias mínimas, una estética, como dicen los que se quieren adornar. Pero lo cierto es que lo único que yo he descubierto es que ninguna obra de arte verdadera es precedida por una teoría. La teoría, si acaso, se gesta a *posteriori*: es ulterior a la obra. No digo que el compositor no tenga recursos fijos, ideas generales de lo que busca. Pero a la hora de la verdad lo único que cuenta es su astucia para comprender qué fuerzas ha desencadenado con el primer acorde, o incluso con la primera nota, o más aún, con el primer silencio, el que está antes de la obra.

Eso ocurre hasta en los compositores más proliferos y teóricos, como Schoenberg, por ejemplo. Schoenberg tiene la virtud, por eso es un gran compositor, de que la teoría de sus obras supera con mucho la teoría de sus libros. Si sus obras fueran la ilustración práctica de sus teorías, nadie las escucharía: bastaría con leer los libros. Como no es así, leemos sus libros en busca de pistas, conscientes de que no encontraremos explicaciones totales. Hay un elemento de misterio que se cuele incluso en los argumentos más racionalistas. Al menos, al hablar de música, esa es mi experiencia.

Aunque hay autores que hablan poco, o nada, de sus recursos. Es el caso de Bartók, por ejemplo. Como dejó poquísimas pistas, no nos queda sino inventarlo todo a partir de sus obras. Sobra decir que hay casi tantas teorías como teóricos de Bartók. Y es lógico, la música es tan rica que una teoría no puede aspirar sino a ser una explicación parcial, un ejercicio especulativo.

Stravinsky es un caso similar. Muchas veces le preguntaron cuál era la base de su lenguaje, y el contestó escuetamente: cuento intervalos. Es una respuesta tan clara e irónica que pudo haberla dicho Revueltas, porque finalmente, además, eso era todo lo que él hacía, contar intervalos. Yo podría añadir que no los contaba como contador, no: los contaba como cuentista.

Así que no se asuste con mi perorata analítica. Es una especie de tic profesional. Es, incluso, un *modus vivendi*. Aunque también tiene algo de meterse en el taller a buscar con qué serrucho serrucha y con qué lima pule un autor que nos gusta. Es una manera de alertar la conciencia auditiva, de abrir los oídos para oír.

El análisis debe abordarse con un discurso limpio, clínico, seco como un diagnóstico adverso. Aunque hay los médicos que sonríen y los que no, ¿me entiende? El tono es por sí mismo una fuente de significación.

Así que lo que voy a decirle de la música de Revueltas es apenas una aproximación, como poner cruces en un mapa. Júntelo con lo que ya le dije en otras ocasiones y encontrará seguramente contradicciones y fracturas. Analisar una obra es como hacer con ella un rompecabezas, cortar las piezas en forma de muñequitos o de cruces de Lorena, según el

ánimo y el enfoque.

La de Revueltas es una música diatónica y no cromática, como ocurre con Schoenberg, por ejemplo, pero se trata de un diatonismo basado en una nueva concepción de la escala cromática, que es común a Bartók y Stravinsky. Es como si las doce notas de la escala cromática estuviesen a disposición de diversas organizaciones no estrictamente cromáticas, pero mucho más allá de lo que permiten los procesos modulatorios de la armonía clásica.

Es tonal, en la medida en que existe centricidad en ella. Pero no lo es en el sentido de que cumpla con las funciones armónicas tradicionales. A menudo conserva el sentido de tónica y dominante al nivel de la superficie, como una especie de fachada. Pero lo que se encuentra dentro, estructuralmente, es muy complejo y responde más bien a procedimientos interválicos puros. De la tonalidad tradicional no conserva más que eso, pues sus propios acordes no son contruidos por terceras, o mejor dicho, el acorde menor, que es el *set* (0,3,7) en la terminología de Allen Forte, es apenas una entre muchas de las colecciones interválicas con las cuales trabaja.

Consigue la unidad formal a partir del trabajo con un pequeño número de conjuntos interválicos específicos, y de las derivaciones que encuentra musicalmente (no teóricamente) a través de ellos. Además, el ritmo tiene siempre una función vital en la construcción de la forma. Una frase, por ejemplo, puede ser repetida con intervalos completamente distintos, pero guardando el contorno, o incluso cambiando los intervalos y el contorno, pero basta la permanencia del ritmo para hacerlo inteligible y coherente. Ésta es una manera con la cual amplía los recursos interválicos de una obra con una naturalidad tal que el recurso parece imperceptible.

En muchas obras puede observarse una preferencia por secciones armónicas estáticas, que a menudo toman la forma de *ostinatos* o pedales. En esos casos compensa la falta de progresión tonal por medio de la manipulación de pequeñas unidades motivicas, casi siempre derivadas del mismo repertorio de alturas, pero consigue la tensión y la dirección del discurso sobre todo a través del ritmo.

El ritmo es fundamental para estudiar la totalidad de la música. El ritmo a la vez organiza y es organizado por todos los elementos que crean y forman los procesos musicales. El ritmo no sólo es la base de la vitalidad musical de Revueltas, sino la clave de su organización formal.

El ritmo es motricidad, inducción eléctrica, gravedad horizontal, energía temporal. Es, al mismo tiempo, la parte casi táctil de la poesía. Para Revueltas, es un factor primario de organización estructural. Las duraciones no se organizan, como en la música tonal, por la subdivisión regular de una unidad constante, como es el caso del compás, sino por la suma de breves unidades desiguales que se reúnen en patrones irregulares mayores.

Frases irregulares rítmicamente, yuxtapuestas sobre *ostinatos*, le dan a su obra una riqueza politextural, polirrítmica y de gran complejidad armónica.

Construye los ejes de centricidad por medio de énfasis melódicos y rítmicos.

Sus pequeños trazos melódicos de simplicidad casi popular se reúnen a partir de una sintaxis compleja para formar frases extensas. Esa es una de las claves de Revueltas, que nunca cita o escribe un tema propiamente hablando, sino que trabaja a partir de breves motivos que dan naturalmente el carácter popular y mexicano, pero sin que tengan tiempo de establecer requerimientos de sintaxis al discurso. Digamos que las citas se integran a una sintaxis más



amplia, y no tienen tiempo de imponer sus propias normas.

Tales fragmentos, motivos o pequeñas células, aunque normalmente diatónicos, son integrados en contextos cromáticos. Es ésta además una alternativa a trabajar con cualquier tipo de escalas. La música de Revueltas, salvo ciertos pasajes, no está escrita, le repito, sobre bases escalísticas ni sobre acordes tradicionales por terceras, aunque haya acordes por terceras.

Hay no sólo una interdependencia entre la melodía y la armonía, sino un estrecho nexo de derivación recíproca. Es contrapunto de alta escuela.

Las texturas complejas en varios niveles son frecuentemente puntos climáticos a los que conducen texturas más simples.

Sus *ostinati* tienen una especie de funcionalidad poliédrica. De pronto cumplen una función melódica y sin darnos cuenta pueden adquirir una funcionalidad armónica. La superposición de *ostinati* de valores rítmicos distintos y de duraciones totales desiguales es otro recurso frecuente, que permite variación armónica a pesar de la repetición.

Todos estos recursos ocurren en la obra revueltiana entre dos extremos, el de lo tradicional, representado, digamos, por *Janitzio*, y el de la experimentación total, representado, en dos sentidos distintos, por *Planos* y por *Sensemaya*. Así que hay que matizar nuestras reflexiones, según vayamos en una o en otra dirección. Pero aun en sus extremos, el lenguaje de Revueltas es uno solo. Cambia, es cierto, pero lo hace a la manera de un calidoscopio, en el que el material de origen es siempre el mismo.

Vea, le he hablado ya de algunos ejemplos, por decir así, del Revueltas conservador, con relación a sí mismo. Ahora le mostraré unos compases realmente fascinantes de *Planos*. Entre ambas obras hay apenas un año de distancia.

#### *Ejemplo (31) Planos*

El acorde inicial del piano es sin duda una especie de milagro, si es que no lo escandalizo con esta palabra en el ámbito de un análisis. Vale en primer lugar por su textura, aunque, obviamente, inicia ahí la exposición de su material interválico. Pero si cambia usted la disposición del acorde destruiría su magia, parecería otro acorde por completo distinto. Al decir esto pretendo simplemente enfatizar el papel fundamental de la textura.

El acorde se repite dos veces, en fortísimo, como para darnos oportunidad de asimilarlo plenamente, sin variación, o con una variación mínima, pues el final de la frase, en el cuarto compás, está en 4/4, cuando debería estar en 2/4. Eso permite que la sonoridad del piano casi desaparezca cuando, en el quinto compás, aparece un nuevo acorde de cuatro sonidos en las voces del violín I, del violín II, del clarinete y de la trompeta. Aparece en pianísimo, por lo cual se asimila a la sonoridad esfumosa de la frase del piano.

Consideremos<sup>12</sup> entonces que la frase del piano constituye un elemento A, y que el acorde del quinto compás conforma un elemento B. El elemento A presenta siete notas: *sib*, *si*, *do*, *re*#, *mi*, *fa*# y *sol*#. El elemento B, además de repetir el *sol* #, el *do* y el *sib*, agrega una nota: *sol*. Y entonces, en el sexto compás, nos aguarda una gran sorpresa, el que llamaremos elemento C, que consiste en una frase, con color de *pizzicatos* en las cuerdas, que además es de un

<sup>12</sup> Como en un caso anterior, mantenemos solamente los textos básicos para hilar el discurso. El lector podrá leer los análisis completos en los Cuadernos de Sebastián Rossi. (Nota del editor)

ritmo completamente claro, y de un color modal. Es un elemento de enorme importancia, porque, debido a su forma, resulta claramente reconocible, y agrega otra nota: *la*. Sobre decir que aparece en un registro libre hasta entonces, se agrega en un espacio vacío, y lo llena. En el séptimo compás, cuando el elemento C se repite con una única variación en su última nota, que en lugar de ser *fa#* es *fa* natural, aparecen también las voces del clarinete bajo y del fagot, con un *mi*, que ya nos había sido presentado, y con un *re* natural que aparece por vez primera. Es decir, hasta aquí contamos con once notas del total cromático: *sib, si, do, re#, mi, sol, sol#, fa#, la, re* y *fa* natural. Falta solamente el *do#*. Al siguiente compás se repite el elemento A con dos sutiles variaciones en la textura, pues se agrega, con gran efecto, el *sib* en el fagot, y un *re*, con valor armónico, en la línea superior del piano. Pero al final de la frase, en el compás trece, encontrará el *do#*, que coincide con el desencadenamiento de un nuevo material, que es una derivación, claro, nada ocurre a partir de este punto que no sea consecuencia de lo expuesto en los primeros trece compases.

¿Qué podemos sacar en claro? Primero, que existe, muy bien disimulada, sin el menor gesto de obviedad, una voluntad por utilizar el total cromático, no digo que serialmente, pero sí con una concepción que nos lleva otra vez a las obras que Bartók estaba escribiendo en ese momento. Esa voluntad por usar el total cromático con tal sabiduría y naturalidad nos muestra el alcance del pensamiento musical de Revueltas. Estaba sin duda a la vanguardia de su tiempo, y tenía plena consciencia de las principales búsquedas de sus contemporáneos. Pero si los procedimientos nos llevan a Bartók, y a través de él, a Schoenberg, también es cierto que las sonoridades nos llevan más lejos aún, al Messiaen de la siguiente década.

Los críticos no descubrieron nada de eso, y borrarón la obra de un plumazo, o pretendieron hacerlo, sostenidos en el argumento de que era un plagio de Stravinsky, de *Las Bodas*, concretamente. Quizá les llamó la atención el uso del piano, instrumento que tiene una importancia fundamental en la obra, pero el piano, usted lo sabe bien, había estado ligado a la música de Revueltas desde mucho antes. La verdad es que no entiendo esa acusación. Yo más bien creo que la obra resultó demasiado avanzada para que pudieran tragársela.

Lo que Revueltas había ganado un año antes en el aprecio del público y de la crítica con *Janitzio*, de plano lo perdió con *Planos*. Y creo que fue en muchos aspectos definitivo, pues a partir de entonces no dejarían de reclamarle que sus nuevas obras no fueran tan buenas como *Janitzio*.

*Janitzio* fue su caballo de Troya. Las obras menos exitosas, como decían, estaban lejos de *Janitzio*, y las mejores, pocas, eran casi tan buenas como ella. Uno de estos casos fue, sin duda, *Redes*.

## Bestiario

### *Animales mitológicos*

*Su cabeza de Minotauro...*

Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*

### *Caballito*

Canción con texto de Antonio Trueba:

*Caballito que uncido al carro corres,  
dime tú, para que brille tu pelo tanto,  
¿cómo te las compones? ¿Cómo?  
Sudando, sudando...*

### *Caballo*

Canción con texto de Federico García Lorca:

*Duérmete clavel  
que el caballo se pone a llorar.  
Duérmete rosal  
que el caballo se pone a llorar.  
Duérmete clavel  
que el caballo no quiere beber.  
Duérmete clavel.  
Duérmete rosal.*

### *Cocodrilo*

*Tenia aquel hombre insigne una tosca y enorme cabeza de cocodrilo, con ancha cicatriz de un navajazo en la mejilla. Luis Cardoza y Aragón*

### *El renacuajo paseador*

*Pantomima para niños sobre un texto de Rafael Pombo y música de Silvestre Revueltas.*

### *Lagarto*

Canción con texto de García Lorca:

*El lagarto está llorando.  
La lagarta está llorando.*

*El lagarto y la lagarta  
con delantalitos blancos.*

*Han perdido sin querer  
su anillo de desposados.*

*¡Ay, su anillito de plomo,  
ay, su anillito plomado!  
Un ciclo grande y sin gente  
monta en su globo a los pájaros.*

*El sol, capitán redondo,  
lleva un chaleco de raso.*

*¡Miradlos qué viejos son!  
¡Qué viejos son los lagartos!*

*¡Ay, cómo lloran y lloran,  
¡ay!, ¡ay!, cómo están llorando!*

### *Foca*

*Como ya no tengo tipo de novio, aunque sí de foca...*  
Silvestre

### *Osos*

*The Bear:* marca del primer cuaderno pautado que usó Revueltas para escribir su música.

Contaba Pedro Garfías una anécdota.

Silvestre se encontró un día a un hombre que pedía limosna. El gancho para atraer a la gente era un pobre oso que debía dormir en la cama del mendigo, en alguna de las tantas vecindades de Tepito. El oso, un oso negro enorme, se llamaba Tiburcio. Pero la gente empezaba a acostumbrarse a él, y las limosnas eran cada vez más escasas. Así que a Silvestre se le ocurrió una idea: trabajar a dúo con el oso. Llegaba de vez en cuando, sacaba su violín y ponía al frente el estuche abierto, como sugiriendo una limosna generosa, y tocaba. Tocaba con tal ritmo y donaire, y el oso era tan musical e inteligente, que bailaba con elegancia al ritmo que Silvestre le marcaba. Pedro Garfías juraba que él lo vio con sus propios ojos. Llegaba Silvestre y le decía al oso, hermano, vamos a trabajar. Después de un rato se despedía del oso como de un colega, sacaba el dinero del estuche, se lo entregaba al mendigo, guardaba su violín y se marchaba con una ligereza que no guardaba proporción con su lastre.

### *Perro San Bernardo*

*...me gustaba más aquel texto en el que me comparabas con un perro San Bernardo.*  
Silvestre, en una carta a José.

### *Toros y leones*

*Se parecía a Balzac, con su cuello de toro y su cabeza de león...* Octavio Paz

### *Zopilotes*

Curas, en la jerga revueltiana.

## José Revueltas Sánchez

Déjeme decirle para empezar que eso de inventarme una voz a mí, que inventé tantas, es una especie de ironía, sobre todo porque pretende que diga cosas que pude haber dicho, o que debí decir, o quién sabe. Pero me digo, si yo llegué a encontrar mi voz en personajes creados por mí, o vistos en la calle o soñados, no veo por qué no pueda usted encontrar su voz en la mía, o en la que cree que es la mía, que eso es realmente lo que importa, lo que uno cree, pues al final siempre estaremos equivocados, atrás de la verdad o adelante de ella, pero nunca en el punto exacto de la verdad, pregúntemelo a mí, que me pasé la vida de una cárcel a otra, igualito que mi hermano Servando, el fraile, fueron tantas cárceles que hasta las antenas de televisión de las azoteas me hacen sentirme todavía enrejado, aunque corra sin problema entre ellas como el aire que soy.

Yo conocí a Silvestre hasta que salí de las islas. Estaba hecho una hilacha y las enfermedades me corroían hasta el cogote, pero venía feliz de dejar mi primera cárcel. Silvestre me dirigió una mirada escudriñadora, y me pareció que sentía compasión por sí mismo. Se puso en el plan de darme consejitos de papá, cosa que ni él se creía. Terminó fastidiándose y se marchó. En cierta forma lo había conocido desde antes, cuando venía a visitarnos de Estados Unidos. Llegué a hablar con él varias veces como su hermano niño, pero eso no lo cuento. Así que tengo para mí que lo conocí como tres veces. La tercera, la verdaderamente importante, fue tiempo después de la muerte de Fermín. Silvestre dirigía la orquesta y yo llegué y me quedé parado junto a los contrabajos. Ni siquiera se dio cuenta de que yo estaba ahí, aunque volteara a menudo para dar las entradas, porque miraba a otra cosa, más allá de mí, más allá de los instrumentos. Entonces comprendí lo que significa ser músico, entendí que hay en ello algo que no se puede decir con palabras. También en la literatura, le dije, en un cuento por ejemplo, hay cosas que no se pueden decir con palabras, aunque las palabras sean el único camino para acercarse.

Nuestras charlas de colegas empezaron poco después. Le dije que yo era escritor, que quería serlo, y me sorprendió descubrir que sabía de literatura más que yo mismo. Me recomendó libros, pero yo también le regalé algunos que él no conocía. Entre ellos, el que se convirtió en nuestra biblia: *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Ese libro fue como un guiño en nuestras relaciones. Para nosotros era el libro mágico, así le decíamos. Estaba minado de símbolos, nos ayudó a entender sin explicaciones, a reconocernos sin palabrería. Hans Castorp nos puso ante los ojos lo que ya sabíamos, que la enfermedad, esa lacerante cercanía de la muerte, es nuestra oportunidad de redención. La enfermedad es la forma extrema del sufrimiento, aquello que nos cultiva más a fondo, ya se llame cáncer o tuberculosis o alcoholismo. Pero hablábamos también de Gorostiza y de Novo, de Nietzsche y de Chejov, de Gide y de Mayakovsky. Silvestre vivía en un perenne estado de exaltación y de pasión: nadie que se acercara salía ileso, a menos que fuera un imbécil.

Resulta natural entonces que él haya sido el primero en leer mis textos, a él recurría en primer lugar cuando buscaba un interlocutor sagaz y feroz. Un día le mandé, porque entonces vivíamos en ciudades distantes, mi primer relato, que acababa de dar a luz en espasmos violentos: *El quebranto*. Me mandó una carta que todavía anda guardada por ahí.

Morelia Michoacán, 19 de abril, 1937

Querido hermano:

*He leído con mucha atención y cariño, mucho cariño, tu trabajo El quebranto.*

*Me parece que te domina una gran preocupación literaria y de forma, que estrecha y oscurece tu relato. Hay sobra de ideas metidas en un puño, apretadas, sin libertad. El tema es magnífico y viviente, y vivido, además, lo que me conduce a pensar que podrías fácilmente ampliarlo más y darle una finalidad más concreta. Me parece que tienes el temor de caer en una cosa prolija y vulgar, temor de todos los comienzos, pero creo que debes desecharlo. En cada capítulo hay para diez más que harían más transparentes las ideas.*

*Hay pasajes emocionados y sinceros, muy bien logrados. La última escena de cobardía e ingrata crueldad me parece de lo mejor, pero no nos conduce a ningún lado; la comprendemos pero nos desalienta. Y luego ¿de qué privilegio pretende Cristóbal, o para qué privarse si se siente con derecho para poner tanta distancia entre él y sus demás compañeros? No sabemos por qué está allí. Lo único que podemos pensar es que es un tipo más sensible, más "civilizado", pero no podemos saber si es o no más criminal que el resto; su comportamiento final nos deja perplejos. Creo que ese Cristóbal más sensitivo, artista, poeta o qué sé yo, podía haber mostrado más amargura de vicio, por aquel dolor sin remedio y haber, ya que no haber ensayado o ingerido el remedio, cuando menos insultado, escupido sobre los causantes de aquellos males. Yo creo que Cristóbal podía haber inventado, si le repugnaba acercarse para oírlo de viva voz, la historia más cruel que la de él mismo, de alguno de aquellos infortunados, es decir haber demostrado aunque fuera un pequeño interés en la degradación de los otros. Todos pasan como en la noche de una pesadilla y no cuentan sino como sombras. Sólo conocemos el dolor y la angustia personal de Cristóbal y apenas, y ya como una magnanimidad extraordinaria, algo del dolor y la angustia de Abel.*

*Desde luego no es fácil penetrar en el pensamiento verdadero de un autor y es mucha audacia de mi parte meterme a crítico literario, pero tú me pediste algunas opiniones y yo te doy las que sugiere una primera lectura, y el recuerdo de mis primeras composiciones que adolecen de los mismos defectos que la tuya: acumulación de tentaciones e ideas en un espacio muy reducido, en donde se encarnan y confunden, se entrechocan y a duras penas logra salir alguna limpia y diáfana por un espacio de relámpago. Yo creo que hay que ser menos manirroto, menos despilfarrado. Quiero decir que con ese jugo se pueden llenar muchos vasos y dar de beber a muchos sedientos.*

*Así que de tu trabajo puedes hacer algo muy bueno, ya tienes el material, la base; ahora diafaniza tu material, cuida cada idea y háznosla conocer íntegra.*

*Escríbeme luego, quisiera saber qué es lo que piensas.*

*Saludos. Fraternalmente...*

*Silvestre.*

Yo le contesté que ya no cambiaría nada porque ya había dado los originales a la imprenta, y porque finalmente el cuento así había salido, sus límites eran mis límites, que me sentí al escribirlo como un burrito que se acaba de dar cuenta que puede pararse y caminar, y del puro gusto se pone a dar de brincos atléticos y temerarios. Pero le dí la razón en sus observaciones, y le prometí que trataría de aprovecharlas en algún texto futuro. Y así lo hice.

Por otro lado, creo que la prosa de Silvestre tiene algo de mi prosa, o viceversa. No sé como ocurrió ese parecido, pero ahí está. Hay con frecuencia en sus cartas frases que pude haber dicho yo, o algún personaje de mis novelas. Mire, voy a leerle algunos pasajes, como este en el que describe el París que vio en 1937:

*Nada se fija definitivamente. Cada cosa es asaltada por la otra. Cada minuto se echa encima del siguiente sin miramientos. El viento frío del otoño lleva a las hojas y a los hombres agitadamente. En las estaciones del metro las gentes se aprietan, corren presurosas, bajan y suben incansables escaleras bajo túneles interminables. Parece un río negro que habla, que grita, que se amontona lleno de preocupaciones, de intereses, de penas. A veces una pareja se besa precipitadamente,*

*ansiosamente como si se preparara para un largo viaje... Despedidas, llegadas con el cansancio entumecido, sordo, indiferente ya al descanso; ávido de un poco de placer fugaz, de un poco de risa, de vicio o de olvido sin sueño, hiperestesiado de alcohol, de amor, de drogas. Infatigable latir de la vida, obsesionante, temeroso, ululante como un grito despavorido, como un grito de manos extendidas en un anhelo imposible, manos rabiosas, ávidas, lujuriosas, avaras; manos inquietantes y dolorosas empeñadas en retener la vida que se escapa, que no da reposo ni cuartel.*

O bien:

*Lloran sin lágrimas, con esos ojos secos que tiene el dolor.*

No me sorprende demasiado, finalmente, porque después de la música, creo que su gran pasión fue la literatura. Lefa todo el tiempo, convertía las montañas de libros en colinas insignificantes, y por alguna época hasta le entró la comezón de ser escritor, incluso le llevó algunos textos suyos a Alberti. Desde muy pronto memorizó su López Velarde y lo decía en voz alta a la menor provocación, especialmente después del tercer tequila. Y es que son muchas las cosas que los unen: la energía voltaica que parece guardada inofensivamente, hasta que uno lo abre, en un azul (eléctrico) frasco de farmacia; el amor por la patria en tono menor; la percepción de la mujer como fuente de luz; la brevedad; la agilidad elíptica del movimiento; la poética del fuego; su muerte precoz; su avidez de frescura; su vida angustiada y dramática.

Hasta hizo una canción con el poema que seguramente usted conoce, *Si soltera agonizas...*

Amiga que te vas:  
quizá no te vea más.

Ante la luz de tu alma y de tu tez  
fui tan maravillosamente casto  
cual si me embalsamara la vejez.

Y no tuve otro arte  
que el de quererte para aconsejarte.

Si soltera agonizas,  
irán a visitarte mis cenizas.

Porque ha de llegar un ventarrón  
color de tinta abriendo tu balcón.  
Déjalo que trastorne tus papeles,  
tus novenas, tus ropas y que apague  
la santidad de tus lámparas fieles...

No vayas, encogido el corazón,  
a cerrar tus vidrieras  
a la tinta que riega el ventarrón.

Es que voy en la racha  
a filtrarme en tu paz, buena muchacha.

Cuando veía una mujer hermosa cantaba, con impostación de ópera: *yo vivo quasi in ciel...* Luego se volteaba y me cerraba un ojo y remataba el comentario diciendo: *un poco pez espada y un poco San Isidro Labrador, ¿ve?*, una vez más la cita de López Velarde. Así, en la situación más insignificante o pícaro, podía cantar algo de Verdi que venía al caso, o citar a Shakespeare o a Quevedo sin que nadie se diera cuenta, pero volteaba a verme seguro de que yo había comprendido la broma.

La literatura, vuelvo a repetirle, fue una influencia definitiva para su música. López Velarde le reveló un país nuevo y luego los estridentistas le dieron una descarga de miles de voltios de poesía pura. Los conoció por Fermín y se empezó a reunir con ellos en el legendario Café de nadie. Ellos le dieron la pista de nuevas lecturas, pero sobre todo le ayudaron a encontrar su tono, le dieron los estímulos que le hacían falta para descubrir su voz.

Y es que el estridentismo, que a menudo critican los bisoños, fue cuando menos un acto higiénico, un sacudimiento indispensable, una inyección de vitalidad. El estridentismo le enseñó a Silvestre una sintaxis, le hizo circular una sustancia eléctrica por la sangre, le dio un sentido de la modernidad y lo libró para siempre de la herencia romántica que le había dejado el conservatorio. Lo puso en la hora actual. Le ayudó a comprender la maquinaria del silencio y la orfebrería del grito. Le regaló los caballos de vapor de la elipsis: aprendió la importancia de omitir las frases medianeras, los nexos gramaticales gastados, los adjetivos inútiles, las basuras ornamentales. Comprendió la importancia del verso suelto y de la imagen explosiva, del predominio del verbo activo sobre el intransitivo. Y todo ello lo tradujo a su música. La obra sinfónica *Esquinas* fue un homenaje a Germán List Arzubide, quien había escrito un libro con el mismo nombre, pero en singular. Los poemas radiográficos del estridentismo dejaron su alma surcada de semillas aritméticas. No... borre todo esto, nadie va a creerle que yo lo dije, aunque me vean diciéndolo en una pantalla de televisión. Muestre solamente que *Radio: poema inalámbrico, El pentagrama eléctrico y 8 x radio* parecen pertenecer explícitamente a un mismo espíritu.

Pero ése fue apenas el principio. Más tarde su pasión por Lorca le dio la materia germinal de muchas obras.

¡Ay qué trabajo me cuesta  
quererte como te quiero!

Por tu amor me duele el aire,  
el corazón  
y el sombrero.

¿Quién me compraría a mí  
este cintillo que tengo  
y esta tristeza de hilo  
blanco, para hacer pañuelos?

¡Ay qué trabajo me cuesta  
quererte como te quiero!

Y más tarde aún encontró una especie de relación de hermandad con el sol de Pellicer, y le pellizó unos versos a *Horas de Junio* para regalárselos a los trombones y a las tubas. Hizo una de sus obras más radicales y extrañas: *Tres sonetos*, que también se conoce con el nombre de *Horas de Junio*.



–Silvestre pulverizó mis poemas con su música–, fue el escueto pero suficiente comentario de Carlos Pellicer. Un poeta clasicista, sobrio y armónico se ve enfrentado a la poética del fuego revueltiano. Es la obra de una épica íntima, como si desplegara un espacio enormemente cinematográfico, y sin embargo, austero. Yo creo que con los *Tres sonetos* Silvestre escribió su propio réquiem.

Lo que nunca me ha quedado claro, y Silvestre no dejó ninguna indicación al respecto, es si el poema debe leerse con la música de fondo, o bien si se lee el poema y luego se toca la música que de algún modo lo traduce. Yo prefiero lo segundo. Aunque lo primero, cuando se realiza ingeniosamente, tiene su encanto.

### I

Vuelvo a ti, soledad, agua vacía,  
agua de mis imágenes, tan muerta,  
nube de mis palabras, tan desierta,  
noche de la indecible poesía.

Por ti la misma sangre -tuya y mía-  
corre al alma de nadie siempre abierta.  
Por ti la angustia es sombra de la puerta  
que no se abre de noche ni de día.

Sigo la infancia en tu prisión, y el juego  
que alterna muertes y resurrecciones  
de una imagen a otra vive ciego.

Claman el viento, el sol y el mar del viaje.  
Yo devoro mis propios corazones  
y juego con los ojos del paisaje.

### ii

Junio me dio la voz, la silenciosa  
música de callar un sentimiento.  
Junio se lleva ahora como el viento  
la esperanza más dulce y espaciosa.

Yo saqué de mi voz la limpia rosa,  
única rosa eterna del momento.  
No la tomó el amor, la llevó el viento  
y el alma inútilmente fue gozosa.

Al año de morir todos los días  
los frutos de mi voz dijeron tanto  
y tan calladamente, que unos días

vivieron a la sombra de aquel canto.  
(Aquí la voz se quiebra y el espanto  
de tanta soledad llena los días.)

### III

Hoy hace un año, Junio, que nos viste,

desconocidos, juntos, un instante.  
Llévame a ese momento de diamante  
que tú en un año has vuelto por la triste.

Álzame hasta la nube que ya existe,  
líbrame de las nubes, adelante.  
Haz que la nube sea el buen instante  
que hoy cumple un año, Junio, que me diste.

Yo pasaré la noche junto al cielo  
para escoger la nube, la primera  
nube que salga del sueño, del cielo,

del mar, del pensamiento, de la hora,  
de la única hora que me espera.  
¡Nube de mis palabras, protectora!

Y en esa trama apareció el cubano Nicolás Guillén, recitador eufórico y comunista, quien le daría, con sus ritmos plagados de acentos y de síncopas, la materia nutricia de su obra maestra: *Sensemayá*<sup>13</sup>.

Canto para matar una culebra

¡Mayombe-bombe-mayombé!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;  
la culebra viene y se enreda en un palo;  
con sus ojos de vidrio, en un palo,  
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;  
la culebra se esconde en la yerba;  
caminando se esconde en la yerba,  
caminando sin patas.

¡Mayombe-bombe-mayombé!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:  
¡dale ya!  
¡No le des con el pie, que te muerde,  
no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,  
Sensemayá.  
Sensemayá, con sus ojos,  
Sensemayá.  
Sensemayá, con su lengua,

<sup>13</sup> En los Cuadernos de Sebastián Rossi se incluye un análisis completo de *Sensemayá*. (Nota del editor)

Sensemayá.  
Sensemayá, con su boca,  
Sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,  
la culebra muerta no puede silbar,  
no puede caminar,  
no puede correr.  
La culebra muerta no puede mirar,  
la culebra muerta no puede beber,  
no puede respirar,  
no puede morder.

¡Mayombe-bombe mayombé!  
Sensemayá, la culebra...  
¡Mayombe-bombe-mayombé!  
Sensemayá, no se mueve...  
¡Mayombe-bombe-mayombé!  
Sensemayá, la culebra...  
¡Mayombe-bombe-mayombé!  
Sensemayá, se murió.

He escuchado discusiones entre los entendidos de música, y unos dicen que Silvestre siguió fielmente el poema, y que incluso los ritmos de las sílabas corresponden a los ritmos de la música. Yo no soy quién para decir que no, que lo que Silvestre absorbió del poema fue su sabor de magia, de cosa recóndita y terriblemente sagrada, y no los aspectos anecdóticos de la forma.

Yo escribí alguna vez una semblanza de Silvestre. No pude evitar un tono algo melodramático y lloricón, quizá para protegerme de la verdad, de saber que Silvestre pudo haber sido uno de mis personajes más oscuros, más dolientes, más entrañablemente ligados a la tierra. Cada palabra que escribí me dolió físicamente dentro. Quería tocarlo honda, seria, honestamente, sin filisteísmos, pero abandoné el proyecto varias veces, y en cada una de ellas se fue quedando algo de mí mismo.

Silvestre lamentó mucho no haber ido a la Unión Soviética. Así que tuvo que conformarse con lo que yo le conté de las cúpulas bizantinas de Moscú y de esas torres rusas que parecen cebollas paradas por la cola.

Su nombre, Silvestre Revueltas, oiga como suena, dígalo varias veces en voz alta, le daba envidia a Juan Rulfo: le hubiera gustado inventarlo.

## Sebastián Rossi

Cuando Revueltas escribió el primer *si* de la trompeta, no imaginó que *Redes* iba a ser su obra más famosa, al menos fuera de México, ni pensó tampoco que ese *si* era como la firma de ruptura con Carlos Chávez. Estaba más bien concentrado en las imágenes de la moviola, quería hacer una música que fuera cómplice de lo que veía, no sólo como luces y sombras, sino también como ritmos y movimientos, y más aún, como carácter, la música debería comunicarnos el más allá de las imágenes.

Fue invitado por Paul Strand a escribir la música sin ser enterado de que Carlos Chávez había sido invitado antes, y que había sido relegado sin las suficientes explicaciones.

Corría el año de 1934. Carlos Chávez era entonces director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, antes de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, claro. El proyecto cinematográfico era una iniciativa del fotógrafo Paul Strand, quien reuniría en torno suyo a un sorprendente grupo de nombres prestigiosos. Carlos Chávez apoyó el proyecto, pero no contaba con que antes de llevarlo a su fin iba a verse obligado a dejar la dirección mencionada. Su sucesor, Antonio Castro Leal, aceptó el compromiso de concluir la película, pues finalmente era un proyecto ya iniciado. Pero nadie contaba con que el cambio de administración traería consigo tantas modificaciones y replanteamientos. De hecho, la primera idea fue filmar un documental que llevaría por nombre *Pescados*, pero que poco a poco fue evolucionando por el camino de la ficción hasta convertirse en un melodrama político que recordaba en mucho el único episodio terminado de *¡Que viva México!*, de Sergei Eisenstein. La historia es compleja, y como todo asunto de cine, involucra a muchas personas y por tanto muchas historias, así que me limitaré a contarle lo referente a la música.

Carlos Chávez, como dije, había apoyado el proyecto en su calidad de director del Departamento de Bellas Artes. Pero además había sido invitado a escribir la música de la película. Esta invitación le fue refrendada cuando Chávez dejó su cargo. De hecho, hay una rica correspondencia en la que Paul Strand no pone en duda que Chávez escribirá la música, y le da detalles de la filmación para que vaya empezando a trabajar, y lo comina a que vaya a Alvarado para ponerse en contacto directo con la materia de la película. Hasta allí todo parece bien, normal. Pero de pronto, Chávez recibe una carta de Antonio Castro Leal en la que le comunica que el Departamento de Bellas Artes, ahora a su propio cargo, ha decidido encomendar la composición de la música para la película *Pescados*, que más tarde se convertiría en *Redes*, a Silvestre Revueltas, entre otras razones porque se consideraba que la participación de Chávez en la inauguración del Palacio de Bellas Artes, en la que tomaría parte como director de la orquesta, pero también como compositor de la *Sinfonía Proletaria*, no debía ser obstaculizada por una comisión más.

Es 21 de agosto, Chávez le dirige una rápida carta a Paul Strand:

*Querido Paul:*

*Recibí su telegrama...*

*Mientras tanto, se desarrollaron aquí algunos hechos que parece que usted debe conocer, para lo cual le acompaño copia de la correspondencia intercambiada entre el Lic. Antonio Castro Leal y yo.*

*Por ella podrá usted enterarse de que he quedado desligado como colaborador de la película.*

*Me he enterado de que Antonio ha resuelto apoyar definitivamente la continuación de los trabajos*

*de la película, lo cual me complace enormemente.  
Con saludos afectuosos, soy su afectísimo amigo que lo estima.  
Carlos Chávez*

La carta dirigida a Antonio Castro Leal a la que hace referencia es fundamental:

*Sr. Lic. Antonio Castro Leal  
Presente*

*Querido Antonio:*

*Recibí tu carta fechada hoy. Antes que nada quiero decirte que comprendo la verdadera significación de las explicaciones que me haces con relación al asunto de mi colaboración en la película Pescados y que agradezco y estimo verdaderamente esta expresión de tu amistad hacia mí.*

*Es claro que yo, a mi vez, desligado, como tú, de toda consideración oficial, debo comunicarte a ti mismo, directamente y con toda libertad, el aspecto que presenta esta cuestión de acuerdo con todos los antecedentes. Si no lo hiciese así faltaría a la amistad que nos une.*

*Después de nuestra última conversación escribí un borrador de carta a Paul Strand, en la que me limitaba a relatar hechos: 1. Que supe indirecta o incidentalmente, que tú habías invitado a Revueltas a hacer la música de Pescados; 2. Que no hubo ninguna medida previa relativa a pedirme que cesara mi compromiso de escribir dicha música; 3. Que en vista de que hace varios meses decidimos mi colaboración musical en la película y de que en la última visita que Strand hizo a México hablamos hasta de ciertos detalles de realización, yo no podría prescindir súbitamente de llevar a cabo un trabajo de verdadero interés cultural al que estaba comprometido y ligado no sólo por antecedentes oficiales, sino por motivos de amistad personal y artística con el propio Strand; 4. Que posteriormente a la noticia que indirectamente tuve de que Revueltas había sido invitado para hacer el trabajo que yo iba a realizar, tú me comunicaste que durante tu estancia en Alvarado habías, en plática con Strand, hablado largamente de la ejecución y problemas de la parte musical, sin que Strand hubiera jamás mencionado mi nombre; 5. Que este hecho aparentemente insignificante pero en el fondo significativo, me obligaba a comunicarle al propio Strand todos los hechos esperando sus noticias, para decidir respecto a mi colaboración con él.*

*El borrador de esta carta no pasó de tal, pues iba yo a enviarla a Strand, hoy mismo, cuando recibí tu carta. Tú y yo almorzamos juntos el viernes pasado y quedamos en que esperaríamos la contestación de Strand.*

*En tu carta de ayer me comunicas que el departamento ha confiado ya a Revueltas el trabajo de que se trata y por lo tanto ya no hay más cuestión relativa a la colaboración mía. Es claro que es grandemente satisfactorio para mí que sea Revueltas quien haga este trabajo en mi lugar.*

*En cuanto a las razones que te sirves expresarme y que te movieron a no considerar practicable mi colaboración, deseo expresarte, con toda sinceridad, que al conocer la revisión del argumento y el último plan de trabajo, documentos que no me fueron mostrados, hubiera yo podido determinar, con toda certeza, y teniendo en cuenta mis compromisos anteriores, si estaba yo en condiciones de realizar el trabajo o de renunciarlo.*

*He querido consignar todos estos antecedentes al contestar tu carta, porque no quiero que pueda pensarse que tengo renuncia y opongo dificultades para que un compañero trabaje. Mi colaboración musical en la película fue decidida a pedimento expreso de Paul Strand; jamás he "acaparado trabajos en detrimento de mis compañeros", tú y ellos lo saben muy bien que ha sido todo lo contrario.*

*Además, porque quiero anotar que precisamente mi sentido de responsabilidad en el trabajo me impide olvidar fácilmente los compromisos que he contraído con anterioridad y me veo obligado a darte estos antecedentes que Paul Strand, en su reciente conversación contigo, olvidó o no creyó necesario darte.*

*La narración de estos hechos no significa tampoco, ni con mucho, una protesta, -la que por otra parte tendría justa razón-, ya que su único objeto sensato tendría que ser insistir en que yo realizara el trabajo tantas veces mencionado, siendo tal cosa imposible después de lo sucedido.*

*Por lo demás, fijar estos hechos no tiene más que un puro valor documental, útil tanto para ti como para mí. El asunto queda terminado, y del natural pesar que me causa abandonar un trabajo grandemente interesante y útil, me compensa la sinceridad cordial de tu carta y la buena*

*oportunidad que con ella me has dado de dejar aclarado, sin reservas y con toda lealtad, la posición que cada uno tuvimos en este asunto.*

*Muy afectuosamente,  
Carlos Chávez*

Esta carta es interesante por muchos motivos. Porque nos aclara la historia de *Redes*, claro, pero también porque nos muestra la furia gélida y refinada de que era capaz Chávez, en un ejercicio de alta diplomacia. Su sencillo interés es de orden moral: mostrar con claridad quién es quién, dejar sin dudas la interpretación de los hechos, aun cuando ha renunciado ya a cualquier cosa en relación con la película. Es interesante también porque deja fuera de cualquier responsabilidad a Silvestre Revueltas. La carta en la que Paul Strand contesta a Chávez es también reveladora:

*Querido Carlos:*

*Quedé sorprendido y apenado al recibir tu carta. Es verdad que no mencioné tu nombre, ni el de ningún otro compositor, al señor Castro Leal cuando estuvo aquí. Nuestra plática se confinó a las posibilidades de terminar la película este año, los aspectos técnicos para mezclar el sonido, la absoluta necesidad de que la música estuviera lista para cuando saliéramos de aquí. En breve, que todo se moviera como un reloj para que la película fuera terminada a tiempo. Decidimos que el compositor debería estar libre para venir aquí en octubre y comenzar su trabajo, de modo que la música debería estar escrita y lista para ensayarse el 15 de noviembre. La razón por la cual yo no mencioné tu nombre fue, absolutamente, porque nunca se me ocurrió que nadie sino tú escribiría la música para Pescados. Sin embargo, cuando a través de Agustín supe que Revueltas escribiría la música, concluí que eso era sólo porque tus compromisos te hacían imposible venir aquí (tú ya me habías escrito algo acerca de eso) y de allí el cambio. Contra mi sincera decepción estaba el sentimiento de que con Silvestre tenamos a otro artista, no uno de segunda. Esto es todo lo que sé...*

*Paul Strand*

Los argumentos de Strand, me parece, no suenan tan convincentes, aunque hay que tomar en cuenta la lentitud de las comunicaciones en aquella época. A mí me suena sospechoso, no dijo lo que debía cuando debía, y eso es señal de tontería o de inmoralidad. ¿Por qué lo hizo? Hipótesis 1: porque de pronto soñó para su película con una música que se parecía más a la de Revueltas que a la de Chávez, y no tuvo escrúpulos para resolverlo. Hipótesis 2: porque Antonio Castro Leal quería meterle una zancadilla a Chávez y necesitaba de la complicidad, que tuvo, de Strand, usted sabe, palabras dichas a medias, necesitamos que el compositor esté aquí la próxima semana, y usted y yo sabemos, aunque esto se queda entre líneas, que Chávez no puede estar aquí la próxima semana, y así... Hipótesis 3: que efectivamente los tiempos de producción forzaron a tomar una decisión, pero en este caso deberían haberle preguntado a Chávez en primer lugar. En fin...

Carlos Chávez no reaccionó contra Revueltas, porque tenía claro que él no había tenido responsabilidad en el asunto. Pero sería iluso pensar que no quedó sembrada una pequeña espinita de resentimiento. A esta espinita se agregarían muchas otras en el transcurso de los meses siguientes.

El caso es que al final *Redes* fue un acontecimiento. Como en *¡Que viva México!*, un grupo de campesinos se enfrenta, a raíz de la muerte violenta del hijo de uno de ellos, a los caciques, y organiza una huelga de solidaridad. La película fue fotografiada en escenarios veracruzanos por el propio Strand, quien tiene al lado de Weston un honroso lugar en la invención del modernismo fotográfico. El antinaturalismo franco y deliberado en las actuaciones y en la fotografía que caracteriza el estilo expresionista de Eisenstein tiene en *Redes* una consecuencia notable. La estilización maniquea es llevada a sus mayores extremos

de refinamiento: los pescadores parecen esculpidos por la luz, rodeados por un escenario natural que no parece natural gracias a la violenta estilización fotográfica, y de hecho la fotografía desplaza a los elementos narrativos propiamente cinematográficos. Argumento escueto, edición lineal, casi absoluta falta de movimientos en la cámara conducen a un cine, por decir así, fotográfico, en el que la música, dado el vacío puramente narrativo, tiene un enorme margen de acción que Revueltas comprendió muy bien. Hay que recordar al fotógrafo de Eisenstein, Alexandrov, quien coloca su cámara al nivel del suelo para “bajar” los horizontes y para mostrar cielos imponentes ante los cuales el hombre se ve como un pobre ser sin sitio en la naturaleza. Son antecedentes todos ellos del México de Gabriel Figueroa...

La música, por su parte, se aviene de manera espléndida a las imágenes, parece que las imágenes surgen de la música, por su oportunidad rítmica y por su capacidad narrativa. La música parece llenar un lugar vital en la narración, la música es un personaje. Su perfección es tan nítida que no tenemos tiempo de pensar en su complejo sistema de articulaciones. Ni siquiera tenemos que prestar atención a su naturalidad, a su transparencia de cristal. Permítame mostrarle algunas reflexiones que he hecho sobre la obra, sobre el primer tema, por ejemplo:

#### Ejemplo (32) Redes

Puede interpretarse, a nivel interválico, como un *set* simétrico: de un lado las notas *fa#*, *sol*, *la#* y *si*, que tienen su espejo exacto en las notas *do#*, *re*, *mi#* y *fa#*. El *fa#*, que establece el ámbito de la octava, funciona como un centro de gravedad. Además, tenemos varios *subsets* comunes al mundo tonal: el *fa#* mayor, el *sol* mayor, el *sib* menor, el *si* menor, la séptima de dominante sobre *sol*, etcétera. Lo que quiero mostrar es que resulta sencillo hacer que este *set* configurado por Revueltas, sin serlo, suene tonal, es un diamante de simetría que tiene facetas *mayores* y *menores*. Aunque, si lo vemos bien, lo primero que hace Revueltas es enfatizar el valor de simetría de su material. Pues, si pensamos en la secuencia *mi#*, *do#*, *re*, veremos que tiene su réplica exacta en la secuencia *la#*, *fa#*, *sol*, aunque con los acentos “desplazados”, lo que contribuye enormemente a su interés. El intervalo que une estas secuencias es una tercera mayor, *re-sib*. Faltaría el *si* natural para completar nuevamente la secuencia de tercera mayor más segunda menor, y ese *si* es precisamente el que inicia la frase. Así que Revueltas nos da, en resumen, dos elementos: la secuencia ya descrita, y la quinta *si-fa#* que, por su contexto, puede verse como un acorde menor. Si ese acorde se convierte en un acorde mayor, como ocurre más adelante, sutil y gradualmente, tendríamos la dominante de *mi*. ¿Le parece gratuito que el último acorde de la obra sea precisamente un *mi* mayor?

No pretendo abusar de su paciencia, pero quisiera mostrarle algo interesante en la notación y en la concepción del ritmo. El primer compás es *Lento*, el segundo *Vivo*, y el tercero nuevamente *Lento*. Eso hace que los valores no sean matemáticamente exactos, por decir así, porque en realidad de ninguna manera podrían serlo realmente. Eso le otorga un sentido de inestabilidad, de nerviosismo, a la figura que desciende, encerrada entre los dos sólidos compases de *tempo* lento.

Todas esas observaciones tienen enorme importancia porque se trata del tema generador de la obra, en esa frase está expuesta la estrategia general de Revueltas. Si tomamos las dos primeras notas, es decir las notas del primer compás, *si-fa#*, y la nota del tercer compás, *sol*, tenemos las tres notas que ocurren en los compases marcados con *Lento*. Casualmente, volvemos a encontrar en ellas la secuencia de tercera mayor más segunda menor, sólo que en otro orden. Esa secuencia, que podríamos designar como el tricorde (0,1,5), contiene una

cuarta, o su inversión, una quinta, en su vector de intervalos. Así que esa quinta del principio tiene un rigor total.

Pero no quiero repetirme, ni pretendo tampoco darle un análisis completo. Agregaré solamente que, aunque la forma se deriva de la secuencia cinematográfica, Revueltas creó en su versión de concierto una forma que funciona con sus propias leyes, logró configurar un mundo autónomo. Eso no ocurrió con *La noche de los mayas*, por ejemplo, porque no fue Revueltas quien realizó la versión de concierto.



## Dos amigos

### La tuba

No hay más remedio que admitirlo, pésele a quien le pese, Silvestre Revueltas tenía debilidad por mí. Nunca me dejó sentir la impresión de que yo le parecía gorda, más aun, le gustaba danzar conmigo, y es que, si lo ve bien, él mismo era una especie de tuba masculina, teníamos afinidades profundas. Me escribió pasajes influidos sin duda por mis hermanas pueblerinas, y me dio un trato de diva de graves frecuencias.

El mayor acto de amor lo sentí en el momento en que su mano, con trazos decididos, me confió el tema principal de *Sensemayá*. Casi llegué a las lágrimas.

No dudaba de lo que yo podía hacer, de mi atletismo, de mis ímpetus románticos o militares. Le gustaba, también, mi humildad, no soy una presumida como la trompeta, yo puedo conversar amigablemente con cualquiera.

Soy una exaltación de la curva, me lo dijo, y pensándolo bien, qué es una melodía sino un éxtasis de curvas.

Se enamoró de mi cuerpo de soprano de peso completo.

### El flautín

Concedo que hacíamos una pareja cómica. Las primeras veces yo salía con timidez, pero luego, debo confesarlo, me gustó. Y es que ella era una mujer de muchas carnes, bien formada y con carácter, que me quería bien. Mi tamaño tampoco importó, llegado el momento. Nos criticaban por envidia, por ninguna otra razón. Sépalo.

## El cristal y la llama: apuntes

*He leído recientemente que los modelos del proceso de formación de los seres vivos son por un lado el cristal (imagen de invariabilidad y regularidad de estructuras específicas), y por el otro la llama (imagen de constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna).*

Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*

Nacieron en 1899, uno después del otro, como Jacob y Esaú... Uno fue provinciano y el otro capitalino. Carlos Chávez fue el primero en llegar, sobrevivió a Revueltas medio siglo.

Su relación tiene al menos tres etapas: de 1923 ó 1924, fecha en que se conocieron, a 1935: es ésta una época marcada por los signos más entrañables de la amistad; de 1935 a 1940, años en los que se percibe en ellos algo de odio, de resentimiento y culpabilidad, y algo de admiración recíproca a toda prueba. Y finalmente, de 1940 en adelante: etapa en la que Carlos Chávez se ve obligado a dialogar sin fin con el fantasma de Silvestre.

La primera etapa puede enmarcarse con varios hechos. Por ejemplo, las cartas tempranas, que abarcan un periodo que termina en 1929, año en que la música los reúne en México. Son cartas de un enorme afecto y de una camaradería sin sombras. En el periodo que las incluye organizaron los célebres conciertos de mitad de los veinte, conciertos que abrieron en México el grifo de la música moderna. Nada había sido tan radical en la historia de la música mexicana. Fueron verdaderos sismos, que no se notaron mucho en su momento, un momento de sismos. Fueron un manifiesto, un manifiesto musical sin palabras. Y fundaron también la Orquesta Sinfónica de México que tendría bajo el mando de ambos una de las etapas más espectaculares de su historia. Chávez era el de las relaciones importantes, él fue quien invitó a Revueltas a venir a México a trabajar con él:

*México, 18 de diciembre de 1928  
Sr. Silvestre Revueltas  
317 Wickes Street, San Antonio Texas*

*Querido Silvestre:*

*Recibí tu carta última que leí con mucho gusto al ver que estás lleno de deseos de venir a México. Mi primera impresión fue decirte que te vinieras a colaborar conmigo, pues ya sabes cuánto necesito de una cooperación como la tuya. No pude inmediatamente decirte que te vinieras, porque necesitaba ver si podía ofrecerte una cosa segura. Ahora estoy en condiciones de hacerlo y lo que te ofrezco es la dirección de la Orquesta de Alumnos y una clase de violín en el Conservatorio. Además, en la Orquesta grande, lo más que sea posible. Espero que me contestes inmediatamente por telégrafo si te vienes o no te vienes. En todo caso, para los trabajos a que antes me refiero, cuyo sueldo asciende a \$12.00 ó \$14.00 diarios, es preciso que estés aquí el primero de febrero, de manera que tienes tiempo para levantar el petatito. No dudo que tu entusiasmo no habrá decaído y que tu contestación será afirmativa...*

*Recibe un abrazo y el cariño de tu amigo...*

*Carlos*

Chávez era una especie de usurpador a los ojos de la vieja guardia (a la que pertenecía el director del Conservatorio, Julián Carrillo, y en cierta medida, Manuel M. Ponce, viejo colaborador huertista). Chávez, un joven de apenas veintiocho años, llegaba a ocupar los principales puestos musicales, necesitaba ideas frescas para fortalecerse, y Revueltas era ya un músico reconocido como violinista y amigo de todos, incluso de Carrillo. Quiero decir, si

Chávez, es verdad, le ayudó al invitarlo a formar parte de la Orquesta Sinfónica de México, también es verdad que Revueltas, con su sola presencia, fortaleció la imagen de legitimidad del notable músico de hierro.

El trabajo en equipo de Chávez y Revueltas con los compositores que se unieron a ellos transformó radicalmente el horizonte de la música mexicana en unos pocos años, un trabajo realizado en la Sinfónica de México tanto como en las aulas del Conservatorio, un trabajo que se salía de las salas de concierto para ir a la calle, a las fábricas, a los cafés, a las oficinas de los políticos y de los funcionarios. Un trabajo que buscaba sacudir al público, fomentar la investigación, estimular la creación. En unos cuantos años aparecieron más compositores que nunca.

Ambos, Chávez y Revueltas, creían que la música mexicana acababa de nacer, y la verdad es que ante resultados tan insólitos, y ante la falta de investigación musical de la época, resultaba lógico pensar así, sin desconocer los elementos ideológicos que se sumaban al caso.

Los dos se relacionaron con Edgar Varèse y con Henry Cowell. Los dos, también, se integraron a la Pan American Association of Composers, frecuentaron la amistad de Aarón Copland, escribieron una música que fue abucheada con entusiasmo por el público. En esta época todo es "ambos". El éxito de uno es el éxito del otro.

Las temporadas de conciertos que juntos organizaron con la Orquesta Sinfónica de México siguen siendo más radicales que los conciertos organizados por la Orquesta Sinfónica Nacional medio siglo después.

Juntos eran una termoeléctrica.

Pero en 1934, en el concierto de inauguración del Palacio de Bellas Artes, algo empezó a romperse, lentamente. En este concierto estrenó Chávez su *Sinfonía Proletaria*. Fue Chávez y no Revueltas, el supuesto comunista feroz, quien adoptó las tesis del realismo socialista. Revueltas nunca escribió nada que, por su contenido o por su nombre, hiciera sospechar siquiera la mínima adhesión a los dictados de la Tercera Internacional. Chávez sí lo hizo, y desencadenó con ello uno de los textos más radicales en su contra, escrito por la pluma acerba de Jorge Cuesta, aunque también le dispararon dardos venenosos desde la naciente tribuna de *Frente a Frente*, la revista de la LEAR.

Corre el mes de noviembre de 1934. *Frente a Frente* estrena su primer número. En la portada aparece un grabado con múltiples calaveras, muy en la línea de Posada. Las dos calaveras principales, al frente, tienen dos nombres: Partido Nacional Revolucionario y IV Internacional. Las dos calaveras, gordas y alhajadas, le aplauden a Carlos Chávez, otra calavera, que aparece en el fondo con su sinfónica de calaveras, que acaba de tocar la *Sinfonía Proletaria*. Se señala, al pie, el precio del boleto: 25 pesos, un precio exorbitante para cualquier obrero. Todo esto era ya suficientemente violento, pero en el interior de la revista hay además un artículo titulado *El plastodonte blanco*. Permítame mostrarle algunos fragmentos del texto:

*Arquitectónicamente, su fachada es una plasta. Nos transporta a los tiempos de la dictadura porfiriana, en que se fomentaba la penetración imperialista europea...*

*Después de lo mucho que se dijo, esperábamos ver, aunque hubiera sido de modo artificioso, colmado el teatro de elementos obreros.*

*Pero no sucedió así. No asistieron, no podían asistir ni el hombre ni la mujer asalariados. En cambio, aceptando la invitación del Gobierno, vinieron en aeroplanos, para hacer acto de presencia, las estrellas de Hollywood, es decir, la podrida expresión del arte de la pantalla con la no menos*

*podrida de la burguesía nacional: generales, diputados, ministros "redentores del pueblo", todos los "socialistas" de a 15, 50, 100 o más pesos diarios...*

*Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical -Llamadas proletarias- en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes...*

¿Que qué tiene esto que ver con la relación entre Chávez y Revueltas? Es muy sencillo: todo eso lo escribieron los amigos comunistas de los Revueltas. No Silvestre propiamente, pero sí sus amigos y sus hermanos. Además, Silvestre no participó en ese concierto por muchas razones, una de ellas, se me ocurre pensar, por suerte. Otra, porque le había sido hecho el encargo de escribir la música de la película *Pescados*, de la cual, como usted sabe, quedó fuera Chávez, y por tanto estaba muy ocupado. Aparentemente, Revueltas no participó en el concierto por razones circunstanciales, no conocemos ningún dato que nos haga pensar que se opuso, pero el caso es que eso lo dejó fuera de la polémica. Y ese mismo concierto lo metió a *Pescados*, porque Chávez quedó fuera con el argumento de que no tenía tiempo para trabajar en la película porque estaba ocupado en el concierto.

Dicen que las ofensas provocadas por la ligereza escucen hondamente porque suponen desatención con respecto al ofendido: quizá Chávez esperaba una disculpa de Revueltas. Sobre todo si en materia de composición lo consideraba su alumno, al lado de Salvador Contreras, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, según consta en un artículo de 1934, escrito por el propio Chávez.

Además, los amigos de uno y otro contribuyeron a la ruptura. Usted sabe que hasta se sentaban en lados opuestos de la sala. Ansermet fue otro factor: elogiaba públicamente a Revueltas, confrontándolo, voluntaria o involuntariamente, con Chávez, a quien describía como un inepto sin cultura musical y sin talento.

A eso se agregó, dosis explosiva, la gradual politización de Revueltas. Chávez fue simpatizante comunista en una época en que todos eran comunistas de nombre, hasta el gobierno. Pero Revueltas empezó a pararse en las esquinas a distribuir *Frente a Frente* y a participar en manifestaciones obreras, y a realizar actividades ya no muy ortodoxas para el gobierno.

El argumento de Chávez para desligar a Revueltas de la sinfónica pudo haber sido muy simple: alcoholismo. Pero al parecer Revueltas se fue por sus propias razones.

Chávez y Revueltas se fueron simplemente alejando, no hubo entre ellos ningún conflicto directo hasta que se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional en el Conservatorio como una franca competencia a la Orquesta Sinfónica de México, competencia tanto en los aspectos artísticos como en la búsqueda de subsidios. La Sinfónica Nacional estaba destinada a tener una vida efímera, primero, porque era de esperarse que Chávez se defendiera bien y con todo, segundo, porque el grupo con que se reunió Revueltas para hacerla no tenía la capacidad de propuesta de Chávez, y tercero, porque Revueltas no era ni político ni administrador.

Y la amistad se acabó.

Pero las simpatías y diferencias entre ellos son más vastas y profundas.

A Revueltas, tanto como a Chávez, se debe que nuestra música haya asumido como propia la consciencia de la música occidental.

Son distintos, radicalmente. La música de Chávez, hecha de trazos regulares y seguros, otorga un valor secundario al color, gusta de las gamas cromáticas estrechas; la música de Revueltas, por comparación, es una constante efervescencia de timbres, de texturas, que dan la idea de un pintor que va a la tela directamente, echando mano de todos los colores que pueden caber en la paleta. Chávez es un dibujante. Revueltas concibe y realiza sus obras a pincel, sin la intermediación del dibujo, como van Gogh: abunda en caprichos y en repentinos exabruptos y deja en uno la sensación de abundancia y de vitalidad. La espátula se siente bien en sus manos. Chávez es un creador de líneas.

Revueltas es del tipo de compositor inspirado, en el sentido en que lo fue Schubert: su música es espontánea y expresiva de las emociones interiores, nada hay en ella que sea producto de una teoría, nada que no sea dinámico. Cuando está bajo la influencia de la inspiración creadora, pasa días enteros sin tomar alimentos ni descanso, consagrado a su labor, hasta que la composición está concluida. La música de Chávez, en cambio, es un lúcido comentario al clasicismo.

Ambos comparten con Stravinsky la pasión por el ritmo.

Revueltas no cuenta ni relata, por eso las formas beethovenianas le son ajenas por completo. Tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación.

A Revueltas le interesó menos que a Chávez la búsqueda y la experimentación puras: su genio no era especulativo. Es otro rasgo que lo acerca a Orozco, ya entero desde su primera serie de acuarelas.

Hay entre Revueltas y Orozco un aire de familia, o como diría Cardoza, un huracán de familia.

Para Revueltas, como para Orozco, la forma es expresión: eso los aparta de todos los formalismos.

La forma, en Revueltas, es sucesiva, no arquitectónica... De Stravinsky tiene la precisión, la claridad del trazo.

Revueltas es nietzscheano, procede por aforismos, por fragmentos. Chávez es hegeliano, necesita un sistema para justificar un *do* sostenido, o hace del *do* sostenido la clave de un sistema.

Revueltas tiene la explosividad de los tímidos. Chávez es cosmopolita por naturaleza, por carácter y por vocación.

Revueltas es pólvora coloreada y luminosa. Chávez, la impertérrita y escueta estructura del castillo antes de quemarse.

Revueltas es hamletiano...

Silvestre es antiwagneriano: no comprende la lentitud con que el agua elabora corales.

Es gongorino en la imagen, nietzscheano en la luz.

Chávez es mejor dibujante y piensa en términos puramente formales. Su color, áspero, rara vez cede a la expresión directa.

A Chávez le preocupa la tradición; a Revueltas le estorba, le incomoda como el smoking o los zapatos de charol.

Chávez tiene una técnica de composición; Revueltas, una poética. Uno es racionalista, el otro, romántico.

Revueltas se parece a Álvaro de Campos; podría haber escrito:

No soy nada.  
Nunca seré nada.  
No puedo querer ser nada.  
Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Chávez es más afín a Ricardo Reis:

Vía que sigo, llega  
Aunque yo no la siga.

Éste cree en la forma; aquél, en la sensación.

Las ambiciones clasicistas hacen a Chávez impersonal. Más aun, sus procedimientos hacen una escuela de impersonalidad. Lo cual, visto desde el clasicismo, es un acierto.

Revueltas escribió varias obras maestras: *Cuauhjáhuac*, *Sensemáyá*, *Homenaje a García Lorca*, *Planos*, *Redes*, los cuartetos de cuerda...

Chávez escribió varias obras maestras: *Sinfonía Antígona*, *Sinfonía India*, *Tambuco*, *Toccata para percusiones*, *H.P.*, *Xochipilli*, los preludios para piano, *Discovery*...

Silvestre Revueltas escribió varias obras que transformaron la faz de la música de América. Carlos Chávez escribió varias obras que transformaron la faz de la música de América.

## Una tarde en París

La hoja en el rodillo de su máquina de escribir le recordó una tortillería. Estamos a miles de kilómetros de cualquier tortillería, pensó. Pasaron la comida hablando de Joyce. *Escribo en una máquina que me prestó Mancisidor. No he recibido carta tuya.* Silvestre parecía conocerlo bien. *Hemos tocado playas de Irlanda, la isla esmeralda. Cobh, antes Queen's Town.* Aquí todo es bruñido como una cafetera. *Ya casi no tengo esperanza.* Hace unos cincuenta años que Silvestre estuvo en este mismo lugar, una tarde como ésta, tratando de escribir una carta en una máquina. Una Remington. No recuerdo el nombre del hotel al que llegamos, pero a mí me tocó en el cuarto con él. Tengo la carta de ese día. Es como una brújula. *Pero los franceses no tienen la costumbre lasciva del baño cotidiano.* Tengo un hijo de diez centímetros. ¿Por qué se suicidó Ofelia? Yo pensé que *mañana iré a la exposición de Van Gogh* correría al museo en cuanto llegara. Nada le ilusionaba más de su estancia en París, aunque nunca lo dijo claramente, porque le parecía que eso era andarle haciendo al turista, y porque quería ir solo, sin nadie que perturbara su conversación con los cuadros. *La ci darem la mano*, alguien canturrea en el cuarto de junto. Pero se pasó dos días encerrado. ¿Por qué no te vas ya a ver esa maldita exposición? Nunca se sabe quién lo manipulará a uno cuando esté muerto. Hay una palabra que lo expresa, pero no la sabe. Y las uñas siguen creciendo. *Es que tengo miedo*, dijo. ¿Podría armar el rompecabezas de los recuerdos?

Unas semanas antes se había confirmado la invitación a Carlos Pellicer, a Octavio Paz y a José Mancisidor. Eran ellos los únicos convocados para participar en el Congreso de Intelectuales Antifascistas. La invitación se publicó en los periódicos. Silvestre Revueltas, Juan de la Cabada, Fernando Gamboa, Chávez Morado, María Luisa Vera y yo iríamos de espontáneos, digamos, nos apuntamos solos, eso quedó resuelto de manera automática desde el primer momento, no tuvimos que pensarlo mucho, dejamos para después el problema de conseguir un dinero que obviamente no teníamos, pues ahí estaba la diferencia entre ser o no invitado, en que, si lo eras, tenías todos tus gastos pagados en la forma de unas intensas vacaciones revolucionarias. Lo que a mí me sorprendió es que Silvestre no estuviera entre los elegidos, él, que había escrito su *Homenaje a García Lorca* y que acababa de dejar la presidencia de la LEAR. Él no lo tomó a mal, él profesaba en silencio lo que para otros era solamente un enredijo de palabras, él era solidario y no creía tener más derechos que nadie, y además, todos vamos en el mismo tren, decía. Aunque no fue tren lo primero que tomamos.

Canul nos esperaba en el zócalo con la camioneta que nos conduciría hasta el final del primer trayecto: Nueva York. Ahí nos separaríamos. Los invitados debían tomar un tren a Canadá, donde embarcarían, según los boletos que recibieron perfectamente en orden. Los demás no teníamos más remedio que quedarnos en Nueva York a la buena de Dios, a buscar un barco barato que saliera pronto.

El 15 de junio de 1937 tomamos conciencia de que apenas habíamos llegado a Monterrey. El 16 ya estábamos en Laredo, donde tuvimos que arreglar más trámites que unos herederos en disputa, pero el 18 ya íbamos por Nashville y a Silvestre le había dado por cantarnos su canción esa que escribió con un poema de Nicolás Guillén, hasta tenernos hartos. *Caminando, voy sin rumbo, caminando...* Además, sí llevamos rumbo y no vamos caminando, le dijo alguien para que se callara. Vamos con rumbo a la revolución, vamos por la ruta de un futuro mejor. Esto último lo creía también Silvestre, y pareció de pronto comprender la impertinencia de su canción y se calló. O tal vez él también se aburría.

La noche del 20 nos agarró en Roanoke, y nos bajamos a estirar la piernas y a comer más salchichas y más hamburguesas. Pagaría diez dólares por un plato de frijoles con tortillas y un chile jalapeño, dijo Silvestre. Ya para entonces, después de cinco días de viaje, nos aborrecíamos mutuamente, con bastante buena voluntad y revolucionariamente, claro. Silvestre parecía el más huraño.

*¿Seguiré fracasando toda mi vida?*

Hotel Albert. Nueva York, 21 de junio. Después de una carrera alucinante en medio de la noche, a 120 kilómetros por hora, hemos por fin llegado en punto de las cuatro de la madrugada. Nos recibieron a la salida de un túnel que está por debajo del Hudson, nos esperaban desde las once de la noche.

*Me parece que estoy donde empecé, que comienzo de nuevo mi vida. Yo pienso que para mí es decisivo este viaje.*

Alguien me dijo que escondiera bien mi revista, *URSS in Construction*, en cuya portada aparecía una joven rubia entre flores de manzano, con una sonrisa que no quedaba bien claro si era de incitación o de esperanza.

*Salí solo y a la aventura a conocer un poco de la ciudad. Solo se está más en contacto con las cosas. Se piensa, se sueña. He ido al puente de Brooklyn. He tomado el tren subterráneo. La primera vez es alucinante. Estrépito de los trenes bajo los túneles. He llegado al puente y he caminado a pie por él. Nueva York gris, negro y alto despliega su panorama majestuoso. Los barcos, el río, abajo. La estatua de la Libertad pequeña y verde en la distancia. He vivido en sueños estos lugares muchas veces. Los conozco hace tiempo, no son nuevos para mí.*

Silvestre se perdió toda la mañana. No sé dónde estuvo, porque cuando nos encontramos, ya cerca del medio día, no parecía muy dispuesto a conversar. Y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura, fue todo lo que dijo.

Al siguiente día se nos había pasado la embriaguez de la novedad y empezamos a poner los pies sobre la tierra: no había pasajes, no quedaba otro remedio que estar pendientes de las listas de espera.

Silvestre quiso arreglar algunos conciertos pero todo le salió mal, aunque encontró a muchos músicos jóvenes que lo conocían y que le auguraban un gran éxito. Traté de animarlo con eso y él me replicó: No te me alebrestes, lo que pasa es que los chicos se sorprenden fácilmente. Éxito, entre las muchachas, eso sí, concluyó. Buscó a Aarón Copland pero no lo encontró. Era amigo suyo, lo había visitado varias veces en su casa, en México. Pero conociste gente, le dije, ya verás que el día menos pensado recibes una carta que te cambia el destino.

*Tengo que ser muy parco con los dolaritos.*

Quedamos varados por seis días, y mientras tanto fuimos a la Merced de Nueva York, como le decía Silvestre, y a un concierto, y a Harlem, y caminamos como cirqueros. Pero a quién se le ocurre venir a Nueva York en el verano, decía Silvestre, somos un hato de locos.

*Ayer fui al Stadium a oír un concierto de la Filarmónica. Ejecutantes maravillosos. Solistas estupendos. Conjunto de alientos para hacerme llorar de tristeza pensando en los nuestros. El solo de corno del Sueño de una noche de verano, para chuparse los dedos. ¡Ay, Huizar! ¡Ay, Blanco! ¡Ay, malhadados cornos nuestros!*



Por fin nos embarcamos, en el *Britannic*, con su piscina portátil y todo. Nos costó trabajo recordar a dónde íbamos y por qué, sólo supimos que alguna cancelación nos dejó un lugar libre a mitad de precio. El ímpetu frenético de la ciudad y la angustia de ver esfumarse los dólares nos quitaron la concentración y la lucidez. Pero ahora tendríamos tiempo de sobra para pensar con calma, para volver a ponernos en el riel de la vida. El riel era una cantina de Tepito que le gustaba especialmente a Silvestre. Así que la metáfora tiene triple significación.

De pronto estábamos en un barco sin tiempo, como fantasmas nostálgicos que se consuelan con el frenesí colorístico del crepúsculo o con el *adagio* de las olas. Eso es, pasamos del *Presto* neoyorquino al *Largo desolato* del mar, que hasta ahora sólo ha sido interrumpido una sola vez, pues sucede que las 27 mil toneladas del *Britannic* estuvieron esta mañana como indigestas y se sacudieron como queriendo liberarse de su carga humana. Todos estábamos mareados, pero pasó pronto. Nuestro barco ha vuelto a ponerse sus tenis y su camisa sport y su traje de tarjeta postal, dijo Silvestre. Volvieron a funcionar los bares y el salón de baile y las salas de belleza, y la felicidad reinó nuevamente entre los turistas. Llegaremos a la revolución en crucero de lujo, dijo Silvestre.

*Apenas una que otra chica, fresca y buena como jamón cocido, pero sin más interés. Blancas y olorosas a jabón y talco.*

Para curarnos el aburrimiento nos pusimos a organizar expediciones por la cubierta. Vamos a ver la exposición de pantaletas, decía Silvestre, trajes de baño, gorritas, gorrotas, blusitas, blusones, zapatos, zapatillas, sostenes y bodegones frutales. Llegamos a encontrar manjares que justificaban la tarde.

A veces daban películas, pero el cine malo no me gusta sin novia, decía Silvestre, mejor vámonos a improvisar unos *blues* con unas percusiones de cristal. O bien nos divertíamos a costa de los demás. A Chávez Morado, quien derrotó a Octavio Paz en el papel de galán joven, le pusimos *El manilo*, y nos íbamos persiguiéndolo como quien no quiere la cosa cuando se paseaba por la cubierta en traje de baño, buscando admiradoras.

*Ya todo el mundo sabe que somos mexicanos, y despertamos esa curiosidad y ese interés que los niños tienen por los zoológicos. Las muchachas nos miran con curiosidad romántica. Creen con seguridad que tocamos la guitarra, damos serenatas y somos toreros.*

La comida era desabrida y, claro, sin chile. Se nos atrofió el gusto en unos cuantos días y, más que comer, nos nutríamos, una botella de suero nos hubiera dado igual. Silvestre se deprimía a ratos, y se quedaba callado o se iba a encerrar solo a su camarote. Le daba por decir que su obra no tenía ninguna importancia, que era injustificado el martirio de andar cargando tantas partituras, y que lo único que le daba aliento era el pensar que algún día tendría tiempo para escribir la verdadera obra, una, una sola que sería suficiente. Pero de repente parecía saltársele un resorte, como el que mueve a los payasos de broma que se encierran en una cajita, se le ocurría un chiste salaz y espontáneo y pasaba a un *allegro* festivo que nos contagiaba a todos.

*Anoche tuve mi primera aventura de viaje. Sobre cubierta. Una chica se acercó a platicar. Le habían hablado de mí. Le habían hablado de Redes. Ella es judía canadiense. Habla francés. Tiene buenos y verdes los ojos. Veinticuatro años. Pies y manos grandes. Gruesa. Es profesora de una escuela de niños allá en Montreal. Es romántica. Hace versos. Es la primera vez que va a Europa. Ha sido el sueño de su vida. Su voz destila miel poética y habla tiernamente del sol que en ese momento se esconde para no vernos. Ha de haber leído historias de amor en los transatlánticos, donde hombres misteriosos y audaces se apoderan del corazón ardiente y del cuerpo immaculado de*

*las doncellas tímidas y deseosas. El viento agita mi cabellera y me da la apariencia de un Beethoven bandido. Estoy en carácter.*

Y cuando empezábamos a imaginar que la eternidad era así, desembarcamos en El Havre. Nuevamente agitación, trámites, ahora en francés. Silvestre era el único del grupo que lo hablaba, así que tuvo más que hacer. Tomamos el tren y llegamos a París al filo del mediodía. ¡Oh, la, la!, dijo Silvestre, mientras se puso de pie para comprobar que no estaba soñando.

*No sabemos a dónde ir y estamos atarantados. Hay que hablar a la embajada de México para recabar informes. ¡Horror! Tengo que hablar por teléfono, ¡¡¡teléfono!!! Si en español paso las de Caín, ¿te imaginas en francés? Al fin, después de sudar tinta me comunico con la embajada. Ahí me informan de un hotel próximo a ella. Empaco a los compañeros en dos taxis; a estas alturas ya no sé ni francés ni español, a mis compañeros, que me preguntan todo lo imaginable, y que ya se van unos por ahí y otros por allá, les contesto hasta en chino, y ya no quiero nada con París...*

*Ahora estamos ya instalados en nuestros cuartos... Propongo ir solo a la embajada para enterarme de las cosas. Por fin vamos tres. Nadie quiere quedarse solo. Y aquí vuelve a empezar la batahola. Cuatro días de un lado para otro sin parar. Embajada de México por la mañana. Embajada de España al mediodía. Embajada de México en la tarde. Prefectura de la policía, donde sólo nos pueden dar permiso para pasar a España. Plantones de horas y horas. Yo creí que sólo en México teníamos esa desgracia. Papeleo. Firmas. Y más francos. Esos francos que desaparecen como por encanto. A veces me preocupo, pues yo soy el que vengo más bruja. Y resulta que después de tanto traqueteo, no pudimos arreglar, ni nadie nos lo pudo arreglar, irnos a España, pues el Congreso se hubiera terminado antes de nuestra llegada.*

Para no hacerle el cuento largo, nos quedamos sin congreso. Así que quedó claro que iríamos a España hasta que regresaran los que sí habían alcanzado la cita con el destino, y sólo en caso de que lo consideraran necesario.

Lo cierto es que los que contaron con mejores condiciones económicas, aun saliendo de México más tarde, pudieron llegar a tiempo para el Congreso, pues no tuvieron que esperarse en Nueva York para buscar un barco más barato. Además, la verdad sea dicha, el Britannic caminaba como tortuga.

Silvestre pasó de la decepción a la desesperanza, pues de pronto vio todo como un fracaso. No podía relacionarse con nadie, ni intentar nada para su música, porque todo es cuestión de dinero o de relación con los poderosos, decía. Eso aparte de que el principal objetivo del viaje, el *Congreso de Intelectuales Antifascistas*, había pasado a formar parte de lo que nunca ocurrió, al menos para nosotros.

Y entonces le dio por lo que siempre hacía cuando llegaba al límite: caminar. Y descubrió que París era una ciudad espléndida para eso. Pero de Van Gogh no dijo nada, aunque yo sabía que era su esperanza secreta, y en cierto sentido, la única.

Pero fuimos primero al *Petit Palais*, a un lado de Campos Elíseos, que es como un Pasco de la Reforma más grandote, con más árboles y más ajeteo. Yo no sabía por qué Silvestre había elegido ir ahí, pero cuando entramos lo comprendí. Era una exposición de Picasso, Dufy, Derain, Braque, Laurencin, Modigliani... Además, porque esta nueva travesía le permitía aplazar a van Gogh nuevamente. Nomás de pensar en ir siento mariposas en las vísceras, me confesó a pesar suyo. Pero está en tu destino ir, le dije, hemos llegado tarde a todo, menos a eso, Van Gogh te está esperando. El propósito secreto de que perdiéramos el Congreso radica ahí.

En los momentos importantes de su vida, Silvestre se quedaba callado, no sólo en el sentido

de que no decía una sola palabra, sino también porque su mirada parecía desconectada de lo que, aparentemente, veía. Eso pasó cuando salimos del museo, Silvestre no volvió a abrir la boca. Seguía callado incluso cuando regresamos al hotel.

Al día siguiente solamente dijo: es el turno de Van Gogh. Y cogió su saco, como esperando que no lo siguiéramos, pero lo seguimos, qué otra cosa podíamos hacer, aunque mantuvimos la distancia, lo dejamos que arreglara a solas sus asuntos con esos cuadros que parecían decirle tantas cosas.

*Hace cerca de catorce años había yo leído su vida, y había aprendido a amarlo. Las salas donde se exhiben sus cuadros son una biografía. Presentan primero al hombre en una serie de autorretratos. No creo que exista otro pintor que se haya gozado tanto y tan amargamente en la contemplación de sí mismo. Cada día de su vida tal vez. Sin embargo, no creo que se retratara a sí mismo. Su rostro refleja la angustia de todos los hombres, y él estudiaba con pasión dolorosa el rostro humano en su propio rostro. Sus autorretratos no tienen vanidad. La muerte va invadiendo sus líneas en cada uno de ellos lentamente, sin remedio. Presenciaba su descomposición sin ninguna piedad para sí. Sólo sus ojos se conservaron audaces, inquisidores, torturados. Contemplo con angustia esta figura de hombre que parece vivir en el silencio de la sala. Siento su presencia. Siento su angustia, su dolor, su fuerza, dentro de mí, como si fueran mías...*

*Paisajes. Otros retratos y otra gente. Llenos de fuerza, de color, de pujante dominio de la técnica; expresivos, vivientes, palpitantes, y sin embargo no pude encontrar alegría en ellos. ¡Cómo el alma del artista siempre se trasluce, siempre está presente, no obstante usar los mismos materiales, los mismos colores con que los otros expresan el amor, la alegría, lo amable!*

*Dibujos. Fragmentos de cartas a su hermano, el único amigo. Viajes. Obsesión del espacio, del infinito, de la distancia. Enfermedades. Miseria. Locura. Suicidio.*

*De los últimos años de su vida estas palabras de las cartas de su hermano: "No soy capaz de frecuentar el trato de las gentes que cultivan las buenas formas, en cambio, encuentro oportunidades, cariño, entre las gentes pobres y humildes... En las figuras como en los paisajes yo no quisiera expresar sentimentalismo y nostalgia, sino un profundo dolor".*

*En 1889 va voluntariamente al sanatorio. Está muy enfermo y ha tratado de suicidarse.*

*Sale. Muere en 1890. Sus últimas palabras: "La miseria nunca tendrá fin".*

## Una temporada en España

Decidimos quedarnos en París hasta que Mancisidor regresara de España, pero ya volvieron Guillén y Pellicer, sin él. Iba a venir a París, a las actividades en defensa de la Cultura, pero a última hora decidió quedarse en Barcelona, con Octavio Paz. Guillén nos dijo que el Congreso fue un éxito. Nos dijo también que estuvieron en el frente, y esto nos ayudó a pensar que todavía podemos ser útiles en algo.

*Llegaron también dos compañeros de la URSS, dicen que yo ahí sería un éxito. Pues hasta ahorita purititos sueños.*

15 de julio. Gare D'Orsay. A bordo del expreso del sur. A la frontera de España... Son las nueve de la noche, pasadas, y llueve. Hay en el ambiente una sensación de desamparo sin límites. Para defenderse del agua, los pasajeros han cerrado todas las ventanas, y el calor es bestial. Hay más gente en ese vagón de la que es posible imaginar. Gritos en varios idiomas. Nos subimos en un tren equivocado, pero lo descubrimos a tiempo y salimos corriendo a buscar el correcto. Y nuevamente subir y bajar escaleras y acomodar equipaje, cargando con la gordura y con las maletas, como dijo Silvestre, que parecía a punto de desmayarse de tanto correr, colorado y con las venas saltándole por la frente. Apenas a tiempo. Pero ya no hay asientos, fuimos los últimos en subir. Vamos como sardinas en lata, pero al menos no amaneceremos en Transilvania, dijo Silvestre.

*La salida se retarda y el sudor me baña y tengo ganas de ahorcarme.*

16 de julio. Frontera al fin. Una y media de la tarde. Cerbère: Francia. Port-Blou: España.

*Otra vez sudar, revisar, abrir, cerrar maletas, maldecir las aduanas, las fronteras, los empleados, el destino.*

Con tanta tramitadera no alcanzamos el tren de las tres a Barcelona, y no nos quedó otro remedio que esperar el siguiente, doce horas después, a las tres de la mañana. Pero la espera fue menos dramática de lo que pensamos en el primer momento. Port-Blou es un delicioso pueblecito catalán plácidamente echado junto al mar.

*Mediterráneo: tu nombre iluminó con su azul de tarjeta postal los sueños de mi infancia. Hoy te realizo felizmente porque no me llevas a la Cote d'Azur, sino a las rojas y trágicas playas de España.*

Port-Blou no sabe nada de la guerra. Sus calles pacíficas nos hospedaron con una gentileza que no habíamos sentido desde que iniciamos el viaje. Pero ya casi son las tres y es hora de partir otra vez.

El mar va con el tren largo rato. Rambla de Cataluña. Paseo de Gracia. Tibidabo. El amanecer nos descubre un paisaje algo escalofriante de carros chocados o bombardeados, todos con las tripas de fuera, despedazados en las formas más fantásticas. No te asustes, me dijo Silvestre, es sólo la exposición de algún escultor catalán.

*Parece que he llegado a mi país.*

En Barcelona no parece sentirse la guerra. La gente sigue su vida normal sin muchas diferencias. Silvestre se sorprende del orden, de la disciplina. Le conmueve el rostro duro de la gente, que muestra una determinación sin concesiones. La gente tiene una idea por la que lucha, eso puede leerse en las miradas, que le han perdido el miedo a la muerte. La gente saluda con el puño en alto, gravemente, sin teatralidad. Nuestras revoluciones en comparación son pachangas y balaceras, dijo Silvestre, sin permitir que la tristeza del tono le marchitara el entusiasmo.

*Me parece encontrar una revolución organizada, muy lejos del lirismo charro de nuestras exaltaciones momentáneas.*

19 de julio. Llegamos a Valencia después de otra noche sin sueño. Viajamos parados en un vagón de tercera que venía abarrotado de soldados. Nos entretuvo el paisaje negro de la noche, que a lo lejos se iluminaba momentáneamente por las bombas y los disparos. Silvestre me dijo que eran como los fuegos de artificio de cualquier pueblo en día de fiesta. ¿Cómo sabes que no están celebrando a algún santo?, me dijo.

Nos instalamos en la misma casa en que estaba Mancisidor, parecía que lo andábamos siguiendo por toda Europa. Él no estaba, regresaría al día siguiente. Pronto se hizo otra vez de noche, pero había algo distinto en esta noche, algo trágico latía en el silencio, un silencio alerta y frágil. Por fin nos encontrábamos a unos cuantos kilómetros del frente. Cuando duermo, esta ciudad parece una lámpara votiva, dijo Silvestre.

Al día siguiente nos regalaron unos puros. Silvestre se fumó uno con placer, pero con un sentimiento de culpabilidad, porque todo eso es muy difícil de conseguir aquí. Me siento como un turista en medio de la desgracia, dijo, pero a las mujeres hay que verlas sin restricciones circunstanciales.

*Rubias, morenas que son fiesta y música, luz y color por las calles tumultuosas. ¡Horchata de chufas, fresca horchata de Valencia! No sólo necesito un vaso para apagar mi sed, necesito un baño eterno, largo..., con este calor y con estas chicas.*

Nos atascamos de paella en una reunión a la que fuimos invitados. Fue ahí que conocimos la frase "revolución permanente". También escuchamos hablar de las purgas de Moscú, y Silvestre no dijo nada, no supe si por discreción, pues todas las frases se decían en voz baja y con aire conspiratorio, o por un sentimiento de desesperanza que se le iba anidando en el alma como un animal definitivo. Nos enteramos además que el Congreso había andado itinerante, de Valencia a Madrid y luego de regreso a Valencia para terminar en Barcelona, y luego realizar unas últimas actividades en París, a las que tampoco asistimos. También nos contaron del pleito que había habido cuando a Mancisidor se le ocurrió que llevaría a la tribuna una acusación contra Gide, en relación con las ideas de su libro *Retour de l'URSS*, y Malraux amenazó con abandonar el Congreso si eso ocurría. Las dos posiciones que pudo ver Silvestre cuando se dio el pleito contra Cardoza y Aragón en la LEAR, las volvió a encontrar en España, tan claras como inconciliables. ¿A quién asistía la razón?

21 de julio. Vamos todos apretujados en un cochecito del Ministerio de Guerra rumbo a Madrid, por la región de la Mancha, bajo el sol inclemente. Vamos por los rumbos del Quijote, dijo Silvestre, es la primera cosa congruente que me ocurre desde que salí de México.

*Por las llanuras grandiosamente desoladas, áridas, rudas, la tarde se acaba en un silencio ilimitado y lleno de presagios. Un enorme sol rojo, solo en el cielo sin nubes, cubre de sangre ilimitada la sierra del Guadarrama y desaparece lentamente. Estamos a las puertas de Madrid.*

Supimos, cuenta Elena Garro, que Revueltas no hizo alto ni en Barcelona, ni en Valencia, ni en Madrid, sino que fue directamente de la frontera al frente de la Ciudad Universitaria madrileña. Sin guía, y sin nadie que lo aconsejara, se metió corriendo en los llanos que separaban las diversas facultades y recibió una lluvia de balas “rojas” y “azules”. Silvestre corría en todas direcciones para esquivarlas, agitaba los brazos y gritaba: “¿En dónde están mis camaradas?” Alguien a voces le indicó una trinchera abierta y abandonada, y ahí corrió a esconderse hasta que oscureció. Los españoles dejaron de tirar, creyeron que el gordo de pantalón de mezclilla y en mangas de camisa era un loco...

Silvestre compró una postal de la Puerta del Sol y nos regresamos a Valencia. Estuvimos solamente cuatro días en Madrid.

2 de agosto. Valencia. Por fin nos volvimos a reunir todos los que salimos juntos de México. Vamos para Pozo Blanco, a la tierra de Andalucía.

*Una tarde, a la salida de un pueblecillo, adelante de Puerto Llano, unas mujeres lavaban en la fuente. Eran jóvenes, viejas y niñas.*

*Nos acercamos a pedir agua para beber y para los coches.*

*Nos recibieron alegremente y nos preguntaron nuestro destino. Nos miraban conmovidas y cordiales.*

*Una de ellas, ya más vieja, hablaba con una sonrisa llena de luz; nos dijo cómo había perdido a sus dos hijos en la guerra; y al decirlo su sonrisa se oscurecía, y su esfuerzo enorme, sus labios apretados orgullosamente, no impedían el temblor de su voz ni el brillo de las lágrimas en sus ojos.*

*Temblaba humanamente y daban ganas de arrodillarse ante su dolor.*

*Luego partimos; y hasta que nos perdimos en el camino largo y recto, las pudimos ver de pie, vueltas hacia nosotros con los puños en alto...*

*Mujeres solas bajo la tarde transparente, en el valle solo y grande.*

Hubo muchos días de ires y venires, pero Silvestre ya se quedó por fin instalado en un solo sitio. Le dieron un lugar para trabajar en la Alianza de Intelectuales de Valencia, con piano y todo. También dirigió la Orquesta Sinfónica de Valencia, con *Caminos* y *Janitzio*, que tuvieron un gran éxito.

*La Secretaría de Educación trabaja intensamente. ¡Qué ejemplo más admirable! En un año, en guerra, se han abierto diez mil escuelas; esperan abrir cinco mil más. Toda clase de manifestaciones culturales (conciertos, conferencias, teatro) tienen lugar bajo la amenaza y la agresión de los cañones enemigos. Se trabaja como si se combatiera.*

Silvestre encontró un café fresco que lo salva del calor del mediodía. Ahí se pone a componer y a escribir y a no pensar en nada, según el ánimo. Ese lugar se ha convertido en su refugio, ahí nadie lo molesta y puede estar solo tanto tiempo como quiera. Así que está más tranquilo y de mejor humor.

2 de septiembre. Otra vez en Madrid. Parece que ahora estaremos por más tiempo. Aquí sí se vive la guerra en cada instante, el peligro está al acecho sin tregua. Ya traigo confundido el zumbido de las balas con el zumbido de los zancudos, dijo Silvestre.

Hoy anduvimos por el barrio de Argüelles. Una fiera soledad te mira con los ojos abiertos de sus ventanas destruidas, las puertas se abren hacia el horizonte, los techos caídos parecen

avergonzados de su derrota.

Silvestre ha estado trabajando infatigablemente, a su manera, claro. Ya se ganó el aprecio de los músicos de la Orquesta Sinfónica de Madrid con unos pocos ensayos. El día 17 dirigirá un concierto con música de cámara, y el 19 habrá otro concierto con la Sinfónica de Madrid. Tocarán *Janitzio*.

*He oído Janitzio como jamás lo había oído. En el tiempo lento llegué a sentir los ojos humedecidos.*

Con esos dos conciertos Silvestre se ha ganado la admiración general. Antes, como que lo ninguneaban, y es lógico, pues nunca se da aires de intelectual ni de sabelotodo, y nunca opina de política porque le parece más claro lo que ve y lo que hace.

Incluso hubo el incidente ese por el que armaron todos un gran alboroto. Porque además de los dos conciertos, Silvestre debía escribir *México en España*, el himno de los combatientes mexicanos. Y empezaron a escandalizarse por sus borracheras. Cómo voy a desperdiciar tanto vino tinto, hermano, me dijo un día. Pero a los demás no les hacía gracia. Un músico español cuyo nombre no recuerdo, el encargado del proyecto, lanzó la primera piedra. Cuando se percató de que Silvestre no avanzaba en la obra desconfió de todo, hasta de los conciertos. Fue a hablar con Paco Gil y le dijo:

-Está loco, está loco, hay que hacer algo.

Los mexicanos hicieron una junta de emergencia con un solo tema en la agenda: cómo controlar al camarada Revueltas. Se creó una comisión de vigilancia que quedó integrada por un único miembro: Juan de la Cabada, quien se fue inmediatamente a hospedar con Revueltas para estar cerca de él. Regresó a los dos días con cara de rendimiento. Entonces Mancisidor organizó una segunda junta para juzgar la irresponsabilidad del camarada Juan... Éste sólo encontró un argumento para defenderse: ¡Es que Silvestre Revueltas es un dipsómano!, estalló. No era posible confiar en él, y haría quedar mal a la delegación mexicana entera. Y con Trotsky en México, bonita cara sbamos a poner. Era la confirmación de todos los malos presagios que corrían de boca en boca en torno a Silvestre.

Pero cumplió, ante la sorpresa de todos. No sólo los conciertos fueron escalofriantes, ésta fue la palabra que usaron muchos, sino que su *México en España* y otros cantos de guerra resultaron de una contundencia definitiva.

Pero no por eso le perdonaron el incidente. Al contrario, empezaron a decir que fueron ellos mismos los que, al presionarlo para que dejara de tomar, lo pusieron en el camino de arreglar las cosas. Elena Garro lo contó muchos años después con lujo de detalle:

*El problema de Silvestre se arregló: iríamos al frente de Pozo Blanco en donde combatían los mexicanos: Juan B. Gómez y David Alfaro Siqueiros. Así lo dispuso Mancisidor. Silvestre necesitaba el viaje para curarse la cruda. Había estado borracho varios días, roto algunas puertas y amenazado de muerte a cualquiera que quisiera impedirle beber. También decían en voz muy baja que había intentado violar a una vieja de setenta años, que cuidaba la entrada de la casa donde vivía, tomándola por una jovencita. Saldríamos en automóvil Juan de la Cabada, el responsable de todos, Pla y Beltrán, Octavio Paz, yo y naturalmente Revueltas. Además era cortés visitar a los compatriotas que arriesgaban su vida por la libertad. Silvestre, con la barba crecida y de muy mal humor subió al auto, no sin antes echarnos una mirada hostil. "¡Andale, cuate, nos vamos a divertir!", lo animó Juan.*

*Salimos temprano de Valencia, pues era necesario evitar las carreteras y utilizar caminos vecinales.*

*-Hay que tener cuidado cuando nos den el quién vive, estos caminos están entrecruzados y lo mismo damos con los franquistas -anunció el chofer hacia el mediodía.*

*-¿Cómo? ¿Vamos a pasar entre los franquistas? -protestó Revueltas que había dormitado toda la mañana sobre mi hombro o sobre el de Juan de la Cabada, pues iba sentado entre los dos.*

*-Es posible, camarada, que nos internemos en su territorio...*

*-¡Pues ya nos chingamos! -exclamó Revueltas, que ya en Madrid se había metido entre dos fuegos.*

Tuvieron suerte porque a la hora del *Quién vive* respondieron: ¡La República!, y los milicianos eran, en efecto, republicanos, pero el susto no se los quitó nadie. La confusión venía de que los soldados franquistas se vestían igual que los republicanos. Alguien preguntó por qué, y el chofer contestó asombrado:

-¡Toma!, mira qué pregunta, ¿no ves que todos somos españoles?

A la media noche llegaron a Pozo Blanco. Para Silvestre era ya la segunda vez. Todos lo conocían y lo trataban con gran afecto. Pero todo era a oscuras, pues era ése el verdadero frente, de carne y hueso. Hay que tener cuidado, decía Silvestre, porque si te estiras cuando estés dormido le puedes picar los ojos a un franquista.

Todos dijeron al regreso que los sustos y el aire fresco le habían cortado la borrachera a Silvestre, y la Comisión de Vigilancia pudo reportar resultados positivos. Pero llegaron a decir incluso que había sido necesario ponerle un oficial soviético para que trabajara.

Silvestre dedicó la noche del 24 a despedirse de Madrid. Escribió en una carta que regresaría al año siguiente, pero yo creo que en el fondo sabía que era una verdadera despedida. Pasó muchas horas en el Jardín de Santa Ana, donde jugaban los niños hasta las nueve de la noche como si no hubiera guerra, fue a la Puerta del Sol, a la Plaza Mayor, y luego se perdió por callejuelas sin rumbo. Nunca lo había visto tan abatido, pero al mismo tiempo percibí un tenue destello de luz en el fondo de su mirada.

Regresamos a Valencia en un automovillito que se ladeaba del lado de Silvestre.

26 de septiembre, Valencia. 6 de octubre, Barcelona. Concierto de despedida, al día siguiente, con la orquesta de Pablo Casals.

*Tocamos Redes, Caminos y Janitzio. No tuvimos tiempo de ensayar otras cosas. El lugar donde tocamos es estupendo, con magníficas condiciones acústicas. Es el Palau de la Música Catalana.*

Fue un éxito total, pero eso no cambió el ánimo de Silvestre. Estaba de luto, sin metáfora. Yo creo que algo se le había roto para siempre en la estructura del alma. Estaba seguro, ese era su único aliciente, de que en unos cuantos días estaría llegando a la Unión Soviética.

10 de octubre. Otra vez París. El viaje fue muy cansado, con demasiados transbordos. Como perdimos el tren express en Perpignan, tuvimos que tomar otro que nos llevó a Bordeaux, y de ahí otro para París. Y otra vez las procesiones por las embajadas.

*Iremos a la Unión Soviética. Seguramente estaremos allí todo el mes de octubre y los primeros días de noviembre. Tocaré probablemente en Moscú y Leningrado.*

Para desaburrirnos fuimos a ver a Josefina Baker...

26 de octubre. París, todavía. Harto de todo, Silvestre logró irse solo al Louvre. De hecho,



ha ido quedándose solo, casi todos se han ido ya. Regresó feliz de haber visto a Botticelli, Fra Angelico, da Vinci, Tiziano y Mantegna...

*Cinco horas de melancólica quietud en las salas silenciosas. A veces un rebaño de turistas boquiabiertos guiados por un cicerone-victrola profanan el silencio y hacen ruborizarse las pinturas.*

*La sonrisa de Mona Lisa se hace infinita y más enigmática. Los turistas la ven y buscan afanosos en sus guías a ver si descubren el misterio.*

Trata de organizar un concierto en París, nuevamente sin éxito. Los funcionarios de la embajada mexicana no lo apoyan, a pesar de que acaba de darse en París el estreno de la película *Redes*.

Se le pegó desde España un poema de García Lorca que se aprendió de memoria y que no parece dispuesto a dejarlo en paz hasta que lo convierta en canción:

Ay, cómo me duele quererte como te quiero,  
por tu amor me duele el aire,  
el corazón y el sombrero.

12 de noviembre, París. Ya quedó claro que no irá a la Unión Soviética. Creyó que le darían la visa con facilidad, pues es comunista, había sido presidente de la LEAR, pronunció discursos contra el fascismo en la radio española y nunca se metió en asuntos de matices ideológicos. Es claro como un mediodía. Pero todo fue en vano.

¿Cómo veían realmente a Revueltas los dirigentes comunistas? No como un instrumento, ciertamente, no podía serlo, no era lo suficientemente doctrinario, pensaba demasiado por sí mismo, y además esos amigos, caray, ese Pellicer que hacía escándalo con sus peroratas de católico confeso, o ese Luis Cardoza, y luego encima su dipsomanía, y su música, sí, su música ¿estaría de acuerdo con las bases del realismo socialista? ¿Qué habrían pensado de ella Prokofiev y Shostakovich, quienes a pesar de todo se habían plegado a la disciplina? El caso es que no se molestaron ni siquiera en decirle que no, que no le darían la visa, lo dejaron que lo descubriera solo.

Entonces decidió regresar a México, lo antes posible, sin pasar por Nueva York, pues tampoco allá había podido arreglar nada, quería viajar directamente a Veracruz. Pero no tenía un centavo. Tuvo que ir nuevamente a la embajada. Logró entrevistarse con el embajador, Adalberto Tejeda, quien lo recibió con enorme amabilidad, pero que no resolvió nada, en muchos días de trámites. Según le explicó a Silvestre, incluso le había telegrafiado al presidente de la República para que le ayudara a resolver lo de su boleto, sin éxito. Silvestre creía sinceramente en la buena fe de Tejeda, pero Elena Garro percibió las cosas de otra forma, pues ella y Octavio Paz fueron invitados a comer por el embajador, y aprovechando la ocasión, en algún momento oportuno, Paz le preguntó si conocía a Silvestre Revueltas:

*-Sí, es un gran músico. Anoche lo llevé a un concierto; me interesan mucho sus opiniones musicales.*

*-Perdone, señor embajador, ¿usted sabe que Revueltas no tiene billete para volver a México? Mancisidor tosió con discreción e interrumpió a Paz.*

*-El embajador ya está al corriente y piensa telegrafiar a México para resolver este problema - explicó Mancisidor, poniéndose colorado, pues el embajador se incomodó visiblemente.*

*-Es un problema que no me concierne. Concierne a Revueltas y a la Secretaría, yo hago lo máximo*

*que puedo hacer por él, hacerlo gozar de lo que él vive: ¡la música! Es darle un poco de vida, de gloria. ¿No está de acuerdo, compañero? ... ¡Perdón!... Ando mal del estómago... Y Tejeda se ladeó en la silla para dejar escapar un aire hediondo que invadió la mesa.*

¿Por qué Mancisidor se incomodó tanto? Ya que era comunista, revolucionario casi, ¿qué interés tenía en mantener buenas relaciones con el gobierno, que en este caso estaba representado por el embajador? Por otro lado, era amigo de Silvestre, él lo invitó a comer durante muchos días parisinos, ya que Silvestre no tenía ni un centavo, y además vivían en la misma habitación como hermanos. Sin embargo, Mancisidor mismo se regresó a México y le dio a Silvestre cualquier excusa en relación con sus trámites. Se suponía que el personaje influyente y poderoso era precisamente Mancisidor. Tampoco Neruda le tendió la mano.

Fue Octavio Paz quien resolvió las cosas. Él tenía dos boletos de clase turista para Nueva York, el suyo y el de Elena Garro, y logró cambiarlos por tres boletos de tercera clase en un barco que iría directo a Veracruz.

Demasiado tarde se enteraron de que el barco que los llevaría era alemán, el Orinoco. En ese mismo barco viajaría, por coincidencia, Carlos Pellicer, quien acababa de regresar a París después de haber hecho un viaje de turista elegante por Alemania:

–Cambié mi pasaporte –dijo– para que los fascistas no se dieran cuenta de que había estado en la España roja.

Caímos en la cuenta de que era muy peligroso viajar en un barco alemán con nuestros pasaportes sellados en España. Pero no había nada que hacer, no existía otra alternativa. Pellicer ayudó a pagar las deudas de Silvestre, junto con Paz y otros amigos, y todo quedó resuelto. Cuando estábamos a punto de salir llegaron al hotel Fernando y Susana Gamboa. Se alarmaron al saber que viajaríamos con el mismo pasaporte. Y se alarmaron por su propio peligro, así que nos pidieron que, por favor, no los reconociéramos durante el viaje, y no los reconocimos y ellos no nos dieron ni los buenos días. Qué buena suerte que esos jijos no quieran hablarnos, dijo Silvestre.

Nuestra última mañana en París fue lluviosa. Cruzamos la ciudad y tomamos el tren para Cherburgo en un vagón de tercera clase. El Orinoco tardó varias horas en tragarse a sus pasajeros. Nosotros subimos al final. Nos esperaban veinte días de viaje.

Paramos en Lisboa toda una jornada, y los pasajeros pudieron bajarse a caminar por la ciudad, pero a Silvestre no se lo permitieron porque llevaba el estigma rojo en el pasaporte. Lo mismo ocurrió en la Habana de Batista. Silvestre se consoló con quedarse a pensar, a poner en orden sus ideas. También, a leer el libro que acababa de obsequiarle Carlos Pellicer y que unos meses más tarde se convertiría en la música de *Horas de Junio*.

Nos sorprendió una tormenta en pleno mar, una tormenta furiosa, mitológica, digna de Moby Dick, que se alargó por tres días infinitos. Todos los pasajeros estaban marcados, moribundos casi, pero Silvestre no. Los alemanes se sorprendieron al ver su temple y no sólo dejaron de vigilarlo, pues su pasaporte lo hizo sospechoso desde el principio, sino que le invitaron una comida especial que él aceptó feliz en el comedor principal, bajo el enorme retrato de Hitler. Había que beber rápido porque la brincadera del barco vaciaba las copas con rapidez, pero no por cierto con más rapidez que Silvestre. Comía y bebía cuando los demás, si acaso estaban conscientes, vomitaban. Más tarde, ya sin vigilancia, se salió a cubierta con riesgo de su vida. Se abrazó a un mástil, sin ninguna protección. Varias veces estuvo a punto de caer, pero siempre logró engancharse de algún sitio. Quería saludar a la tormenta frente a frente, de pie. Estuvo allá afuera varias horas. Era un asunto de dignidad, pero también de

terapia, dijo después. Quería hablar con Neptuno de tú a tú, decirle hermano, ayúdame a limpiarme de esta carga que me traje de España. Quería sentirse a un paso de la muerte, que es a veces el mejor camino para regresar a la vida. Quería vivir una embriaguez sin alcohol. Y no fue cosa de teatro ni mucho menos, cosa que además era impensable en Silvestre, pues descubrimos que había estado afuera hasta que regresó todo empapado y lleno de golpes. No tuvo necesidad de explicar nada, su mirada había logrado una plenitud nueva, una profundidad que se quedaría en sus ojos para siempre. Me dijo, mira, es que hace muchos años leí una novela de Joseph Conrad y quería saber si decía la verdad.

A Silvestre le caía bien Pellicer por su personalidad transparente, porque era como era sin contradicciones ni apariencias. Sostenía a todas luces su catolicismo y hablaba a lengua suelta y con su voz sonora de Trotsky y de los procesos de Moscú y de todo lo que se le ocurría. Su vida parecía iluminada por el sol de sus poemas. Fue después de la tormenta que Pellicer le regaló su libro, como un gesto de cómplice.

Cuando por fin descendió del barco, en Veracruz, Silvestre era la imagen misma de la derrota, sucio y sin rasurar, abatido. Nos quedamos una noche en el puerto, pues no teníamos dinero para el tren. Al día siguiente, Octavio Paz recibió dinero de su familia y compró los boletos de todos. Nuevamente un vagón de tercera, pero el cacareo de los guajolotes que iban no muy plácidamente encerrados en los huacales pareció darle una bienvenida cálida.

Nadie lo esperaba en la estación, y se abrió paso lentamente entre la multitud, con sus maletas a cuestas, al final de un viaje que había durado muchos años.

## Notas sueltas<sup>14</sup>

¿Cómo podría caber el momento *Bouvard et Pécuchet* en una enciclopedia? No habría cómo definirlo, sería el momento de la farsa, del ridículo, del juego. Más bien, el libro de Flaubert es en sí mismo una enciclopedia, pero no del saber, como podrían hacernos creer los dos amigos pintorescos, sino de los lenguajes. Porque el tono de ese libro es incierto, nunca sabemos si es en serio o si se trata de una broma, no nos permite nunca resolver nuestra incomodidad de lectores. Si decidimos tomar en serio las reflexiones de los personajes, el libro no funciona, pero tampoco si decidimos lo contrario. Eso ocurre porque el lenguaje no está del lado de la verdad ni del error, como dice Roland Barthes: está en los dos lados a la vez. Por eso no podemos reducirlo a una tesis, a una idea. Flaubert aparece como un enunciador perfectamente claro y perfectamente incierto.



Silvestre Revueltas parecía más un anarquista romántico que un comunista de la III Internacional.



Hay que saber detenerse antes de que sobre la primera palabra.



Sus ojos se parecían a los de Emma Bovary en su color cambiante. Eduardo Hernández Moncada dice que eran unos ojos grises y burlones. Rosaura Revueltas los describe como grandes y tristes, como si cargaran con todo el dolor del mundo. Elena Garro dio la versión perfecta:

–Tenía unos hermosos ojos de color cerveza.



Lo único verdadero es eso que escapó de la frase.



Basta que una sala de conciertos se llame Silvestre Revueltas para que esté en ruinas. ¿Pasará lo mismo con las calles?



–Oír a Bach es como contemplar un mural a 50 centímetros de distancia –dijo Silvestre.



Revueltas es un expresionista, a fin de cuentas, pero no como Schoenberg: como Posada,

<sup>14</sup> Fueron encontradas sin orden entre los manuscritos de Sebastián Rossi, generalmente escritas con tinta verde en papeletas sueltas. (Nota del editor)

como Orozco.



Pensaba largamente, tomaba notas en pequeños cuadernos que llevaba en el bolsillo, y de pronto empezaba a escribir con velocidad de acuarelista.



Aquí, con el cerebro en poder de las uvas, como decía Quevedo, dijo Silvestre.



Cargaba su lápiz siempre afilado -*para lo que se ofrezca*. Y un pequeño cuaderno de apuntes que le cabía en la bolsa de los pantalones.



Tenía la disciplina angustiada de van Gogh. Trabajaba frenéticamente hasta caer en una depresión extrema frente a sus bocetos, se derrumbaba ante ellos.



Nada hay mejor para el frío que el coñac de tejocote hecho en la patria, dijo.



Un lirismo ríspido, iridiscente, sin eles (no es elegante, ni límpido, ni linfático)... Es rápido, rijoso, rotundo. Ruge las frases, no las lima.



Me da dos tacos de *rosbif*, dijo Silvestre.



Una música que estalla en un aire seco, música de pólvora...



Padeció la fobia a la redundancia...



No conoce la reserva. En el póker habría apostado todo al primer par.



Todo en la vida de Revueltas es humor, ironía, incluso lo dramático adquiere en él un tono festivo, por tanto no puede usted intentar una biografía seria, solemne. Haga una biografía que sea como un juego, un juego inteligente, filosófico, búrlese de las palabras, trate de hacer suyo el ingrediente de Quevedo que hay en el alma de Silvestre, pero no se olvide nunca de

su precisión gongorina.



Hay al menos dos Revueltas: el de la verdad y el de la leyenda. Los dos son uno solo.



Cuando compone, Revueltas no filosofa, no piensa, no predica, no ataca, no alega... Sus obras son paraísos sonoros. Por eso es más fácil buscarlo sesgadamente, en diagonales furtivas.



Por un impulso que busca no disminuir el mexicanismo de Revueltas, se ha hecho poco caso de su hispanismo, que puede remitirnos a una honrosa genealogía: Góngora, El Greco, Goya, De Falla, García Lorca, Picasso...



No le gusta el hablar alusivo, el hablar en sordina. La luz bemolizada de Ravel es para Silvestre demasiado suave.



Simulación de un reportaje en el cual los personajes le hablan a la cámara dando en cada caso su punto de vista. Pienso en el *Ensayo de orquesta* y en *Zelig*.



No me emociona por su modernidad, pues es éste un concepto que envejece muy pronto, ni me apasiona como continuador de nadie, así sea Stravinsky o cualquier otro nombre solar. Me cautiva por lo que hay en él de distinto, de único. Por lo inalienable de sus sonoridades violentas.



No puede pensarse en una biografía terminada de Silvestre, al entrar en su vida, nos encontramos ante lo fragmentario, ante aquello que



El único verdadero biógrafo es el lector, que va armando las piezas como si jugara con un *kit* de arqueología.



Habrá muchas cosas que no podrá demostrar. Lo tratarán como a un sospechoso sin coartada.



Pensó que había leído los libros equivocados, que lo importante estaba en esos otros que no habían llegado a sus manos.



Escriba un libro que pueda leerse. En la actualidad hay muchos libros que son para otra cosa.



Por más que me esfuerzo no logro recordar su voz, que presiento vagamente baritonal.



Solía decir, cuando llegaba a alguna reunión: ya llegó el susto de los banquetes, la polilla de los bodegones, el cáncer de las ollas, la tempestad de las cazuelas. Pocos se daban cuenta de que parafraseaba a Quevedo.



Soy un simple catador de garnachas, explicó.



No coleccionaba relaciones sociales, para que me entienda. Para eso se necesita una delicadeza y una paciencia que él no poseía.



Le gustaba echarse a andar por los paisajes, como si se metiera en un cuadro. Caminaba por horas y luego regresaba sin decir nada, pero como más sereno, como si hubiese hablado con alguien. Un día voy a encontrarme con Van Gogh en uno de estos campos de girasoles, decía.



No se ofenda, pero qué es el biógrafo sino un perseguidor.



El sol de Pellicer se le coló entre las trompetas y el lápiz.



Atraía con su sencillez, que sin embargo desconcertaba un poco viniendo de alguien que parecía tan poderoso, tan fuera de este mundo. Aunque al final triunfó el aspecto de su sencillez y en sus últimos años casi todos lo veían como un pobre diablo que desperdició su talento, alguien digno de compasión que parecía redimirnos a todos de la mediocridad, porque ¿qué cosa es peor que estar en el infierno?



*Lo que se es según la intuición interna y lo que el hombre parece ser sub specie*

*aeternitatis se puede expresar sólo mediante un mito. El mito es más individual y expresa la vida con mayor exactitud que la ciencia. La ciencia trabaja con conceptos de término medio que son demasiado generales para dar cuenta de la diversidad subjetiva de una vida individual.* Carl Gustav Jung



Comía con un apetito voraz, cuenta Hernández Moncada. Una vez, al salir ya tarde del conservatorio, lo invité a merendar. Accedió a acompañarme, pero me dijo que se sentía un poco indispuerto del estómago, por lo que pidió solamente una jarra con un litro de leche y se comió alrededor de una docena de bizcochos gigantes.



La mayoría de los ditirambos dirigidos a Silvestre Revueltas son demasiado delgados, como que tienen exceso de agua, ignorantes de todo sentido dionisiaco.



Revueltas, como Baudelaire, como Dostoievsky o Van Gogh, nació pobre, y pobre seguirá para siempre, suceda lo que suceda. Hay algo metafísico en esa pobreza, ¿me comprende?



Sin mentiras cualquier vida es un aburrimento, dijo. Pero no me refiero a las mentiras que uno fabrica, a las vulgares manufacturas de charlatanería, sino a todas esas, imperceptibles, que van tejiendo nuestros días sin que alcancemos a percibirlo.



Comía en unos recipientes de aluminio, con cucharas de estaño, sobre un mantel de hule lleno de cuadros rojos y blancos, y tomaba agua en vasos de veladora. Son generosos, decía, y santifican la bebida que uno ponga en ellos.



Sería una vergüenza que dijeran: murió perfectamente sano. Además, seguramente voy a morir de otra cosa, de una enfermedad del alma o de un accidente peñejo.



Se requiere un paladar más fino para los tacos de tripas sancochadas que para el caviar, dijo Silvestre.



Si un taco de tripas no truena, no está en su punto, es esa su señal musical.



Silvestre pertenece a la estirpe de los grandes fracasados: Pessoa, van Gogh, Mussorgsky, Dostoievsky, Schumann, Pavese...





Tengo urgencia de un poco de anestesia, de uva, de agave o de tejocote, no me pongo exigente.



No lo derrotaron ni la miseria ni el fracaso.



Su nombre era una especie de destino.



Fue el hombre más alegre que he conocido en mi ya larga vida. Irradiaba la dicha de ver, de oír, de correr, de vivir... Conversaba con iluminaciones. Rompía los muros con su risa. Hacía de la ironía una travesura.



No caiga en el prejuicio de los historiadores, que creen que siempre hay un momento en el que no queda más remedio que hablar de los políticos.



Su obra es breve, como mucho de lo más extraordinario que tenemos: Rulfo, Torri, Gorostiza, López Velarde, Goitia. Su obra es abundantemente breve.



En cierto sentido, una biografía consiste en descubrir cómo es que una persona pierde sus ilusiones, porque esto es lo verdaderamente dramático de cada ser humano.



Mire, Revueltas no tiene un destino exterior.



La grafía de Revueltas me recuerda a un tigre, con sus movimientos ágiles y poderosos.



La orquestación de *La coronela* por Hernández Moncada-Limantour es un buen ejemplo de lo que Revueltas no es. Pretender que eso es Revueltas es casi tan cómico como una caricatura de Posada. Cuando menos es una caricatura de Revueltas, sin duda. Para empezar, esa orquestación pierde de vista el hecho crucial de que Revueltas pasa la preeminencia de los timbres a los alientos metales, en lugar de apoyarse en las cuerdas, como la orquesta romántica.



Ésa es música del *Aztec Land*, me dijo Silvestre.



Las técnicas stravinskianas le ayudaron a definir su lenguaje, pero no su estética.



Su melodía es un alzamiento, un relieve trabajado a mano sobre dura madera, pero acariciado gongorinamente por un barniz de cristal.



Sus primeras obras tenían algo de Debussy, pero el acuario impresionista no era lo suyo.



Su música es un elogio de la rapidez.



La música, para Debussy, es una ligereza que no hace sombra: sus movimientos son apenas siluetas en el agua. La música de Silvestre tiene peso, está ligada a la tierra.



Pólvora coloreada con trompeta. Explosivos enternecidos por un violín.



Apologistas y exegetas más letales que el olvido...



Fue en el súper que se le ocurrió. Esa misma tarde debía presentar una ponencia sobre Silvestre Revueltas en un coloquio internacional, pero sus investigaciones de semiótica no le habían dado tiempo de escribir nada. Y de pronto, ahí, mientras esperaba en la cola de la caja, se encontró con el libro *Mitos y realidades* de Selecciones del Reader's Digest. No tuvo necesidad de hojearlo siquiera para llegar a la saludable conclusión de que lo que no es mito es realidad, y viceversa. Corrió a su casa, feliz, a escribir unas cuantas frases guía que le darían orden a su improvisación lúcida. –Es necesario desmitificar a Silvestre Revueltas–, fue su primera frase.



Más que nacionalismo (su única tentación mural es *La noche de los mayas*), más que neoclasicismo, como algunos han sugerido, yo hablaría de una estética expresionista, pero no del tipo de Munch o Schoenberg, sino más bien pensaría en el expresionismo de las calaveras sonrientes de Posada o de los óleos de Orozco.



No tuvo éxito entre sus contemporáneos porque lo veían como un igual, y usted sabe, quién que sea igual a nosotros sería capaz de hacer alguna maravilla.



La simplicidad del trazo le da a su melodía un aire de música popular.



"La objetividad no es más que un imaginario entre otros." Barthes.



La escritura es una interrogación que no acaba de formularse.



Dice Cardoza y Aragón que, al nivel de su pintura, Rivera quiso gustar, Orozco pintar, y Siqueiros contender. Yo creo que Silvestre está sin duda del lado de Orozco.



Los que quieren, como dicen, desmitificarlo, pretenden dejarnos en su lugar un ídolo ramplón, pretenden darnos gato por liebre. Es indudable que muchos gobiernos posteriores al cardenismo usaron su música como símbolo de algo que percibimos ajeno y que no parece corresponder a Revueltas, pero el querer convertirlo en símbolo de cualquier otra cosa es proceder de la misma manera. Y la idea de "desmitificarlo", dejó fuera la discusión sobre la incompetencia con que se usa la palabra, va en esa línea: se trata de quitar lo que sobra, de eliminar lo que no pertenece a Revueltas, de darnos, en suma, el Revueltas "neto". Es decir, un Revueltas nuevamente ideologizado, que lleva la impronta de las interpretaciones lineales y únicas. Lo que hay que hacer, a mi juicio, es desbaratar los lenguajes con que se ha hablado de Revueltas hasta hoy, emprender una lucha de lenguajes, que es donde verdaderamente se da la lucha por el sentido. Y esa lucha ocurre en la escritura, no en la plaza pública, con el tono del discurso político que dice "ya basta". Hay que dialogar con Silvestre, y los gritos del mítin no parecen darnos el mejor tono.



Así como hay nuevos ricos, así también hay nuevos cultos. Los nuevos cultos creen que pueden, ellos solitos, desmitificar a Revueltas. –Ya ni Lévi Strauss –dijo Pancho.



Nos hablan de Revueltas con seguridad excesiva. Ése es un mal signo.



Le fueron cayendo los kilos encima hasta sumar noventa y cinco.



La madrugada lo obligó a ovillarse sobre sí mismo, sobre sus 95 kilos resoplantes.



Para saber algo de los impresionistas hay que conocer París, dijo Silvestre. Termina uno por pensar que Renoir es una especie de realista sofisticado. Algo así ocurre con los nopales y los magueyes y mi música.

## Examen de Guión Cinematográfico

### *Tema*

Imaginar que debe filmarse la vida de Silvestre Revueltas. ¿Cómo plantearía usted el final? Aquí se probará la utilidad y certeza de la investigación realizada. ¿Qué música utilizaría? ¿O no usaría música? Esto será altamente valorado al otorgar la calificación.

### *Procedimiento*

Hacer un guión, con las indicaciones técnicas completas. Evitar las soluciones obvias, como filmar el féretro o el discurso de algún camarada comunista en la tumba. Evitar el discurso de Pablo Neruda. Filmar los últimos espasmos sería otro lugar común.

### *Solución A*

Silvestre se encuentra en su última estancia en el hospital psiquiátrico. Está recostado en su cama, aparentemente recuperado. Es un cuarto colectivo, lleno de los personajes que describe en su diario. Llegan a visitarlo una tarde de domingo, angustiosamente soleada, su mujer y su hija (los otros hijos que tuvo con Ángela ya murieron, su madre ya murió también, y su padre. Fermín también está muerto). Silvestre platica con su hija, de apenas cuatro años.

*¿Cuánto me quieres?, le pregunto a mi pequeña hija. Como veintisiete kilómetros, me contesta. ¡Qué enorme distancia para andarse a pie y con amor! Pero te compraré un automóvil de juguete y pronto los recorrerás. ¡Veintisiete kilómetros! ¿Te imaginas? Casi de aquí a la luna. ¿Y cuándo me comprarás el automóvil? Mañana, contesto. Ay papá, ya hoy es mañana.*

### *Solución B*

Escena, sin color o en sepia, calle de Moneda, en la que puede distinguirse lateralmente la fachada del viejo Conservatorio, ya entrada la noche. La cámara rehúye los interiores, quiere estar afuera. Unas pocas personas entran, silenciosas, al velorio de Revueltas. Todo ocurre en silencio, sin ruidos ambientales. Un borracho se acerca, tambaleante, por el otro lado de la calle. Deja un bulto en el piso, del cual saca, con dificultad, un objeto brillante: una trompeta, que parece una discreta fuente de luz. Entona sencillamente, como algo que ha hecho muchas veces, pero al mismo tiempo como si esta vez fuera la primera, el solo fúnebre del *Homenaje a García Lorca*.

(El trompetista era Isaac Calderón, atrilista de la sinfónica, y la escena la cuenta Eduardo Hernández Moncada, matizada de tintes fellinianos).

## Un sueño de Silvestre Revueltas

Una noche de octubre de 1940, en su casa de la colonia Doctores en la ciudad de México, Silvestre Revueltas, compositor y soñador, tuvo un sueño. Soñó que caminaba por una larga calle nocturna. Iba vestido de frac, pero con un pantalón de mezclilla y unos huaraches que había comprado en el mercado de Janitzio. El cuello le apretaba y le daba trabajo respirar. Una luna lejana pero extrañamente intensa le había hecho olvidar a dónde iba, pues la luna lo desconcertó siempre, nunca le dio buenos colores, o no supo qué hacer con ellos, le incomodaban como una tonalidad plagada de bemoles, tuvo más bien predilección por los tonos directos de van Gogh, le divertía como a un niño el apachurrar con las manos los tubos del óleo, exprimir hasta el final sus colores solares, directos y francos como el negro. La luz de la luna había que construirla con una paciencia que no estaba en su naturaleza, aunque se coló en la canción de las horas y un poco en el réquiem para el poeta. Un foco distante iluminaba un puesto de tamales; sostenido apenas con el hilillo que salía de una ventana, daba la impresión de flotar (como un lívido comentario a la luna impertérrita), del color de una trompeta vieja. Un silencio como de sueño, puesto que estaba en un sueño, permeaba el ambiente. No supo a dónde se dirigía pero sintió de pronto que era van Gogh y se echó a andar por la noche estrellada. Pensó que las estrellas eran de metal, como los trombones y como las tubas. Y entonces imaginó una música hecha con trozos del paisaje, que empezó a arrancar a derecha y a izquierda conforme caminaba, hasta que no le cupieron más entre los brazos. Siguió soñando que pegaba esos trozos sueltos en una hoja de papel pautado, y le sorprendió aún más descubrir que esa música arrancada a la noche sonaba extrañamente solar y luminosa, aunque no lograba escucharla, era como el recuerdo de algo que no ha sucedido. Y de pronto en efecto era de día y abrió los ojos ante una botella de tequila vacía, y despertó. Huele como a permanganato, pensó. Pero aún se encontraba dentro del sueño y se vio a sí mismo despertar y decepcionarse de que en el papel no había más que signos borrosos y trazos que encerraban una especie de furia congelada y estática. Pensó que esa furia silenciosa era, quizá, la justificación de la música, su significación visual como destino. Eso lo hizo sentirse más triste, porque lo que él quería era tomar entre los dedos la materia del arte, desbaratar grumos, embadurnar con una espátula. Le habría gustado embarrarse los dedos de música, y usar un overol de mezclilla en el que se notaran las huellas de sus batallas. Pero estaba destinado a la limpieza, a la lucha con fantasmas asépticos y aéreos. De pronto, un silencio aún mayor lo hizo despertarse nuevamente dentro del sueño. Vio un piano en medio del arroyo y a la mitad del paisaje un espejo que lo duplicaba. Caminó hasta el espejo y se introdujo en él, pues siempre le atrajo el otro lado de las cosas. Descubrió paisajes irreales, planos de ciudades que no existen, con esquinas diseñadas a base de materiales fluidos, ecuaciones que representaban un sueño sin solución. Hizo un gesto brusco, no supo si de desesperación o de entusiasmo, y rasgó una tela, todo lo que veía estaba como pintado en enormes lienzos sin forma, y por la ranura de la tela se observó a sí mismo soñando con una procesión de marionetas, viejas vestidas de negro que cantaban canciones gitanas. Despertó por tercera vez dentro del sueño, con la sensación de que todos se habían ido a algún sitio metafísico y remoto, y se sintió tan solo que tuvo la seguridad de haber despertado, pero se echó a andar por un paraje empedrado de pececillos y cangrejos muertos que crujían al pisarlos como si no hubieran acabado de morir, y quería evitarlos, pero no podía suspenderse en el aire, entre más lo intentaba más pesados eran sus pasos, y habría enloquecido dentro de su sueño pero vio de pronto que pasaba una víbora enorme con un deslizamiento majestuoso y dejó de moverse para escuchar el silencio, la serpiente viene con su música, pensó, y trató de oírla, pero entonces despertó nuevamente y vio a su esposa y a su hija y a su madre y hermanos y a su padre alrededor de la cama que lo miraban hablándole todos al mismo tiempo, y entonces quiso romper otra tela porque estaba seguro de que seguía soñando.

## Apéndice

## Bibliografía

- Arteaga, Agustín, et al., *La escuela mexicana de escultura*. México: CNCA-INBA, 1990. Catálogo de la exposición.
- Agea, Francisco (compilador), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México 1928-1948*. México: Edición Conmemorativa de la Orquesta Sinfónica de México, 1948.
- Alberti, Rafael, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas: un saludo en Madrid a Silvestre Revueltas". *Heterofonía*, México, vol. xvii, No. 89, 1985.
- , *La arboleda perdida*, Madrid: RBA Editores, Febrero, 1995.
- Alcaraz, José Antonio, "Testimonio de Carlos Chávez sobre Silvestre Revueltas", en *Hablar de Música*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
- , *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*. México: Patria, 1991. Se encuentra incluido en la Antología de la música clásica mexicana, segunda serie. 4 discos compactos.
- , "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Sensemayá". *Heterofonía*, México, Vol. XVII No. 87, Octubre 1994.
- , "Un arma y una entraña simultáneamente", en *En la más honda música de selva*. México: Lecturas Mexicanas, cuarta serie, 1998.
- , "Sensemayá", en *En la más honda música de selva*. México: Lecturas Mexicanas, cuarta serie, 1998.
- , "Homenaje a García Lorca", en *En la más honda música de selva*. México: Lecturas Mexicanas, cuarta serie, 1998.
- , "La noche de los Mayas", en *En la más honda música de selva*. México: Lecturas Mexicanas, cuarta serie, 1998.
- , "Redes", en *En la más honda música de selva*. México: Lecturas Mexicanas, cuarta serie, 1998.
- Aharonián, Coriún, "Dos o tres apuntes acerca de Silvestre Revueltas", *Lulú*, Buenos Aires, Año 1, No. 2, noviembre 1991.
- Alvarez Coral, Juan, *Compositores Mexicanos*. México: Editores Asociados, 1971.
- Antokoletz, Elliot, *Twentieth Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, "La Coronela extraviada". Suplemento de *El Nacional*, México, noviembre 13, 1949.
- , "El cuarteto Op. 2 de Silvestre Revueltas". *Excelsior*, México, junio 7, 1931.
- , "El primer concierto del Conservatorio...", *Excelsior*, México, Mayo 29, 1931.
- , "El último gran concierto de la Orquesta Sinfónica", *El Universal*, México, diciembre 14, 1929.
- , "El quinto concierto de la Orquesta Sinfónica". *El Universal*, México, enero 12, 1930
- , "El concierto de la Orquesta Sinfónica de México en Honor del VII Congreso Médico". *El Universal*, México, enero 17, 1930.
- , "Un certamen utópico". *Excelsior*, México, junio 12, 1930.
- , "El primer concierto de la Segunda Temporada del Conservatorio Nacional". *Excelsior*, México, noviembre 10, 1930.
- , "El primer concierto del Conservatorio Nacional". *Excelsior*, México, mayo 29, 1931.
- , "El primer concierto de la soprano Guadalupe Medina de Ortega". *Excelsior*, México, noviembre 10, 1930.
- , "El primer concierto del Cuarteto Clásico Nacional en su 7a. temporada". *Excelsior*, México, octubre 3, 1931.
- , "El Tercer Concierto de la Orquesta Sinfónica de México". *Excelsior*, México, noviembre 15, 1931.
- , "El cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de México". *Excelsior*, México, noviembre 24, 1931.
- , "Dos recitales de violín por alumnos de Silvestre Revueltas". *Excelsior*, México, diciembre 27, 1932.
- , "Otra opinión". *El Universal*, México, octubre 19, 1929.



- , "El último gran concierto de la Sinfónica". *El Universal*, México, diciembre 10, 1929.
- Barajas, Manuel, "El primer concierto de música nueva". *El Universal Gráfico*, México, diciembre 21 de 1925.
- Bartók, Béla, *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI, 1979.
- Bergamín, José, "Por encima de la música: Silvestre Revueltas". *El Nacional*, México, octubre 1º, 1940.
- , "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; por encima de la música". *Heterofonía*, México, vol. xviii No. 88, enero, 1985.
- Blanco, José Joaquín, "Silvestre Revueltas". *La Jornada Semanal*, México, abril 4, 1990.
- Borrás, Leopoldo, "Alucinación por Revueltas", en *Homenaje a Silvestre Revueltas*. México: Comisión Federal de Electricidad, 1974.
- Bowles, Paul, "Silvestre Revueltas". *Modern Music*, New York, vol. 18, No. 1, nov.- dic., 1940.
- Bradú, Fabienne, *Antonieta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Brenner, Leah, "Silvestre Revueltas". *New York Times*, New York, diciembre 22, 1940.
- Brennan, Juan Arturo, "Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas", incluido en el folleto del disco *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*, Cuarteto Latinoamericano. México: UNAM, MN-22, 1984. (Voz Viva de México, Serie Música Nueva). 1 disco: 33 1/3 RPM.
- Browne López, Daniel, *La Música Orquestal de Revueltas*. Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Música. México: UNAM 1989.
- Bowles, Paul, "Silvestre Revueltas: Composer and Conductor". *Modern Music*, vol. 17, 1940.
- Cardell, Eufemio, "Vueltas y revueltas de Silvestre", en *Frente a Frente*, Marzo, 1937.
- Cardoza y Aragón, Luis, "El huracán". *El Nacional*, México, noviembre 1º, 1940.
- , *El río: novelas de caballería*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- , "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; el huracán". *Heterofonía*, México, vol. xviii, no. 89, abril -junio, 1984.
- Carpentier, Alejo, *Ese músico que llevo dentro*, Vols. I, II y III. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*. México: Manuel Casas, 1954. Con grabados del Taller de la Gráfica Popular.
- Contreras, Salvador, *Diario. Inédito*. Me fue proporcionado por Aurelio Tello, quien escribió una monografía sobre este autor.
- Contreras, Eduardo, "Discografía comentada de Silvestre Revueltas", *Pauta*, México, vol. vii, no. 26-28, abril-diciembre de 1988.
- , "La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena". *Heterofonía*, México, no. 111-112, julio, 1995.
- Copland, Aarón, "Silvestre Revueltas: Compositor mexicano". *Cultura Musical*, México, junio, 1937.
- Cortez, Luis Jaime, "Silvestre Revueltas I: Preámbulo", *Pauta*, México, vol. vii, no. 25, enero-marzo, 1988.
- , "Silvestre Revueltas II: El comienzo", *Pauta*, México, vol. vii, nos. 26-28, abril-diciembre, 1988.
- , "Silvestre Revueltas III: La primera orfandad", *Pauta*, México, vol. viii, no. 29, enero-marzo, 1989.
- , "Silvestre Revueltas IV: Una inocente sed", *Pauta*, México, vol. viii, no. 31, julio-septiembre, 1989.
- , "Silvestre Revueltas V: The Bear", *Pauta*, México, vol. viii, no. 32, octubre-diciembre, 1989.

- Cuesta, Jorge, "La música proletaria", en *Poesía y Crítica de Jorge Cuesta*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas mexicanas, segunda serie, 1991.
- Chávez, Carlos, "Edgar Varèse". *El Universal*, México, diciembre 9, 1924.
- , "Una serie de conferencias conciertos". *El Universal*, México, septiembre 8, 1929.
- , Epistolario selecto de Carlos Chávez. Selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- , Escritos periodísticos (1916-1939). México: El Colegio Nacional, 1997.
- Cheiner, Sophie, "Silvestre Revueltas", *Heterofonía*, México, vol. x, no. 55, julio- agosto, 1977.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico: plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1984.
- Debussy, Claude, "La Sinfonía". *El Universal*, México, octubre, 5, 1925.
- Dominguez Portas, A., "El sexto concierto de la sinfónica en el Arceu". *Excelsior*, México, diciembre 14, 1930.
- Espinosa, Pablo "Silvestre Revueltas: patrimonio sin patria". *La Jornada*, Sexto Aniversario, México, septiembre 25, 1990.
- Estrada, Julio ed., *La música de México. Período nacionalista*. México: UNAM, 1984. Tomo I.
- Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- García Bonilla, Roberto, "Entrevista con Eugenia Revueltas: Estampa con voces en contrapunto". *El Nacional*, México, Enero 22, 1991.
- Garland, Peter, *Search of Silvestre Revueltas*. Nuevo México: Soundings Press, 1992.
- , *Silvestre Revueltas / Traducción de Carlos Sandoval*. México: Alianza Editorial, 1994.
- Garro, Elena, *Memorias de España*. México: Siglo XXI, 1992.
- González Aktories, Susana y Roberto Kolb, *Sensemaya: un juego de espejos entre poesía y música*. México: JGH Editores, 1997.
- Grial, Hugo de, *Músicos mexicanos*. México: Diana, 1965.
- Helguera, Luis Ignacio, "Fábula del dictador y el bohemio", en *Letras Libres*, México, Año I, No. 7.
- Hernández Moncada, Eduardo, "Silvestre Revueltas". *El Día*, México, octubre 1º, 1985.
- , "Silvestre Revueltas", en *Eduardo Hernández Moncada: antología de textos*. México: CENIDIM, 1993.
- Hernández, Saxofón, "Intemperancias musicales". *El Universal*, México, febrero 21, 1934.
- , "Sigue la escolta de críticos musicales". *El Ilustrado* (semanario), México, marzo 29, 1934.
- , "Salutación a Ansermet". *El Ilustrado*, México, julio 11, 1934.
- Herrera y Ogazón, Alba, "El concierto de la sinfónica en Chapultepec". *El Universal*, México, febrero 5, 1931.
- Hess, Carol A., *Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance*. Ponencia inédita.
- Huerta, Efraín, "Deslindes: Silvestre-Dios", en *Homenaje a Silvestre Revueltas*. México: Comisión Federal de Electricidad, 1974.
- Iuarte, José Luis, "Igor Stravinsky y la vuelta a la melodía". *El Universal Gráfico*, México, diciembre 26, 1929.
- Iturriga, José E., "El niño genial que era Silvestre Revueltas". *El Nacional*, México, noviembre 1º, 1940.

- Kahan, Salomón, "Modernismo de Revueltas..." *Excelsior*, México, diciembre 2, 1949.
- Kaufman, Christopher, *Sensemayá: The Layer Procedures of Silvestre Revueltas*. Tesis de maestría, Cornell University.
- Kolb Neuhaus, Roberto (compilador), *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*. México: UNAM, 1998.
- Leclair, Franco, *The Solo an Chamber Music of Silvestre Revueltas*. Tesis doctoral, University of Oregon.
- León Mariscal, Juan, "Nuestras entrevistas: con Silvestre Revueltas". *Cultura Musical*, México, vol. 1, noviembre, 1936.
- Leyva, José Angel, ed., "*El Naranja*" en flor; *Homenaje a los Revueltas*. Durango: Gobierno del Estado de Durango-CNCA, 1994.
- López Moreno, Roberto, "Siete notas para un poema", en *Homenaje a Silvestre Revueltas*. México: Comisión Federal de Electricidad, 1974.
- Malmstrom, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Mancisidor, José, "Perfil de Silvestre Revueltas". *El Nacional*, México, noviembre 1º, 1940.
- Marinello, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*. La Habana: Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, 1966.
- Mayer-Serra, Otto, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in México", *The Musical Quarterly*, Nueva York, vol. xxvii, no. 2, april 1941.
- , *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. México: Colegio de México, 1941.
- , *The present State of Musica in México*. Washington: Pan American Union, 1946
- , *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Editorial Atlante, 1947.
- , "Notas al Programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara". Instituto Nacional de Bellas Artes, Guadalajara, Festival Revueltas, Marzo, 1960.
- Melo, Juan Vicente, *Notas sin música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Moncada, García, *Pequeñas biografías de grandes músicos*. México: Framong, 1966.
- Montiel Olvera, Armando, "El nacionalismo musical mexicano: Silvestre Revueltas y otros compositores". *Heterofonía*, México, vol. xiv, no.72, enero-marzo, 1981.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1991.
- Neruda, Pablo, *Para nacer he nacido*. Barcelona: Planeta, 1989.
- , *Canto General*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Palacio, Julio, "La idea de distorsión en la obra de Revueltas". Lulú, Buenos Aires, año 1, no. 2, noviembre 1991
- Paraskevaídís, Graciela, "Muy Silvestre, gran Revueltas". Lulú, Buenos Aires, año 1, no. 2, noviembre 1991
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- , "Silvestre Revueltas", en *Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta, 1988.
- Pellicer, Carlos, "Recordando al maestro", en *Homenaje a Silvestre Revueltas*. México: Comisión Federal de

Electricidad, 1974.

Plá y Beltrán, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas: La soledad", *Heterofonía*, México, vol. xvii, no. 84, enero-marzo, 1984.

Pulido, Esperanza, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas: Silvestre Revueltas músico, genio y mexicano... naturalmente desconocido". *Heterofonía*, México, vol. xvi, no. 82, julio-septiembre de 1983.

---, "Algunas obras de Silvestre Revueltas". *Heterofonía*, México, vol. xvi, no.82, julio-septiembre, 1983.

---, "Semblanza". *Heterofonía*, México, vol. xvi, no. 81, abril-junio, 1983.

Revueltas, Eugenia, "Silvestre no tiene quien le escriba", ponencia inédita.

---, *Revueltas en el banquillo de los acusados y otros ensayos*. México: UNAM, 1987.

Revueltas, José, *Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas*. México: SEP, 1996.

---, "Instantáneas de Silvestre Revueltas". *El Nacional*, México, noviembre 1º, 1940.

---, *Las evocaciones requeridas I*, México: ERA, 1987.

Revueltas, Rosaura, *Los Revueltas (Biografía de una familia)*. México: Grijalbo, 1980.

Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo*. México: Era, 1989.

---, "En defensa de la crítica". *El Universal*, México, junio 7, 1933.

---, "La música en el aire". *Excelsior*, México, marzo 27, 1932.

---, "Cuartas aumentadas". *El Universal*, México, diciembre 1º, 1933.

---, "Coda". *El Universal*, México, diciembre 29, 1933.

---, *Cartas y escritos íntimos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

---, *Epistolario*. México: UNAM, 1974.

Reyes Meave, Manuel, "Psicobiografía de Silvestre Revueltas". *Nuestra Música*, México, año x, no. x, 1952.

Reyes Palma, Francisco (editor), *Frente a Frente*, Órgano informativo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, editado por el Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista.

Río, Alfonso del, *Cantar de Silvestre Revueltas*. México: Ediciones Revista Musical Mexicana, 1952.

Roberto "El Diablo", "Silvestre Revueltas y el momento musical". *Revista de Revistas*, México, junio 6, 1933.

Rolón, José, *Silvestre Revueltas*. México: CENIDIM, 1993.

Romero C., Jesús, *Durango en la evolución musical de México*. México: Sin Editorial, 1949.

Rubalcava, Eusebio, *Músico de cortesanas*. México: Planeta, 1993.

Saldaña, Magdalena, "Ansermet dijo a Revueltas...". *Excelsior*, México, marzo 30, 1976.

Salzman, Eric, *La música del siglo xx*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú, 1972.

Sánchez-Gutiérrez, Carlos, *The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas*. Tesis doctoral, Princeton University, 1996.

Sandí, Luis, "Un recuerdo". *El Nacional*, México, noviembre 1º, 1940.

Sin autor, "Silvestre Revueltas". *Excelsior*, México, octubre 2, 1949.

Sin autor, "Los funerales de un gran compositor...". *El Nacional*, México, octubre 7, 1940.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: CNCA, 1997. Serie: Lecturas Mexicanas.

Stevenson, Robert, "Revueltas, Silvestre", en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. xv.

London: Stanley Sadie, 1980.

Varios, *Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, Colección Testimonios del Fondo, 32.

Velazco, Jorge, "Silvestre Revueltas: Genio-Hombre-Leyenda". *Heterofonía*, México, vol. xvi, no.81, abril-junio de 1983.

---, "Las dos versiones de Janitzio". *Heterofonía*, México, no. 98-99, enero-diciembre, 1988.

## Entrevistas

Se realizaron entrevistas con las siguientes personas:

Ángela Acevedo  
Luis Cardoza y Aragón  
Francisco Contreras  
José Chávez Morado  
Blas Galindo  
Fernando Gamboa  
Eduardo Hernández Moncada  
Federico Hernández Rincón  
Lya Kosta  
Olga Kosta  
Eugenia Revueltas  
Rosaura Revueltas  
Luis Saloma  
Luis Sandi  
Alfredo Zalce

## Bibliofilia

- Ryunosuke Akutagawa, "En el bosque", en *Los mejores cuentos policiales (2)*, selección de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Alianza de Bolsillo, 1993.
- Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Elliot Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Julian Barnes, *El loro de Flaubert*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Barcelona: RBA Editores, 1989.
- Elena Garro, *Memorias de España*. México: Siglo XXI, 1992.
- Herbert Lottman, *Flaubert*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Marcel Schwob, *Vidas imaginarias*. Argentina: Hyspamérica, 1985.
- Guillermo Sheridan, *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- George Perec, *La vida: instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara, 1996.
- Stephen Vizinczey, *Verdad y mentiras en la literatura*. México: Grijalbo, 1992.
- Antonio Tabucchi, *Sueños de sueños*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*. México: Seix Barral, 1990.

## Discofilia

- Revueltas, Silvestre, *15 Obras Maestras/* New Philharmonia Orchestra: Dir. Eduardo Mata; London Sinfonietta: Dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa: Dir. Luis Herrera de la Fuente; Margarita Pruneda, soprano. México: RCA, 1995. Dos discos. Contiene las principales obras orquestales de Silvestre Revueltas.
- Revueltas, Silvestre, *Sensemaya: The Unknown Revueltas/* Camerata de las Américas: Dir. Enrique Diemecke; Lourdez Ambriz, soprano; Jesús Suaste, barítono; Cuarteto Latinoamericano; Octeto Vocal Juan D. Tercero. Estados Unidos: Dorian, 1996. Contiene la primera grabación de varias obras inéditas.
- Revueltas, Silvestre, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar: Dir. Eduardo Mata; Cuarteto Latinoamericano. Estados Unidos: Dorian, 1993. Contiene *Redes y Sensemaya* (a mi juicio, la mejor versión de estas obras).
- Revueltas, Silvestre, *Los cuartetos de cuerda/* Cuarteto Latinoamericano. Estados Unidos: New Albion, 1993.
- Revueltas, Silvestre, La música de Silvestre Revueltas/ The University of New Mexico Chamber Orchestra: Dir. Jorge Pérez-Gómez. Estados Unidos: University of New Mexico, 1997. Contiene, entre otras obras, *Batik, Pieza para orquesta y Tres sonetos*.



## Relación cronológica de las principales obras de Silvestre Revueltas

### *Obras juveniles*

*Albumblatt* (piano), 1915

*Allegro y Andante* (piano), 1915

*Andante* (piano), 1915

*Andante* (piano), 1915

*Hoja de álbum* (piano), 1915

*Invernal* (piano), 1915

*Lento* (piano), 1915

*Lento doloroso* (piano), 1915

*Lied* (piano), 1915

*Lied* (piano), 1915

*Lied* (piano), 1915

*Mattinata* (piano), 1915

*Añorando, pequeña danza de salón* (piano), 1915

*Capricho húngaro* (piano), 1915

*Momento musical* (piano), 1915

*Otoñal, tempo de vals lento* (piano), 1915

*Poema* (piano), 1915

*Primer estudio en si bemol menor* (piano), 1915

*Primer estudio en sol menor* (violín y piano), 1915

*Segunda danza de salón* (piano), 1915

*Sonatina* (piano), 1915

*Tercer impromptu Op. 2 No. 1* (piano), 1915

*Tiempo de vals* (piano), 1915

*Vespertina* (piano), 1915

*Andantino casi Allegretto* (piano), 1915 ó 1919

*Mazurca en re mayor* (violín y piano), 1915 ó 1919

*Adagio* (piano), 1918

*Andantino* (cuarteto de cuerdas), 1919

*Solitude* (piano), 1919

*Valsette* (piano), 1919

*Chanson d'Automne* (voz y piano), ¿1923?  
*Tierra pa' las macetas* (piano), 1923 ó 1924  
*El afilador* (violín y piano), ¿1924?  
*Tragedia en forma de rábano* (piano), 1924

***Primeras obras en las que puede percibirse la voz de Silvestre Revueltas***

*Batik* (fl, 2 cls, 2 vlms, 1 vla, 1 vc), ca. 4', 1924  
*Elegía* (voz y piano), ca. 3', 1926  
*Retablo* (voz y piano), ca. 4', 1926  
*El afilador* (1 fl, 1 ci, 1 cl bajo, 1 fg, 2 cors), ca. 3', 1929  
*Pieza para orquesta* (1+1, 0, 2, 2, 2, 0, 0, 0, cuerdas), ca. 3', 1929  
*Cuatro breves piezas para dos violines y cello* ca. 6', 1929

***Obras de plenitud creativa***

*Cuarteto* (de cuerdas) No. 1, ca. 10', 1930  
*Cuarteto* (de cuerdas) No. 2, ca. 11', 1931  
*Cuarteto* (de cuerdas) No. 3, ca. 13', 1931  
*Cuauhnáhuac* primera versión, ca. 15', 1931  
*Cuauhnáhuac* segunda versión, ca. 11', 1931  
*Dúo para pato y canario* (voz y piano), ca. 4', 1931  
*Dúo para pato y canario* (soprano, picc, fl, ob, cl, fg, trp, trb, perc, pf), ca. 4', 1931  
*Madrigal* (vl y vc), ca. 1', 1931  
*Esquinas* primera versión  
(sopr, 1+1, 2+1, 1+2, 4, 4, 3, 1, timp, perc, arpa, cuerdas), ca. 7', 1931  
*Ranas* (voz y piano), ca. 4', 1931  
*Ventanas* (1+2, 2+1, 1+2+1, 2, 4,3,1), ca. 8', 1931  
*Alcancías* (1 picc, 1 ob, 1 cl picc, 1 cl, 1 cor, 2 trps, 1 trb, tim, perc, cuerdas), ca. 10', 1932  
*Colorines* (picc, ob, cl picc, cl, fg, cor, trp, trb, perc, vl 1, vl 2, cb), ca. 9', 1932  
*Cuarteto* (de cuerdas) No. 4, Música de Feria, ca. 9', 1932  
*Cuauhnáhuac* tercera versión  
(1+2, 2+1, 1+2+1, 3, 4, 4, 3, 1, timp, perc, cuerdas), ca. 12', 1932  
*Parían* (sopr, coro SATB, 1,2,1+1, 1,2,1,0, timp, perc, cuerdas), ca. 3', 1932  
*Ranas* (soprano, 2 piccs, ob, fg, cor, trp, perc, 2 vls, vc), ca. 4', 1932  
*El tecolote* (soprano y piano), ca. 2', 1932  
*El tecolote* (sopr, picc, 2 obs, fg, cor, pf, vla, vc), ca. 2', 1932  
*Tres piezas para violín y piano* ca. 6', 1932

*Troka* (1, 1, 1+1, 1, 1, 2, 1, 1, timp, perc, cuerdas), ca. 9', 1932 ó 1933

*Esquinas* segunda versión (1+2, 2+1, 1+2+1, 3, 4, 5, 3, 1, timp, perc, arpa, cuerdas), ca. 7', 1933

*El renacuajo paseador* primera versión  
(picc, cl picc, cl, 2trps, trb, perc, 2vlsI, 2vlsII, cb), ca. 4', 1933

*8 por radio* (cl, fg, trp, perc, 2 vls, vc, cb), ca. 6', 1933

*Toccata (sin fuga)* (vl, picc, cl picc, cl, cl bajo, cor, trp, timp), ca. 4', 1933

*Janitzio* primera versión (1+2, 2, 1+1, 2, 2, 2, 1, 1, perc, cuerdas), ca. 10', 1933

*Allegro* (piano), ca. 2', 1934

*Caminos* (1+2, 3+1, 1+2+1, 2+1, 4 4 3 1, timp, perc, cuerdas), ca. 8', 1934

*Danza geométrica* (Planos)  
(1+2, 0, 2+2+1, 2+1, 4, 4, 3, 1, perc, 2 pfs, cuerdas), ca. 8', 1934

*Planos* (cl, cl bajo, fg, trp, pf, 2 vls, vc, cb), ca. 8', 1934

*Redes* suite sinfónica (1+1, 2, 2, 2, 4, 3, 2, 1, timp, perc, cuerdas), ca. 15', 1935

*Amiga que te vas* (mezzo y piano), ca. 2', 1936

*El renacuajo paseador* segunda versión  
(picc, cl picc, cl, 2trps, trb, tba, perc, 4vlsI, 4vlsII, 2cbs), ca. 4', 1936

*Homenaje a Federico García Lorca*  
(picc, cl picc, 2 trps, trb, tba, perc, pf, 4 vls, cb), ca. 11', 1936

*Janitzio* segunda versión (1+2, 2, 1+1, 2, 4, 2, 2, 1, perc, cuerdas), ca. 7', 1936

*Caminando* (barítono y piano), ca. 4', 1937

*Caminando* (2 cls, cl bajo, fg, 2 trp, perc, cb, voces), ca. 4', 1937

*No sé por qué piensas tú...*  
(bar, cl picc, cl, cl bajo, 2 trps, tba, perc, vls I, vls II, 2 cbs), ca. 3', 1937

*Sensemaya* primera versión  
(picc, cl picc, cl, cl bajo, fg, 2trps, trb, perc, pf, 2vls, cb), ca. 6", 1937

*Canto de una muchacha negra* (mezzo y piano), ca. 3', 1938

*Cinco canciones para niños* (mezzo y piano), ca. 10', 1938

*Tres sonetos* (2 cls, cl bajo, fg, cor, 2 trps, tba, pf, perc), ca. 8', 1938

*Itinerarios*  
(2, 2+1, 2+1, 1, 2, 3, 3, 1, timp, perc, pf, arpa, cuerdas, sax B, 3 soprs), ca. 10', 1938

*Música para charlar* (Paisajes) (1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1, timp, perc, pf, cuerdas), ca. 18', 1938

*Sensemaya* segunda versión  
(2+2, 2+1, 1+2+1, 3+1, 4, 4, 3, 1, timp, perc, pf, cuerdas), ca. 7', 1938

*Escenas infantiles* (picc, ob, 2cls, fg, 2trps, trb, tba, xyl, vlsI, vlsII, cb), 2', 1938

*Cinco canciones para niños y dos canciones profanas*  
(picc, 2 cls, cl bajo, fg, cor, 2 trps, trb, tba, perc, 4 vls, 2 vls, 2 vcs, cbs), ca. 10', 1939

*La noche de los Mayas* versión Limantour

(2, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 1, timp, perc, cuerdas), ca. 25', 1939

*Tres pequeñas piezas serias* (obra inconclusa), (picc, ob, trp, cl, sax B), ca. 5', 1940

*La Coronela* (obra inconclusa, que además no fue orquestada por Revueltas), ca. 40', 1940

Música para cine

Redes. Director: Alfredo Zinneman y Emilio Gómez Muriel

Vámonos con Pancho Villa. Director: Fernando de Fuentes

Caminos. Cortometraje. Director: Víctor Herrera

La bestia negra. Director: Gabriel Soria

Ferrocarriles de Baja California. De aquí tomó la Música para charlar.

El indio. Director: Armando Vargas de la Maza

La noche de los Mayas. Director: Chano Urueta

El signo de la muerte. Director: Chano Urueta

¡Que viene mi marido!. Director: Chano Urueta

Los de abajo. Director: Chano Urueta

Ejemplo 1, Capricho húngaro

*p* *rall.* *etc.*

Ejemplo 2, Sonatina

*ff*

*cantato*

*poco rall...* *A tempo*

*poco rall...* *A tempo*

Ejemplo 3, Andante para piano

Adagio Andante

*mf con dolore* *ppp* *p*

Ejemplo 4, Preludio para viola y piano

VI. Andante

*p dolce* *p*

*mf* *cresc.* *dim.*

Ejemplo 5, Batik

Musical score for Example 5, Batik, featuring Violin (Vla.) and Viola (Vc.) parts. The score is in 2/4 time and begins with a dynamic marking of *f marcato*. The Violin part starts with a melodic line, and the Viola part provides a rhythmic accompaniment.

Ejemplo 6, Batik

Musical score for Example 6, Batik, featuring Violin (Vla.) and Viola (Vc.) parts. The score is in 2/4 time and begins with a dynamic marking of *f marcato*. The Viola part includes figured bass notation: (0,1,4), (0,1,4), (0,1,3), (0,1,4), (0,1,3), (0,1,6), and (0,1,5). The Violin part includes figured bass notation: (0,1,3), (0,1,3), (0,1,4), (0,1,3), (0,1,6), and (0,1,5). The score includes a section labeled *Tonos enteros*.

Ejemplo 7, Batik

Musical score for Example 7, Batik, featuring Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Viola (Vc.) parts. The score is in 2/4 time and begins with a dynamic marking of *mf*. The Flute and Clarinet parts feature triplets and dynamic markings of *mf* and *f*. The Violin and Viola parts include dynamic markings of *f*, *arco*, and *pizz*.

Ejemplo 8, Cuauhndhuac

*appassionato*

Musical score for Ejemplo 8, Cuauhndhuac, featuring Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *fff*. The piece is marked *appassionato*. The Violin I and II parts feature melodic lines with slurs and accents. The Viola part has a triplet in the first measure. The Violoncello and Contrabasso parts provide harmonic support with *ff* dynamics.

Ejemplo 9, Cuauhndhuac

Musical score for Ejemplo 9, Cuauhndhuac, featuring Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ff sempre* and *fff*. The Violin I and II parts feature melodic lines with slurs and accents. The Viola part has a triplet in the first measure. The Violoncello and Contrabasso parts provide harmonic support with *fff* dynamics.



Ejemplo 10, Dúo para pato y canario

Musical score for 'Ejemplo 10, Dúo para pato y canario'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are:

- Micc.** (Microphone): Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf* (first two measures), *f* (third measure).
- Fl.** (Flute): Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf* (first two measures), *f* (third measure).
- Ob.** (Oboe): Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf* (first two measures), *f* (third measure).
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf* (first two measures), *f* (third measure).
- Fg.** (Bassoon): Bass clef, 3/4 time. Dynamics: *mf* (first two measures), *f* (third measure).
- Trp.** (Trumpet): Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *p* (first two measures), *f* (third measure).
- Trm.** (Trombone): Bass clef, 3/4 time. Dynamics: *p* (first two measures), *f* (third measure).
- Voz** (Vocal): Treble clef, 3/4 time. Lyrics: "...en la o ca. o ca. o ca en la o ca...". Dynamics: *f* (third measure).
- Piano**: Grand staff (treble and bass clefs), 3/4 time. Dynamics: *f* (third measure). Performance instruction: *molto sinc.*
- Snare Drum**: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *pp* (first two measures), *mf* (third measure).
- Pandero**: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf* (third measure).
- Susp. Cym.** (Suspension Cymbal): Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *p* (first two measures), *mf* (third measure).
- Bombo** (Bass Drum): Bass clef, 3/4 time. Dynamics: *p* (first two measures), *mf* (third measure).

Ejemplo 11, Dúo para pato y canario

Guaro

*p* *gliss.* *fff* *p* *gliss.* *fff*

Ejemplo 12, El tecolote

Fl. *mf*

Cor. fa *Naturml* *f*

Vcl. *mf*  
Es - ta - ba la - te que la - te...

Pno. *f*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Ejemplo 13, Piezas para violín y piano

Allegro

Pno. *ff*

Ejemplo 14, Tres piezas para violín y piano

Ejemplo 15, Tres piezas para violín y piano

Ejemplo 16, Tres piezas para violín y piano

Ejemplo 17, Alcanfías

Allegro

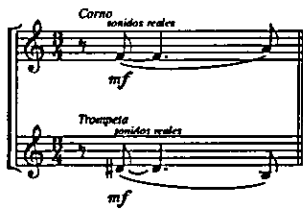
Ejemplo 18



Ejemplo 19



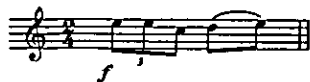
Ejemplo 20



Ejemplo 21



Ejemplo 22



Ejemplo 23



Ejemplo 24



Ejemplo 25



Ejemplo 26



Ejemplo 27

Musical notation for Ejemplo 27, showing three staves: Clarinete (Sib), Fagot, and Trompeta (C). The Clarinete (Sib) staff has a dynamic marking of 'mf' and a slur over the last two notes. The Fagot staff has a dynamic marking of 'f'. The Trompeta (C) staff has a dynamic marking of 'mf' and a slur over the last two notes.

Ejemplo 28

*Con brio*

Cor. I-II  
Cor. III-IV  
Trp. I C  
Trp. II C  
Trbs. I-II  
Tba.

*f* *più f* *ff*

*f* *più f* *ff*

*f* *più f* *ff*

*f* *più f* *ff*

*f* *più f* *ff*

*f* *più f* *ff*

Ejemplo 29

Trb.

*Gliss. y vibrando exageradamente*

Ejemplo 31

Molto lento

Piano

*ff* *ff* *semper ff*

*ff* *ff*

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Cl. *pp*

Trp. *pp*

B. Cl. *pp*

Fg. *pp*

Vc. *pizz.* *mf*

Ch. *pizz.* *mf*

Pno. *pp*

Ejemplo 32

Trp. C

Lento J. 60 *p* *molto* *ff* Lento J. 60

Vivo J. 120

## Indice

- Introducción*, 4
- Ausencio Contreras, 7
- Cronología, 15
- Sebastián Rossi, 27
- José Revueltas Gutiérrez, 31
- Romana Sánchez, 34
- Sebastián Rossi, 36
- José Rocabruna, 37
- Rafael Julio Tello, 38
- Sebastián Rossi, 39
- Louis Gazagne, 44
- Sebastián Rossi, 46
- Jule Klarecy, 50
- Ausencio Contreras, 52
- Ricardo Ortega, 55
- Aurora, 59
- Sebastián Rossi, 61
- Fermin Revueltas, 67
- Ausencio Contreras, 71
- Sebastián Rossi, 74
- Angela Acevedo, 85
- Ausencio Contreras, 88
- Sebastián Rossi, 93
- Doctor Falconi, 97
- Rosaura Revueltas, 101
- Sebastián Rossi, 103
- Bestiario, 107
- José Revueltas Sánchez, 109
- Sebastián Rossi, 116
- Dos amigos, 121
- El cristal y la llama, 122
- Una tarde en París, 127
- Una temporada en España, 132
- Notas sueltas, 140
- Examen de *Guión Cinematográfico*, 149
- Un sueño de Silvestre Revueltas, 150
- Apéndice:
  - Bibliografía, 152
  - Entrevistas, 158
  - Bibliofilia, 159
  - Discofilia, 160
  - Relación cronológica de la obra, 161