

El vanguardismo de Silvestre Revueltas

Tesis que presenta
Roberto Kolb Neuhaus
para obtener el título de
Doctor en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

2006





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.

El vanguardismo de Silvestre Revueltas:
una perspectiva semiótica

Tesis que presenta
Roberto Kolb Neuhaus
para obtener el título de
Doctor en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

2006

Jurado

Durdica Ségota *FFyL/UNAM*
Susana González Aktories *FFyL/UNAM*
Leonora Saavedra *University of California (Irvine)*
Eugenia Revueltas *FFyL/UNAM*
Jean-Marie Jacono *Université de Provence (Aix-Marseille I)*
Yanna Hadatty *FFyL/UNAM* (suplente)
Mario Stern *Escuela Nacional de Música/UNAM* (suplente)

A mis padres
in memoriam

For Allyson, with all my love and gratitude

Für Laura und Susy in Liebe

Agradecimientos

El éxito de un estudio interdisciplinario depende en buena medida de las aportaciones críticas que puedan aportarle especialistas de los campos involucrados. Me considero sumamente afortunado por haber contado entre mis supervisores a investigadores que compartieron mi pasión y, desde su particular perspectiva, se sumaron a la empresa con una lectura minuciosa y comprometida. Mis agradecimientos van en primer término a Durdica Ségota, quien cuidó solidariamente mis pasos por los senderos de la historia de la plástica mexicana y estimuló hipótesis sobre la semiótica de sus espacios y la relación que guardan con los de nuestra música. A Susana González Aktories debo mucho más que el estímulo permanente y sus reiteradas lecturas desde la perspectiva de la interrelación entre literatura y música: fue ella quien me introdujo a la semiótica musical, para luego guiarme a través de sus múltiples y laberínticos cauces. También habría sido impensable el presente estudio, de no haber abierto Leonora Saavedra las brechas para una nueva musicología, crítica y sólidamente fundada en el conocimiento de nuestra cultura. Su lectura detallada y sistemática de la música moderna mexicana de principios del siglo veinte conformó un precedente indispensable y valiosísimo para mi propio estudio.

Nadie como Eugenia Revueltas conoce mis acercamientos a la obra musical de su padre. Hace ya diez años que me encomendó su catalogación y rescate editorial, y desde entonces ha estimulado y acompañado una diversificada gama de acciones de

búsqueda, diálogo y difusión, emprendidas por un número cada vez mayor de investigadores. Entre éstas, su lectura cuidadosa del presente estudio no constituye más que el último eslabón. Es un enorme privilegio para mí ser beneficiario de su confianza.

Entre quienes han contribuido su mano para esculpir este trabajo debo mencionar la de Eero Tarasti, quien discretamente supervisó sus avances desde los seminarios doctorales y posdoctorales organizados por él desde el Instituto Internacional de Semiótica en Imatra y Helsinki (Finlandia). A los comentarios ahí recibidos debo sumar los de Charles Rosen, Gino Stefani y Rubén López Cano, pero ante todo los de Jean-Marie Jacono, quien desde entonces ha seguido mi investigación activamente, aportando una triple perspectiva de musicología, semiótica y sociología. Sus preceptos forman una parte fundamental, acaso la más importante, del engranaje que engarza las diversas disciplinas que confluyen en esta investigación.

En mi entorno inmediato, el Seminario de Semiología Musical de la Escuela Nacional de Música ha sido estímulo constante y caja de resonancia tanto de avances como de tropiezos. Agradezco de corazón la solidaridad y amistad de todos sus integrantes. Entre ellos quiero destacar ante todo a Yanna Hadatty, especialista en vanguardias, quien apoyó directamente mi trabajo desde un principio y a quien debo algunas de las críticas y sugerencias más puntuales y fructíferas. En una lectura que especula sobre intención y contenido de una obra musical, la intuición de los compositores tiene mucho que aportar. Este es el valor de la lectura que ha realizado Mario Stern y que agradezco sinceramente.

Por último, va mi agradecimiento también para los muchos quienes, sin saberlo, apoyaron este esfuerzo con el solo hecho de guardarme paciencia en el cumplimiento de tareas ajenas al estudio, una y otra vez postergadas por la realización del mismo.

ÍNDICE

PREFACIO	1
INTRODUCCIÓN	4
PRIMERA PARTE ? Música y geografía cultural	
I Revueltas en el crisol de las identidades	14
II Franqueando el paso entre el imaginario musical y el cultural: la necesidad de la semiótica	58
SEGUNDA PARTE ? La suma de los signos	
III <i>Esquinas</i> entre la música y la palabra	78
IV Primer movimiento: el rumor de las multitudes	89
V Segundo movimiento: el dolor persistente, clavado en la mitad de la calle	126
VI Tercer movimiento: un grito fecundo en rebeldía	136
VII <i>Esquinas</i> (1933): ¿nación o nacionalismo?	153
VIII Dividendos de un análisis: simbiosis estratégica	176
TERCERA PARTE ? El choque de los signos	
IX La retórica del tropo	187
X La voz de un pueblo pauperizado (<i>Tierra pa' las macetas, Parián</i>)	199
XI De toros viejos y despuntados (<i>Pieza para orquesta</i>)	212
XII Veredas emboscadas (<i>Caminos</i>)	216
XIII La retórica de un albur musical (<i>Janitzio</i>)	231
XIV La musicalización de una polémica (<i>8 x radio</i>)	256
XV Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades (<i>Planos</i>)	282
XVI En el vértice del instante introspectivo: conclusiones	288
Bibliografía	295
Hemerografía	301
Fonografía	302
Apéndice I Los pregones de <i>Esquinas</i>	303
Apéndice II Listado cronológico de las obras de Silvestre Revueltas	307
Apéndice III Música mexicana en la Orquesta Sinfónica de México (1928 – 1934)	309

PREFACIO

Con la excepción de un estudio de indudable valor paradigmático, los escritos de Otto Mayer-Serra sobre Silvestre Revueltas, la recepción de la música de este compositor conformó por mucho tiempo un relato en el que ésta figura sólo de manera tangencial, y siempre reducida a su presunta manifestación de identidad nacional. Se localiza en crónicas de tono rapsódico, menciones enciclopédicas siempre breves y reiterativas, opúsculos anecdóticos, artículos esporádicos (casi siempre coincidentes con los aniversarios correspondientes), ediciones y reediciones de algunos escritos y cartas del compositor, y diversos panegíricos de tono solemne.

Medio siglo tras la muerte de Revueltas, la urgencia por valorar críticamente tal historización y explorar su discurso de manera más profunda, fue reconocida por musicólogos y compositores,¹ quienes aportaron los análisis que conforman el paradigma de un compositor que debe inscribirse más bien en el marco de una modernidad cosmopolita, aunque conscientemente radicada en una latitud cultural hispanoamericana. Lo hicieron, sin embargo, extirpando de su interpretación aquello que en su opinión sólo conformaba un aspecto colateral del discurso musical o que se resistía a un análisis objetivo y científicamente riguroso: las referencias a la música popular, los títulos de las obras y otras señas de intención expresiva al margen de sus

¹ Nos referimos ante todo a Yolanda Moreno Rivas, Julio Estrada y Carlos Sánchez-Gutiérrez, cuyas exégesis tendremos oportunidad de discutir más adelante.

pentagramas, comentarios del propio compositor respecto de los contenidos musicales y extramusicales de su música, las circunstancias de la creación de la obra y su inserción social. Aunque sin negar la probable relevancia de dicho contexto, limitaron su análisis al discurso musical *per se*, haciendo un paralelo con las exégesis de la música de otros compositores occidentales de la época, sobre todo las de Igor Stravinsky y Edgar Varèse.

Basta, sin embargo, una revisión a vuelo de ojo de las obras de madurez de Revueltas, para percatarnos de que hay muy pocas en las que el interés expresivo parece limitarse al propósito de una experimentación intramusical: acaso los cuartetos I (1930) y III (1931), los *Cuatro trozos para dos violines y violonchelo* (1929), y *Planos (Danza geométrica)*, 1934). Desde nuestra perspectiva, la inmensa mayoría de sus partituras dejan entrever algún incentivo de naturaleza semántica, el cual, como veremos, suele trascender la simple titulación del texto y determinar de manera más sustancial contenido y forma de las obras.

Consideramos que la identidad artística más particular, aquella que distingue la música de Revueltas de la de sus contemporáneos y que le adjudica también un sitio único en la cultura de occidente, se localiza precisamente en el punto de toque y traslape entre sus peculiares formulaciones musicales y las construcciones de significado que el compositor encuentra en su entorno. ¿Pero qué forma asumen los presuntos vínculos entre dichos elementos sociales y culturales con las innovaciones de discurso musical que han detectado las exégesis más recientes? ¿Existe un método de observación que permita franquear las fronteras entre la música y la cultura sin

volver a caer en paráfrasis románticas que no tienen sustento en su música? Si en un inicio se leyó la obra de Revueltas con énfasis casi exclusivo en lo semántico (su nacionalismo), este aspecto se marginó más tarde en beneficio de una lectura centrada en lo mensurable y ajena a la especulación en torno a presuntas motivaciones extramusicales. Hoy nuestro reto es encontrar los medios de interpretación que permitan entrelazar productivamente el nivel del discurso musical con el semántico, en cuyo cruce sospechamos la razón principal de su obra.

Para afrontar este reto, contamos con las herramientas que nos aportan los avances en el terreno de la semiótica musical, particularmente los modelos desarrollados recientemente por Eero Tarasti, Robert Hatten, y Jean-Jacques Nattiez. Correlacionando nuestro entendimiento de la fundación e instauración social de un discurso musical con una lectura semiótica de la cultura —en nuestro caso nos apoyaremos sobre todo en las propuestas de Iuri Lotman y Jean-Marie Jacono— aspiramos a encontrar un nuevo cauce de interpretación del contenido de la música de Revueltas y de las diversas estrategias para expresarlo.

INTRODUCCIÓN

—

Leer las declaraciones de Silvestre Revueltas escritas en los albores de los años treinta es evocar al portavoz de un vanguardismo mordaz, mucho más que al nacionalista que nos han heredado las historias viejas² y las un poco menos viejas. Revueltas es violento con los defensores de la tradición “que contemplan con tristeza y obligada resignación lo que ellos llaman catástrofe [de la modernidad]. No saben que todavía hay mucho que destruir, y a ellos en primer término.”³ Por eso le anima su desprecio: “[...] conocimos el *alentador* siseo, pataleo, denuesto y agresiva indignación del público apoltronado y perezoso y de los críticos de siempre [...]”⁴ Repudia la “gran obra de arte”, cuando declara escribir música “para charlar, para dormir, para tomar el té [...] para no pensar”.⁵ Sujetos como “ranas”, “colorines”, “alcancías”, “rábanos”, “patos” y “canarios” pueblan los títulos de las partituras y lo distinguen lúdicamente

² Más allá de las breves crónicas dedicadas a la vida y obra de Revueltas, escritas por autores extranjeros tales como Nicolas Slonimsky, Robert Stevenson, Dan Malmström, Virgil Thompson y el trabajo más extenso de Otto Mayer-Serra, muchos autores mexicanos incluyeron biografías de Revueltas en sus ensayos de catalogación. Destacan entre los más nacionalistas y románticos, los de Guillermo Contreras, Alfonso del Río, y Roberto López Moreno. (Ver listado de textos biográficos sobre Revueltas en la bibliografía).

³ “Panorama musical de México”, en Rosaura Revueltas y Phillipe Chéron (eds.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1998, p. 200.

⁴ *Ibid.*, p.198.

⁵ Revueltas explica con ironía el título de una música compuesta como soporte de un documental de propaganda, comisionado por el gobierno de Cárdenas para promocionar la construcción del Ferrocarril de Baja California: “La música que hace pensar es intolerable, martirizante, y hay gente que la prefiere; yo adoro la música que me hace dormir. (Por eso tengo una serie de admiradores)”. (Silvestre Revueltas, *op. cit.*, p. 213)

de ciertas expresiones de paisajismo romántico⁶ así como de músicas que acusan un estricto afán formalista. Se refugia en la ironía y en el humor para desdibujar la imagen del artista romántico que todos pintan de él: "...no encuentro interés en posar como 'virtuoso', de modo que me he entregado a la composición y a la dirección (¿tal vez una pose mejor?)."⁷ Aborrece la solemnidad: "todos los hombres serios son cómicos natos [...]", declara.⁸ Para él, vanguardia artística y política van inexorablemente de la mano. Es político comprometido, pero a su vez irreverente: ayuda pegando carteles del Partido Comunista Mexicano en los muros, pero no tiene interés en afiliarse al mismo.⁹ Reta las fronteras entre la alta y baja culturas, colándose en las carpas callejeras disfrazado de músico popular o actuando al lado de músicos populares yucatecos.

La personalidad que así emana no tiene por qué sorprendernos en un artista que crea en la segunda y tercera década del siglo veinte. En el caso de Revueltas, sin embargo, asume una relevancia especial, porque emerge de manera totalmente repentina y aparentemente sin precedentes. Se gesta en un momento y lugar precisos:

⁶ Como veremos, incluso títulos como *Janitzio* y *Cuauhnáhuac* esconden una intención irónica y sirven al mismo propósito crítico.

⁷ Son innumerables los ataques a la figura del artista romántico en los textos de Revueltas. El aquí citado proviene de una carta inédita que el compositor dirige a Nicolas Slonimsky el 25 de agosto de 1932. Se trata de una autodescripción (probablemente solicitada por el destinatario) y es una verdadera joya de vanguardismo lúdico y provocador. Traduzco parte de dicha misiva: "Le envío algunos hechos sobre mi persona, mismos que Ud. puede reacomodar a su placer; también puede inventarle cualquier cosa [adicional], si es necesario. / Nací en algún lugar del estado de Durango (México). No considero haber sido un niño prodigio (para mi mala fortuna), pero entiendo que desde temprana edad mostré cierta inclinación hacia la música, por lo cual eventualmente acabé como músico profesional. Contribuyeron a ello varios maestros, de quienes afortunadamente no aprendí mayor cosa. Supongo que esto se debe a un mal hábito de independencia. / Toco el violín y he dado recitales en todo el país, incluyendo la Ciudad de México, pero no encuentro interés en posar como 'virtuoso', de modo que me he entregado a la composición y a la dirección (¿tal vez una pose mejor (?)). / Me gusta toda clase de música. Soportó incluso algunos de los clásicos e incluso una que otra de mis propias obras, pero prefiero la música que hace la gente de los ranchos y pueblos de mi país. Ellos son mis maestros." (La carta se encuentra en el archivo Slonimsky, en la Biblioteca del Congreso, Washington D.C.).

⁸ "Sobre la seriedad", en *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 181.

⁹ Así lo contaba su viuda, Ángela Acevedo, en entrevista con el autor.

enero de 1929 en San Antonio, Texas, cuando, atendiendo a una invitación de Carlos Chávez, Revueltas empaca sus maletas y emprende su regreso definitivo a México para sumarse a la cruzada vanguardista y revolucionaria de éste último, quien dirigía el Conservatorio Nacional de Música y había logrado reorganizar la Orquesta Sinfónica de México (OSM), en torno a un proyecto de renovación radical del repertorio y de las formas de gestión cultural. Con este acto Revueltas deja atrás una vida totalmente opuesta a la que ahora iniciaría.

1924 – 1929: El violinista

Hasta este momento, Revueltas había sido primordialmente violinista. Desde su infancia itinerante, su juventud en el Conservatorio Nacional de Música y en el *Saint Edwards College* en Austin, Texas (1916-18) hasta sus estudios profesionales en el *Chicago Musical College* (1919-1920 y 1922) se había entregado en cuerpo y alma al instrumento.¹⁰ La actividad después de los estudios (concertino en distintas orquestas de cine mudo en Chicago, San Antonio y Mobile, combinada con un recitalismo de corte muy convencional, y con la enseñanza de su instrumento) corrobora dicho perfil del violinista. Si hacemos caso de la correspondencia que Revueltas sostiene con su buen amigo, el arquitecto Ricardo Ortega¹¹, sin embargo, la estancia en el sur de los Estados Unidos no respondió a las expectativas del espíritu idealista de un

¹⁰ El periodo de estudio en el *Saint Edwards College* ha sido meticulosamente documentado por Lorenzo Candelaria ("Silvestre Revueltas at the Dawn of His "American Period": Saint Edward's College, Austin, Texas (1917-1918), en *American Music*, vol. 22, no. 4, invierno 2004). Para una cronología reciente de Silvestre Revueltas en tanto violinista, ver Omar Álvarez Martínez, *Silvestre Revueltas, violinista compositor* (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2005).

¹¹ Esposo de Guadalupe Medina, mezzo-soprano para quien Revueltas escribió la mayor parte de sus canciones.

violinista joven y talentoso como aparentemente lo era Revueltas. Lo que se respira en sus cartas y actividades en San Antonio —este “rancho”, escribía Revueltas a sus padres— es ante todo desencanto profesional y preocupación laboral. Seguramente los recitales con archisabidos “caballitos de batalla” del violinismo romántico que exigía dicho ámbito provinciano —Sarasate (*Jota Navarra*), Chausson (*Poeme*), Brahms (*Wiegenlied*), Boehm (*Still wie die Nacht*), Schubert (*Margarite au rouet*), Moussorgski (*Gopak*) y numerosos arreglos de Kreisler, todo sazonado con piezas de moda del género popular)—,¹² deben haber chocado con los sueños solísticos del preparatorio alentado por el padre Gazagne en Austin y del discípulo del gran Ševcik. Por otra parte, la introducción de diversas “máquinas de sonido” empezaba a reemplazar a músicos y orquestas dedicados a musicalizar el cine silente, generando incertidumbre laboral.

La semilla del creador, sin embargo, estaba ya latente por esos años: así lo revela Revueltas en sus breves escritos autobiográficos. Aunque son pocas, las obras que escribió entre 1924 y 1929 corroboran el impulso creador. Debe decirse que estos intentos se deben en buena medida al estímulo que recibió de su buen amigo Ricardo Ortega y de Chávez, empeñados ambos en animar su creatividad y promoverlo ante los paladines de la modernidad en los Estados Unidos. Seguramente gracias a Chávez llegaron a manos de Henry Cowell las dos composiciones que datan de esos primeros

¹² Robert Parker incluye el contenido de algunos de estos programas. Entre los arreglos de Kreisler, están los correspondientes a música de Pugnani, Gluck, Grainger, Francouer y varios de música popular: *Farwell to Cucullian* y *Tambourin Chinois*. También incluyen arreglos de música de Ricardo Palmerín y Tata Nacho. El repertorio de las orquestas de cine era similarmente “ligero”. Contrario al repertorio exigido por las circunstancias, Revueltas intenta incluir ocasionalmente música de signo modernista, tal como la *Rapsodia negra* de Francis Poulenc. (Cfr. Robert Parker, “Revueltas in San Antonio and Mobile”, en *Latin American Music Review*, vol. 23, no. 1, 2002).

años: el septeto mixto *Batik* (1926) y el arreglo para septeto de alientos de una composición originalmente escrita para violín y piano en 1924, *El afilador* (1927).¹³ También fue por conducto de ellos que Varèse se enteró de la existencia de Revueltas y posteriormente promovió el estreno norteamericano de sus *Colorines* y de *8 x radio*. En el marco de nuestra investigación salieron a la luz otras dos composiciones que pertenecen a este primer impulso creativo, hasta ayer desconocidas: una composición para doce instrumentos en cuatro movimientos (cada cual con una orquestación distinta)¹⁴ y una pieza para violín y piano, compuesta semanas después de su retorno a México). Ninguna de estas composiciones cuenta con un título y no se sabe si llegaron a ser estrenadas.

La revisión de este primer corpus creativo de Revueltas revela a un compositor de trazo modernista, que compartía con los de su generación y espíritu una expresión musical que buscaba trascender el lenguaje tonal unificado que caracterizó la cultura musical durante el clasicismo y las distintas vertientes del romanticismo. No sorprende encontrar en estas partituras una expansión del diatonicismo mediante acordes acrecentados por terceras acumuladas o armonías basadas en intervalos de cuarta, un cromatismo que tiende a alejarse de su original sentido armónico, el interés renovado por los modos más alejados de las escalas tonales y por escalas “exóticas” como la octatónica, el empleo de bi y politonalidad, un ocasional coqueteo con un

¹³ En el legado del compositor se encuentra un folleto anunciado la publicación de un nuevo número de la revista “New Music”, dirigida por este compositor. En dicho folleto Cowell agradece a Revueltas el envío de dichas partituras y le invita a enviarle materiales nuevos. No hay constancia de que estas u otras partituras hayan sido publicadas en el marco de dicha revista.

¹⁴ Esta obra fue publicada recientemente por la UNAM, en el marco de la Edición Crítica integral de la obra de Silvestre Revueltas. Todo indica que esta composición fue iniciada en San Antonio, pero que fue concluida poco después del arribo de Revueltas a México, en enero de 1929. (Ver Roberto Kolb, nota crítica de la publicación de *Pieza para doce instrumentos*, México, UNAM, 2004).

atonalismo entendido como evasión de la tonalidad, así como la reivindicación estructural de la disonancia, que deja atrás el carácter funcional y excepcional que tenía en el discurso tonal.¹⁵

1929 – 1934: el compositor rebelde

Mencionadas cualidades de lenguaje las encontraremos a lo largo de toda la obra de Revueltas. Pero, como se verá, no encontramos en ellas la marca que distinga con claridad la música de Revueltas de otras músicas que también hacen uso de dichas técnicas. Todo indica que ese otro Revueltas se perfila precisamente en el momento en que el compositor se sumerge en el entorno cultural de la capital mexicana. Es a partir de ese instante que se manifiesta el espíritu rebelde que sugieren las declaraciones y actitudes rebeldes a las que hemos aludido. Su música también refleja este cambio,¹⁶ y consideramos que es precisamente la confrontación de los ingenuos experimentos compositivos del período norteamericano con la efervescencia de las distintas expresiones artísticas e ideológicas de aquel México, la que produce un cambio radical en los conceptos creativos de Revueltas y la que le concederá a su música un sello de individualidad inconfundible. Toda una gama de indicios que rodean las obras compuestas en este período, desde títulos y subtítulos de las composiciones, declaraciones sobre política estética, cartas personales y debates

¹⁵ Para esta descripción me apoyo esencialmente en las categorías que sintetiza Jan LaRue en *Guidelines for Style Analysis*, Nueva York, Norton, 1970, pp. 53-54.

¹⁶ Incluso podría pensarse que es precisamente debido a este nuevo impulso, que Revueltas deja sin título y al vez sin estreno las antes mencionadas obras (la pieza para doce instrumentos, y la de violín y piano), ambas pertenecientes al espíritu más tentativo y aún carente de una identidad clara que caracteriza el corpus compuesto durante su estancia en los Estados Unidos. Las dos composiciones fueron concluidas pocas semanas después de su arribo a México y no hay datos que sugieran una ejecución pública.

periodísticos, hasta breves apuntes sobre sus obras o al margen de sus pautas, sugieren que los valores implícitos en su música reverberan, al parecer de manera intencional y muchas veces crítica, en otros discursos culturales de su entorno, como la literatura, la plástica, las otras músicas, los preceptos estéticos y políticos promulgados desde las instituciones del estado y aquellos que están implícitos en las crónicas de la época. Eso por lo menos sugiere la yuxtaposición heterodoxa de distintos discursos musicales y culturales en su música, estrategia compositiva que parece determinar el contenido expresivo y semántico¹⁷ de sus obras.

Estamos conscientes, por supuesto, de que el sentido que presuntamente mueve una composición la abandona en el momento mismo en que la partitura deja el escritorio del compositor. En el instante en que el discurso simbólico de la música entra en contacto con el primer escucha inicia una trayectoria que atraviesa tiempos y espacios siempre cambiantes e invita un número ilimitado de lecturas de sentido. Pero es la circunstancia de origen, la que comprende la concepción, creación e instauración de la obra, la que se define su contenido fundamental, acaso el más elocuente, el que en retrospectiva nos permite una audición más rica, y en esa medida justifica nuestro afán investigativo. Es pues en la razón que explica las construcciones multi-textuales

¹⁷ El contenido *expresivo* o *musical* se refiere en este análisis al significado que deriva de una forma particular de articular temporal, espacial y actorialmente los elementos significativos que componen un texto musical. Este sentido puede ser develado explorando la cartografía sintagmática y paradigmática de estos elementos. Siguiendo la pauta de un signo que puede ser también o al mismo tiempo uno semántico, cabe hablar de un sentido o contenido *semántico* o *cultural*, diferenciado del expresivo o musical: se trataría de un significado que trasciende el de la expresión puramente musical y al que se puede llegar sólo por intermediación de asociaciones culturales ligadas al material sonoro, que el compositor utiliza para marcar los elementos de su discurso. En el corpus aquí abordado, el sentido semántico tiene una presencia fuerte y determinante, y está íntimamente ligado al contenido musical.

del *maître bricoleur et collageur* que encontramos el sentido de la música de Revueltas, y cuya textura, más allá de motivaciones de origen, deviene eventualmente en su alteridad sonora distintiva.

1934 – 1940: la rebeldía aplacada

Este refrescante impulso experimentador, sin embargo, tuvo también un fin. Hacia 1934 se produce un nuevo cambio dramático en la vida de Revueltas. Lo que en un principio había conformado una amistosísima mancuerna entre dos *enfants terribles* llenos de ambición revolucionaria, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, gradualmente se fue debilitando. En un principio, las diferencias entre las posturas estéticas de ambos eran abordadas con humor y respeto solidario; eran, de hecho, un estímulo a la creación. Pero hacia 1934 una serie de circunstancias, polémicas por nunca bien explicadas, conduce a la ruptura definitiva entre los dos compositores.¹⁸ Revueltas, quien hasta entonces había sustentado la dirección adjunta de la Orquesta Sinfónica de México, pierde así acceso a la principal caja de resonancia para su música. También en su música parece producirse un cambio. En este tercer y último período creativo se observa una suerte de toma de utilidades: las nuevas partituras —me refiero particularmente al *Homenaje a Federico García Lorca* y a *Sensemayá*— capitalizan de manera brillante las técnicas desarrolladas en el segundo período creativo, aunque

¹⁸ Al respecto de este conflicto, ver el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, compilado por Gloria Carmona (México, Fondo de Cultura Económica, 1989), y la biografía de Revueltas redactada por Eduardo Contreras, *Baile, Duelo y Son* (Conaculta, 2000, pp. 47-50).

dejan atrás el espíritu de provocación y ruptura que, consideramos, había inducido el proceso creativo que sellaría su especificidad estilística y que se convierte por tanto en premisa básica para el estudio de obras como las recién mencionadas.

La hipótesis que alberga nuestra lectura inicial de la obra de Revueltas, la existencia de vínculos productivos entre la cultura de una sociedad y la música que en su marco se crea, implica serios problemas interpretativos. Presupone, por lo pronto, una musicología capaz de relacionar productivamente el discurso simbólico de la música con formas de expresión figurativa, tales como la pintura o la literatura, o con otros discursos de índole ideológica, tales como la crítica musical o los presupuestos estéticos detallados en un manifiesto artístico. Ciertamente no es posible traducir de manera directa estos discursos entre sí. Sin embargo, partimos de la convicción de que existen coincidencias entre los procesos de significación propios de cada discurso, cuya correlación sistemática autoriza una interpretación vinculativa. Dado que la particularidad esencial de nuestro corpus reside precisamente en su carácter híbrido, el de un lenguaje musical impregnado de significados semánticos que al parecer co-significan con él, es éste el camino interpretativo el que tenemos que recorrer: el de una lectura semiótica del discurso musical que dialoga creativamente con los del espacio cultural que conforman el contexto histórico y social de la concepción e instauración de la obra.

Nuestra lectura se inserta en el espíritu de vanguardia y modernidad que nutrió a Revueltas después de la Revolución Mexicana, y al que a su vez alimentó.

Consideramos que es justamente una lectura intersemiótica, es decir, la correlación sistemática entre sus estrategias compositivas y la red de significados que ocupan y se dirimen en el espacio cultural del compositor, la que permite adivinar una razón tras el radicalismo modernista que caracteriza nuestro corpus. Para explotar el contenido del repertorio nos apoyaremos en datos externos relativos a su creación, por lo común notas de intención del propio Revueltas, en correlación con datos referentes a la instauración en un entorno artístico con el cual dialoga. Emergen así dos tipos distintos de discurso en nuestro corpus. Por un lado aquél que, con afán de comunicar un mensaje novedoso, se ocupa de reordenar el discurso musical heredado mediante construcciones muy osadas y, contrastando con éste, uno que sin embargo es su correlato o premisa: un discurso “negativo”, cuya intención es la de dar voz a la diferencia respecto de construcciones tradicionalistas, cuyas manifestaciones suelen aparecer parodiadas en estas partituras. Esperamos que el análisis de estas estrategias, el reacomodo radical de valores que alterna con gestos de ruptura, ayude a entender la música de Revueltas no sólo en lo que toca a su forma, sino al sentido que la motiva y conduce.

Nos asumimos como parte de una determinada realidad histórica que habla a través de nosotros y hace de nuestra visión del mundo algo siempre parcial y contingente. Partimos de tópicos, categorías, expectativas y presupuestos recibidos de la tradición, que orientan, pero también limitan nuestra comprensión. Sabemos que las “verdades” que podamos arrancar a nuestro objeto de estudio son relativas y pasajeras. Ciertamente el estudio del radicalismo estético de Revueltas representa un

sesgo interpretativo. Estamos convencidos, sin embargo, de que incentivos culturales y estéticos en su conjunto conforman el crisol del sentido y la forma de las peculiares construcciones musicales que conforman nuestro corpus, y por tanto, de que la investigación de dichos causes alimentadores redimensiona y enriquece las valiosas aportaciones que han hecho otros estudiosos al entendimiento de la música de Revueltas.

PRIMERA PARTE: MÚSICA Y GEOGRAFÍA CULTURAL

Capítulo I

Revueltas en el crisol de las identidades

En nuestra introducción dejamos entrever las dos facetas que persigue la modernidad de Revueltas: por un lado, la de su obra temprana, que se suma a los experimentos formales de otras latitudes en busca de formas de trascender la tradición, acaso una forma tímida de buscar identidad en cánones alternativos, como los que podían representar el neoclasicismo de Stravinsky, el antiromanticismo terrenal del Grupo de los Seis y la elocuencia emotiva del expresionismo atonal de los vieneses. Pero a nosotros nos parece estéticamente más trascendente la otra expresión de modernidad, aquella que asoma tras su arribo a México y que se inclina de manera radical (como en el caso de las viejas vanguardias europeas desde el siglo diecinueve y algunas expresiones de las llamadas “vanguardias históricas” de principios del siglo veinte) contra las actitudes de conservadurismo político y cultural, las “burguesas” que Revueltas reconoce en distintas expresiones artísticas de un México que se encuentra inmerso en un proceso de profunda redefinición de valores. Todo indica que es este ámbito de expresión cultural, un accidentado terreno que es alterado continuamente por toda clase de corrientes y contracorrientes de pensamiento estético y político, el que estimula el lenguaje cuestionador y provocador del corpus ecléctico que conforma nuestro objeto de estudio. A diferencia de las composiciones tempranas, las nuevas partituras parecen negociar musicalmente los significados que caracterizan

dichos discursos. Es como si Revueltas agregara un plano semántico al nivel musical de sus obras. Como veremos en nuestro corpus, esta dimensión se entrelaza de muchas maneras con la expresión formal.

El nuevo entorno, la circunstancia social y cultural en la cual Revueltas instaura su obra¹, nos ofrece una premisa importante para la evocación de los posibles propósitos expresivos que alberga nuestro corpus. Como botón de muestra de la diversidad y riqueza de los discursos que conforman el período que nos ocupa, basta revisar un ejemplo de la programación de la “Serie gratuita *para obreros*”² que ofrece el Departamento de Bellas Artes (Secretaría de Educación Pública) en 1933. El cartel así titulado incluye un ambicioso programa de actividades, que sintetiza el entorno cultural del que emerge y sobre el cual incide nuestro corpus. Abarca conciertos, teatro, ballet, cine y teatro guiñol, y propone dirigirse “no sólo al público que demanda espectáculos artísticos [sino también al] que no los atiende porque no los gusta o no los conoce” (ver gráfico en la página siguiente).³

En este gran proyecto de liar el arte con el pueblo y así franquear las fronteras entre la alta y baja culturas, participan nombres de la talla artística de Revueltas y Carlos Chávez (entre los músicos); Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Gabriel Fernández Ledesma, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, y Carlos Mérida (entre los artistas

¹ Jean-Marie Jacono distingue dos semióticas en el estudio de la música como fenómeno social, la de la “instauración” y la de la “institucionalización”. La primera se ocupa esencialmente de la problemática planteada por el compositor en su obra. La segunda incluye la instauración, pero se enfoca más en el estudio de la recepción de la obra en una sociedad, en tanto que las expectativas del público “actúan sobre el sentido” de la obra. Ambos procesos se abordarán en este estudio. (Ver Jean-Marie Jacono, “Quelles perspectives sociologiques pour une sémiotique de la musique?”, en Eero Tarasti (comp.) *Musical Semiotics in Growth*, Indiana, Indiana University Press, 1996, p. 266).

² Mi énfasis.

³ Así lo declara Carlos Chávez en la nota que acompaña el cartel con el que se anuncia la temporada.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

**O
H
I
D
A
L
G
O

T
E
A
T
R
O**

SERIE DE MUSICA
LOS VIERNES A LAS 10.45 HORAS.

3 CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO
DIRECTORES: MANUEL M. PONCE
SILVESTRE REVUELTAS
LUIS SANDI

1 CONCIERTO DE LA SECCION DE MUSICA
DIRECTOR: LUIS SANDI

3 CONCIERTOS DEL CUARTETO CLASICO NACIONAL
DIRECTOR: EZEQUEL SIERRA

5 VIERNES RESERVADOS A LA
ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

SERIE DE TEATRO
LOS JUEVES Y SABADOS A LAS 10.45 Y LOS DOMINGOS A LAS 17 HORAS.

8 PROGRAMAS DEL TEATRO DE ORIENTACION
DIRECTOR: CELESTINO GOROSTIZA
ESCENOGRAFOS: AGUSTIN LAZO
RUFINO TAMAYO
GABRIEL FERNANDEZ LEDESMA
CARLOS GONZALEZ

6 PROGRAMAS DE LOS TRABAJADORES DEL TEATRO
DIRECTORES: JULIO BRACHO
GERMAN CUETO
MAURICIO MAGDALENO
JUAN RUSTILLO ORO
RODOLFO USIGLI
ARQUELES VELA
CARLOS GONZALEZ
LEOPOLDO MENDEZ
RUFINO TAMAYO
COLABORACION DE LA ESCUELA POPULAR
NOCTURNA DE MUSICA

SERIE DE BALLET
DIRECTOR: CARLOS MERIDA
ESCENOGRAFOS: CARLOS OROZCO ROMERO
RUFINO TAMAYO
CARLOS GONZALEZ
LEOPOLDO MENDEZ

SERIE DE CINE
DIRECTOR: PAUL STRAND

SERIE DE TEATRO DEL NIÑO
DIRECTORES: LEOPOLDO MENDEZ
GERMAN CUETO

SERIE GRATUITA PARA

OBREROS LOS DOMINGOS A LAS ONCE HORAS EN EL
TEATRO VENUSTIANO CARRANZA

Cartel correspondiente a la Serie Gratuita para Obreros, 1933.

plásticos); Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Arqueles Vela y Mauricio Magdaleno (entre los escritores y dramaturgos); y Paul Strand (fotógrafo y cineasta). Estos hombres conforman una paleta de ideologías disonantes muy representativa del México posrevolucionario: una cultura en formación, marcada por capitalismo y proletarización incipientes. Desde distintas trincheras artísticas e ideológicas se debaten posturas entre los extremos de sibaritismo y compromiso social. Estas

visiones encontradas ocupan también la mente de Revueltas. Como pretendemos mostrar, sus tensiones reverberan, simbolizadas, en su música. El estudio del contexto inmediato de cada creación nos permitirá una primera especulación sobre los propósitos musicales y semánticos que podrían albergar las peculiares mezclas de expresiones que caracterizan nuestro corpus. Exploremos con este propósito posibles vasos comunicantes entre la música de Revueltas y las creaciones plásticas, literarias y musicales de sus contemporáneos.

La música en las letras

Cuando Revueltas regresa a México, las letras libran un debate propulsado por las necesidades de definición nacional generadas por la encarnizada revuelta social y cultural que significó la Revolución Mexicana. Entre las artes, la literaria es la polémica mejor articulada, con posturas teorizadas lo mismo en ensayos, declaraciones y programas de política cultural que en violentas confrontaciones periodísticas. En los actores de este debate reverbera el escenario político y cultural del país. Por un lado elevan la palabra “los Contemporáneos y su mentor Alfonso Reyes [...], escritores empeñados en una literatura que dialogue con la que produce el Occidente moderno.” Esta postura no se acomodaba a los intereses de un estado emanado de la Revolución e interesado en construir un en torno de sí un discurso de validación nacional. Con lujo de violencia intentó acallar a los Contemporáneos, con la silente aprobación de “escritores, periodistas y políticos para quienes el ejercicio de

la literatura debía atarearse esencialmente con la realidad mexicana inmediata”, quienes se situaban en el campo opuesto del debate identitario.⁴

En retrospectiva, sin embargo, una polémica que enfrenta como opuestos irreconciliables al esteticismo con la funcionalidad política en las artes resulta artificial. Una visión en la cual identidad nacional y lenguaje experimental hacen mancuerna, por ejemplo, la vemos en el movimiento estridentista iniciado por Manuel Maples Arce en 1921. Aunque para las fechas que nos conciernen había concluido ya su ciclo vital, a través de la obra de sus exmiembros éste mantiene una presencia que es relevante para el estudio de la música de Revueltas.⁵ Los más importantes escritores y poetas de la época no se dejan encasillar en uno u otro extremo. Como veremos, este es también el caso de Revueltas, quien deriva energía creativa justamente a partir de la *negociación* de estos presupuestos presuntamente contrarios.

Los poetas que selecciona para la composición de canciones, nos permiten especular sobre la postura de nuestro compositor en relación con las disyuntivas culturales presentes en su entorno. El ejercicio revela a un creador que participa en el debate, pero no se casa con una u otra posición. Pertenece a nuestro corpus la composición de tres canciones, todas escritas para voz y pequeña orquesta y sin duda

⁴ Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 9.

⁵ Debemos el primer trabajo sobre las afinidades entre el estridentismo y la música de Revueltas a Yanna Hadatty, “Estridencia y estridentismo en el México de Revueltas”, en *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Roberto Kolb y José Wolffer, eds., México, UNAM (en prensa). Sobre este movimiento dice Hugo Verani: “El estridentismo constituye en México una subversión radical de cánones artísticos establecidos, cuyos pronunciamientos y propensión al escándalo polarizaron al lector de la época. [...] Por la misma fecha (diciembre de 1921) en que Borges y otros ultraístas argentinos pegan la hoja mural *Prisma* en las paredes de Buenos Aires, en el norte del continente latinoamericano los estridentistas de Jalapa hacen lo mismo con *Actual*, hoja volante que despertó inmediatas antipatías y rechazo. Manuel Maples Arce, el iniciador y el gran poeta del grupo, Arqueles Vela en la narrativa, Germán Liszt Arzubide en la crónica y Alva de la Canal en la pintura, son los principales animadores del grupo.” (Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 13-14).

pensadas para ser estrenadas por la Orquesta del Conservatorio que Revueltas tenía a su cargo y que conformaba un verdadero laboratorio para la experimentación de sus propuestas estéticas más osadas. La primera canción, compuesta en diciembre de 1931, declara desde su título una agenda surrealista: *Dúo para pato y canario. Poema en sí bemol*. Los versos constan de juegos de palabras de combinación casual, más acústica que acorde con un sentido racional, y evocan fuertemente los experimentos verbales de los dadaístas. El autor es Carlos Barrera, un miembro del Servicio Exterior Mexicano y poeta en su tiempo libre, a quien Revueltas no conoció personalmente. Más allá de la simpatía y cualidad lúdica del poema, seguramente la alusión musical de su subtítulo, y acaso también (entre otros inferidos de la música) los siguientes versos, deben haber seducido a Revueltas:

[...] *para la doncella flaca, phytolaca, receta de homeopatía.
Para el violinista obeso, miel y queso, sobre el pan de la alegría.*

Su carácter lúdico se ve reforzado por la yuxtaposición caprichosa de distintos lenguajes musicales (ver ejemplo en la página siguiente).⁶

Pocos meses después, Revueltas compone dos canciones más, pero esta vez sobre versos de su amigo y colega del conservatorio, Daniel Castañeda. En la figura de este profesor, interesado lo mismo en las músicas tradicionales de México que en la teoría musical,⁷ se cristalizan los dos paradigmas esenciales de la polémica: el nacionalismo y

⁶ Al respecto del problema de la sistematicidad en el lenguaje de Revueltas véase Luisa Vilar, “Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002.

⁷ *Cfr.* “Las academias del Conservatorio N. de Música” y “Nuevo sistema de escritura musical numérica de índices acústicos”, publicados en *Música. Revista Mexicana*. El primer número de esta revista mensual es publicado el 15 de abril de 1930. Entre sus editores están el Gerónimo Baqueiro Foster, Carlos Chávez, Vicente T. Mendoza, Eduardo Hernández Moncada, José Pomar y el propio Daniel Castañeda, entre los más cercanos a Revueltas.

più mosso

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line, a piano line, and a bass line. The first system is marked 'più mosso' and features a piano introduction with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The second system is marked 'Andante' and includes the lyrics 'pa - ra la don - ce - lla fla - ca, phy - to - la - ca' with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system continues the lyrics 're - ce - ta de ho - meo - pa - ti - a Pa - ra el vio - li - nis - ta, o -' and includes a 5-measure rest for the vocal line. The fourth system concludes with the lyrics 'be - so, pan y que - so, so - bre el pan de la, a - le - gri - a' and includes an 8-measure rest for the vocal line. The score uses various time signatures (3/4, 3/8, 2/4) and includes dynamic markings (f, mf) and performance instructions (dim. et rit.).

Andante

pa - ra la don - ce - lla fla - ca, phy - to - la - ca

re - ce - ta de ho - meo - pa - ti - a Pa - ra el vio - li - nis - ta, o -

be - so, pan y que - so, so - bre el pan de la, a - le - gri - a

Fragmento del Dúo para pato y canario (versión de estudio del autor). -

una modernidad de visión cosmopolita. Ambos polos semánticos hacen presencia también en las canciones de Revueltas. La primera canción, *Ranas*, es una suerte de experimento expresionista que muestra logros extraordinarios al convertir ruidos asociados a la naturaleza en imágenes sonoras. Como en el *Dúo*, también en esta

partitura Revueltas evade el tonalismo, apropiando y mezclando arbitrariamente lenguajes poco oídos en México, y sin duda chocantes en un entorno conservador y nacionalista como el que predomina entre el profesorado del Conservatorio. El poema de Castañeda comparte con el de Barrera el tópico de la música. Los versos sugieren la invención de “onomatopeyas musicales”, en las que lo verbalizado resuena en los instrumentos aludidos (ver ejemplo en la página siguiente):

[...] *Entre silbo del carrizo de las flautas
y el fagot del ahuehuate carcomido.
Cuántas quintas paralelas van a dar a las estrellas,
y qué dulce disonancia en vigencia de tiempos primitivos,
nos anuncia el amor entre las ranas.
Ranas ocarinas y sirenas de las charcas.*

El segundo poema de Castañeda que musicaliza Revueltas es de signo estético y semántico totalmente opuesto. En *El tecolote* aflora no sólo el deseo de una construcción de identidad nacional, sino también su asociación con tópicos políticos como la pobreza y la desigualdad (como veremos, un rasgo fundamental en algunas obras de nuestro corpus).

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

*Vuelta y vuelta la pulsera,
de corales y chaquira,
estaba jura que jura,
criolla con un jinete.*

*Y mientras late que late
el corazón de rancho,
recuerda que es indio puro,*

y sólo espera en desquite
que le cante el tecolote.

Musical score for the first system of 'Ranas'. It features five staves: Oboe (fl. I y II), Bassoon (fagot), Voice (voz), Flute (fl.), and Cello/Double Bass (cb.). The Oboe part begins with a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The Bassoon part enters with a *mf* dynamic. The Voice part has lyrics: "En - tre, el - sil - bo del ca - rri - zo de las flau - tas y el fa - got de". The Flute part has a triplet of eighth notes. The Cello/Double Bass part has a triplet of eighth notes.

Musical score for the second system of 'Ranas'. It features five staves: Oboe (fl. I y II), Bassoon (fagot), Voice (voz), Flute (fl.), and Cello/Double Bass (cb.). The Oboe part continues with a triplet of eighth notes. The Bassoon part has a *f* dynamic. The Voice part has lyrics: "a - hue - hue - te car - co - mí - do". The Flute part has a triplet of eighth notes. The Cello/Double Bass part has a triplet of eighth notes.

Fragmento de Ranas. Obsérvense las alusiones del texto en los flautines y en el fagot.

La onomatopeya de estos versos hace presencia también en la música (“late que late”, “vuelta y vuelta”): la pulsera de la criolla y el corazón del indio parecen resonar en la insistencia de los *ostinati* y en el contorno cíclico de ciertas melodías de la canción. Para comunicar su mensaje político, compositor y poeta recurren a formas de expresión de fácil decodificación e impacto inmediato. A pesar de haber sido

compuesta en un mismo aliento que *Ranas* (marzo de 1932) y a diferencia de aquélla, esta partitura es franca y unívocamente tonal.

En 1932, Revueltas recurre una vez más a un poema del autor “surrealista” del *Dúo*. Pero esta vez su tópico es netamente nacional: alude al pregonero de un parían, espacio cultural que presta su nombre a una partitura para soprano, coro y orquesta. A diferencia de los del *Dúo*, los versos asumen aquí la forma de una narrativa lineal y cumulativa, y la puesta en música le corresponde (al menos en primera instancia auditiva) con recursos de estructuración tonal. Así pues, en un momento Revueltas parece “universalista” y en el siguiente local. En ambas facetas, sin embargo, se revela como un maestro en la “interpretación musical” de gestos del habla, sonoridades escuchadas en un espacio cultural, y latires del afecto humano. Estas formas de hacer reverberar en música lo que sucede fuera de ella son más que eso: se trata, de hecho, de percepciones que convierte en *estrategias de creación musical*, que por tanto nos ocuparán intensamente a lo largo de nuestra investigación.

El talento para apropiarse musicalmente lo cultural, se manifiesta con toda claridad en una composición cuyo género es por demás experimental en el más puro sentido de la vanguardia lúdica de un Jean Cocteau: una *pantomima infantil bailable*. *Troka* (1932) se inspira en el personaje futurista inventado por Germán List-Arzubide, poeta “sobreviviente” del estridentismo.⁸ En *Troka* se entrecruza la expresión de lo nacional

⁸ En el manifiesto con el que se inaugura el movimiento estridentista (*Actual No. 1*, de Manuel Maples Arce) incluye entre más de doscientos hipotéticos firmantes el nombre de Silvestre Revueltas, pero no hay documento alguno que sugiera una militancia activa del compositor. El propio listado de “firmantes” se antoja un juego vanguardista, pues incluye a vivos y muertos, vanguardistas y no vanguardistas. Por lo tanto, la inclusión del nombre de Silvestre Revueltas no puede ser tomada al pie de la letra. La vigencia del estridentismo (1921-1927) coincide con la época que Revueltas pasó mayoritariamente en Chicago, San

(brevemente articulado en una cita literal de la ronda infantil “a la rueda de la mar”) con la manifestación de un expresionismo en extremo vanguardista.⁹ Sonoridades ásperas enmarcadas en un discurso lúdico y formalmente caprichoso, a más de su personaje semántico, un robot, vinculan esta música de Revueltas al *Estridentismo*, movimiento al que había pertenecido también su hermano, el pintor Fermín Revueltas.

La música en la plástica

Tanto o más reveladores de los discursos estéticos y políticos que se entrecruzan en nuestro corpus, son los que unen a Revueltas con la plástica. Por su relevancia para la interpretación de esta doble identidad, cabe mencionar el manifiesto anti-academicista del “Frente único de lucha contra la reacción estética” redactado por David Alfaro Siqueiros en 1932 y firmado también por Revueltas, Xavier Villaurrutia y Luis Sandi.¹⁰ De modo muy ilustrativo, este escrito evoca una modernidad “que implica al mismo tiempo una crítica radical del pasado y un compromiso con el cambio y con los valores del futuro” y que, por tanto, comulga bien con el concepto agonista de “vanguardia” —“guardia de avanzada”—, postura caracterizada por “sentido agudo de militancia, loa al inconformismo, valiente exploración precursora y, en un plano más general, confianza en la victoria final de *tiempo* e inmanencia sobre tradiciones

Antonio y Mobile: fueron sólo durante algunas estancias breves que se ve a Revueltas en México (1921, y después, anualmente, entre 1923 y 1926) y es muy poco lo que se sabe sobre su quehacer durante dichas breves estancias. Sin embargo pueden señalarse algunos lazos indirectos que implican familiaridad de Revueltas con el movimiento. Además de List-Arzubide, su propio hermano Fermín, el pintor, había militado en sus filas.

⁹ La partitura sinfónica de *Troka* aportó después la música incidental para la serie radiofónica del poeta, en la que el pequeño robot era el héroe de los cuentos que éste relataba semanalmente.

¹⁰ *El Nacional*, 26 de marzo.

que se pretenden eternas, inmutables y trascendentalmente determinadas”.¹¹ Frente a los conservadores, quienes “como los cabuses de los ferrocarriles, caminan siempre gruñendo y siempre están con años de retraso a la cola de las locomotoras que los arrastran”, el manifiesto reivindica el dinamismo innovador del arte, siempre desde una perspectiva política: “La obra estética no puede sustraerse a las condiciones en que se produce. En ella se reflejan inevitablemente las contiendas entre las clases antagónicas. [...] La Historia del Arte es magnífico terreno objetivo para regir fielmente el proceso histórico de la lucha de clases”.¹²

Vanguardia estética y política forman un híbrido estratégico en el movimiento “30 – 30” (1928 – 1930). Éste retoma del estridentismo la “forma escandalosa de divulgar una postura ideológica [...] a través de manifiestos ilustrados con grabados cáusticos en contra de la educación de filiación académica.”¹³ El blanco de sus integrantes es elocuente en el cartel de “Protesta de los artistas revolucionarios de México” que ataca a “los académicos, los Covachuelistas, los salteadores de puestos públicos, y en general [...] toda clase de Zabandijas y Zánganos Intelectualoides”. Estas caracterizaciones reverberan en las de Revueltas, para quien los habitantes de los pasillos y oficinas de las instituciones culturales no son más que una “horda de traficantes de todos los géneros”: “...los veo amplificar su sonrisa por los patios, los salones y los corredores de los ministerios. Van presurosos, cargados de cartapacios. En sus cartapacios llevan nombramientos, órdenes, ceses; toda una maquinaria

¹¹ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press, 1987, p. 95, cursivas del autor, mi traducción.

¹² Dicho manifiesto se encuentra reproducido de manera íntegra en Sheridan, *op. cit.*, pp. 123-125.

¹³ Sofia Rosales, “El renacimiento del grabado en madera”, en *Arte Moderno de México. 1900-1950*, Luis-Martín Lozano (ed.), México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 143, 146 y 147.

espeluznante y omnipotente. Llevan proyectos —¿quién lo diría?— de nueva organización, de futuras actividades. Son conscientemente ridículos y grandes —¡qué grandeza!— [...] Se tropieza uno malhadadamente con ellos en todas las partes: en las estaciones de radio, en los ministerios, en las escuelas. [...]”¹⁴



Gabriel Fernández Ledesma. “Protesta de los artistas revolucionarios de México”, 7 de noviembre de 1928.

Entre los firmantes del manifiesto treintatrentista están exestridentistas, como Fermín Revueltas, Alva de la Canal, Maples Arce y List-Arzubide, además de otros creadores que en un momento u otro cruzarán camino con Revueltas en la producción de obras de género mixto como el teatro, la pantomima, el ballet y el guiñol, o en los trances del activismo político y cultural: el propio Siqueiros, Germán Cueto, Gabriel Fernández Ledesma¹⁵ y Leopoldo Méndez.

¹⁴ “¿Cómo le hacen?”, en Silvestre Revueltas, *op. cit.*, pp. 202-203.

¹⁵ Revueltas colaborará en 1933 con Lola, la esposa de Germán Cueto, en el montaje de *El renacuajo paseador*. Fernández Ledesma realizará la escenografía del ballet *La coronela* (1940), última composición de Revueltas.

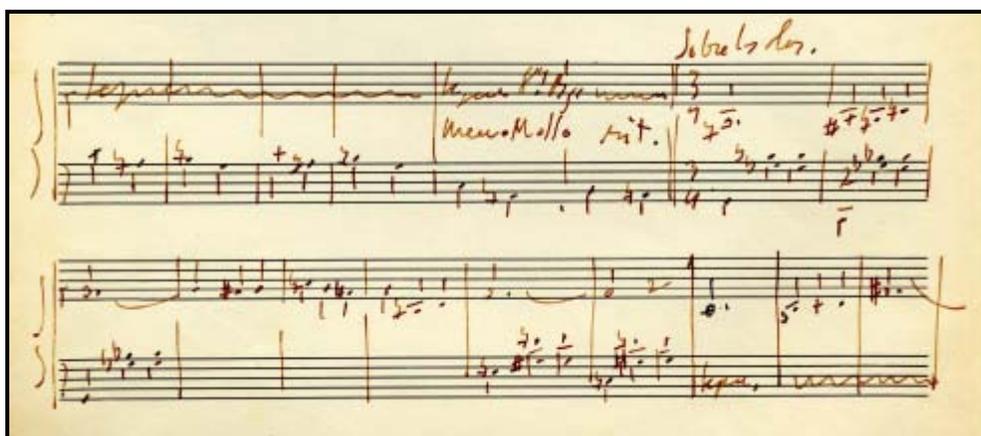
La paradójica alternancia o mezcla entre “realismo” y abstracción que se respira en la música de Revueltas, es congruente con los rudos trazos de Siqueiros, quien acierta en inferir una estética de tendencia abstraccionista a partir de sujetos reconocibles y políticamente significativos. Como veremos, éstos parecen ser los mismos que resuenan en las partituras de Revueltas, representados por toda clase de gestos y sonoridades de personajes callejeros, que lo distinguen de los personajes que apropiaron otros músicos. En ninguna partitura *protagonizan* los indígenas que pinta Diego Rivera, ni los trajes de Tehuana que visten a Frida Kahlo, ni en ambos la reivindicación de raíces prehispánicas que figura en muchas de sus pinturas. Tales personajes pudieron haber sido simbolizados adjudicando un papel generador y preponderante a músicas de las etnias, sones de Tehuantepec, o evocaciones musicales del pasado pre-colonial.¹⁶

Los actores culturales que pueblan la música de Revueltas se encuentran también en la obra de otro pintor. Me refiero a algunos de los lienzos de Antonio M. Ruiz “El Corzo”: el imaginario que se desprende de éstos se parece mucho al que se intuye en la música de Revueltas, pues está marcado por una representación del entorno cultural de una urbe empobrecida: una vendedora de billetes de lotería en el pintor,¹⁷ la figura solitaria de un afilador o los gritos de un pregonero en el músico. Ni uno ni otro parecen mostrar primeramente un interés por representar la mexicanidad de estos personajes, cuanto su condición de pobreza. Es muy parecida la ironía que

¹⁶ Tales estrategias para la construcción de identidad nacional fueron empleadas por los principales compositores de la época, tanto los de la generación de Revueltas (sobre todo Chávez), como de la precedente (Ponce, Rolón y Huízar entre los más relevantes) y también entre los más jóvenes (Ayala y Moncayo).

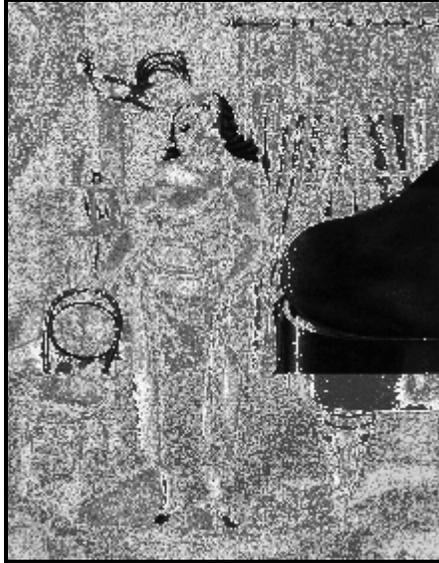
¹⁷ Me refiero al óleo *La billetera*, 1932. Más adelante regresaremos a este cuadro.

alberga la yuxtaposición de signos incongruentes en el retrato de una soprano regordeta en la sala de su casa, y la cita del vals *Sobre las olas*, en el apunte de una partitura de Revueltas.¹⁸ De la boca de la soprano sale un gallo. El vals es satirizado por acordes intencionalmente “equivocados”.



Fragmento de un apunte de “Velorio” en el que aparece citado el “Vals sobre las olas” de Juventino Rosas (manuscrito del compositor).

¹⁸ Me refiero al cuadro *La soprano* por el lado de “El corzo”, y a *Velorio* por parte de Revueltas (música que escribió para la revista musical “Upa y apa” en 1939). Según Luisa Barrios Honey, nieta del pintor, era saber común en la familia que la cantante a la que alude el cuadro es Fanny Anitúa (1887-1968), (comunicación verbal en entrevista con el autor). La duranguense Anitúa fue una contralto de renombre internacional. Hacia el final de su carrera, en 1921, el secretario de educación José Vasconcelos la distinguió nombrándola directora honoraria del Conservatorio Nacional de Música.



Antonio M. Ruiz (El Corzo): “La soprano” (Óleo sobre madera, 1949, 27 X 25.5 cm, colección de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público)

Ambos artistas exploran paralelos discursivos: “El Corzo” convierte un sonido en una imagen figurada. Revueltas “figura” una escena de salón empleando un género que nos hace evocar la cultura del porfiriato. Para Ruiz como para Revueltas, la alusión satírica al salón es, por supuesto, una burla de la cultura academicista de filiación porfiriana.

Como hemos podido observar, no por indirectos o simbólicos, los lazos entre la música de Revueltas y los discursos de la poesía, literatura y plástica son menos reales y relevantes. Pero ¿bastan como premisa para inferir un sentido en las creaciones de Revueltas? ¿Permite la naturaleza del discurso plástico o literario, cuyos medios y estrategias de expresión no coinciden con los de la música, tales deducciones? Y más allá de estas incongruencias discursivas, ¿“es posible entender una obra,

reconstruyéndola con base en evidencia registrada, el conjunto de convenciones, las expectativas, y las creencias vigentes en el momento de su creación”¹⁹ La respuesta a estas interrogantes se antoja fundamentalmente negativa. Nuestra breve exploración preliminar ha puesto en evidencia vínculos ostensibles entre los discursos, que parecen hacerlos comparables entre sí en tanto que comparten una serie de objetivos de representación, y se sitúan en una misma circunstancia histórica y cultural. Pero los lazos son indirectos: el latir del corazón comparte con la música una articulación particular del tiempo; el suspiro de amor de una india tiene su correlato musical en el gesto de una melodía que desciende suavemente, hasta desvanecerse; la algarabía producida por el encuentro de paisanos en el espacio de un mercado o de una fiesta puede asumir la forma de un mundo sonoro complejo, poblado por un sinnúmero de actores musicales diversos y yuxtapuestos, en simulación simbólica del suceder casual e imprevisible de dicho entorno cultural. Es pues, en la *acción* de estos signos,²⁰ en la manera en que estructuran un concepto de tiempo y espacio, en donde se tocan los discursos distintos. Comparando sus respectivos *procesos de significación* podemos establecer un paralelo válido y productivo. En las partituras en las que un elemento

¹⁹ Paul de Man, en la introducción a Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982 (original en alemán, Suhrkamp Verlag, 1970), p. XI, mi traducción.

²⁰ Elena Beristáin define al signo en general, como “todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referirsele. Es decir, todo dato perceptible por los sentidos (visual, auditivo, etc., por ejemplo un síntoma) que, al representar (pues es *representante*) algo no percibido, permite advertir lo *representado* [...]” (*Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa (8va ed.), 2000, p. 462). Siguiendo la tendencia hoy día cada vez más generalizada entre los teóricos de la semiótica musical, utilizaremos un marco teórico ecléctico, combinando elementos y nomenclaturas de los modelos de Ferdinand Saussure y de Charles Sanders Peirce. En la semiótica de Saussure la concepción del signo es diádica, contemplando en esencia dos elementos constitutivos: el *significante* (*signifiant*), y el *significado* (*signifié*). El concepto de signo de Peirce, en cambio es triádico, y contempla al *objeto* al que se refiere el signo, al signo en sí o a su vehículo (*representamen*) y a su sentido (*interpretante*), el cual a su vez toma la forma de un signo derivado, mediante el cual relacionamos el signo primario con el objeto. Para nuestro estudio utilizaremos las categorías signicas de Peirce, empleando, sin embargo una nomenclatura propia: hablaremos de *signo* o *significador*, de su *referente* y de su *sentido* o *significado*.

semántico se hace presente, contribuyendo a la definición de su contenido —esta es la característica fundamental de nuestro corpus— la confrontación entre el comportamiento semiótico de la música y de los discursos que le rodean se torna premisa obligada. Este enfoque dialógico es ineludible si queremos explicar las partituras como fenómeno cultural y entender la música de Revuelta como un lenguaje social.

No debemos engañarnos acerca del alcance de esta lectura dual, sin embargo. Los lazos sugeridos desde otros discursos sólo contribuyen a una razón interpretativa si se sustentan en el análisis del sentido que emana del texto musical. La referencia semántica puede instigar la decodificación de dicho sentido, pero por lo general no alcanza para explicar el texto musical de manera satisfactoria. Es solamente cuando un discurso informa al otro y viceversa, formando un círculo virtuoso, que una perspectiva hermenéutica cobra sentido y resulta productiva.²¹

Si bien desde Heidegger y Gadamer la hermenéutica moderna ha cedido el interés en la interpretación de las intenciones subjetivas de los autores de los textos en favor de la explicación de la lengua de los textos como un medio autónomo y como origen del sentido, el caso de Revueltas presenta una particularidad que sugiere revertir momentáneamente este proceso: como veremos, el compositor acompaña muchas de las obras de nuestro corpus con palabras de advertencia que aluden a su intención

²¹ Dice Paul Ricoeur: "si la hermenéutica es una fase de la apropiación del sentido, una etapa entre la reflexión abstracta y la reflexión concreta, si la hermenéutica es una recuperación por el pensamiento del sentido que se halla en suspenso en el símbolo, no puede encontrar en el trabajo del análisis estructural más que un apoyo y no una contraposición" (*Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Eds. du Seuil, 1969, p. 33). Entendemos la hermenéutica con Ricoeur como la teoría que reglamenta la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra.

creativa y suelen estar dirigidas a un público cuyas expectativas pronostica frustradas en razón de la novedad desconcertante de la música que está por oír. Al señalar uno de los paradigmas que da identidad a nuestro corpus como aquél en el que ciertos contenidos semánticos contribuyen a la construcción de sentido, dejamos en claro nuestra reserva ante una interpretación exclusivamente “esencialista” de la música de Revueltas, es decir, un estudio de la “estructura [del] texto [musical] que ignora la intención que revelan las circunstancias personales y culturales de su creación y que es “perseguido a expensas de la recepción, de los patrones individuales o colectivos de entendimiento que emanan de su lectura y evolucionan en el tiempo”.²² Justamente *la dualidad de discurso semiótico y semántico que caracteriza el corpus* prohíbe esta reducción al aspecto material de la obra. Es por eso que *los discursos que pueblan el ambiente cultural de la obra, la intención formulada por el creador y la recepción documentada en críticas y crónicas de la época, conforman un marco de partida obligado para nuestro estudio.*²³

Tras estas hipótesis, suscitadas al confrontar la música de nuestro corpus con algunas expresiones de la poesía y plástica del entorno inmediato del compositor, retornemos a nuestro esbozo de dicho ambiente, revisando ahora las músicas con las que dialoga Revueltas.

²² Paul de Man, en relación a la crítica que hace Jauss a la interpretación esencialista del arte. Él se refiere a textos literarios, pero es evidente la pertinencia también en otros tipos de discurso artístico. (Jauss, *Op. cit.*, p. X, mi traducción).

²³ *Cfr.* estética de la recepción, en Hans Robert Jauss, "Experiencia estética y hermenéutica literaria", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), UNAM, México, 1987.

Las otras músicas

Como hemos podido observar, la productividad de una lectura interdiscursiva como estrategia de lectura adquiere visibilidad al proyectar nuestro corpus sobre la cartografía dibujada por los discursos políticos y estéticos que Revueltas encuentra a su regreso de los Estados Unidos. Nos hemos referido ya al tópico de nacionalismo y modernidad, omnipresente y explícito en debates literarios en la prensa, políticas culturales dictadas desde el estado, criterios de museografía, crítica literaria y plástica, contenido de los programas de estudio implantados en las academias de arte, políticas editoriales, sesgos antológicos, y un sinnúmero de otras manifestaciones. Podemos afirmar que las posturas ahí plasmadas expresan en su conjunto una suerte de *horizonte de expectativas*²⁴ que es tomado en cuenta de manera consciente y crítica (o no) por los creadores de arte. En lo que toca a la música, este horizonte se perfila, entre otros, en los preceptos implícitos o manifiestos en revistas musicales, congresos y concursos musicales, programaciones de concierto, organización social de las instituciones musicales, programas de estudio de las escuelas de música y conservatorios, críticas y crónicas de conciertos. Como veremos, son los prejuicios implícitos en estos discursos a los que responde nuestro corpus mediante construcciones reverenciales o paródicas. Conviene, pues, repasarlos, antes de enfrentar nuestra tarea analítica.

Cuando Revueltas retorna a México, se topa con un ambiente musical en el que, al igual que en las otras artes, se negocian posturas que transitan entre un tradicionalismo conservador y distintas expresiones de avanzada y, tal como sucede

²⁴ Empleamos aquí el concepto introducido por Jauss en el marco de su estética de la recepción.

en la literatura y la plástica, también entre un arte autoreferencial y otro que se pretende al servicio de la comunidad y sus necesidades de identificación. Este último discurso parece tomar preeminencia, sin duda debido a la circunstancia histórica: la necesidad de redefinir identidades en razón de las transformaciones socioculturales acarreadas por la revuelta social, muy fresca en la memoria de todos los intelectuales y creadores de entonces. En el nombre de la definición musical de “lo mexicano” se perfilan y distinguen los distintos cauces de la creación futura. Vale la pena hacer una breve revisión de la génesis de estos conceptos, pues, como veremos, la música de Revueltas incide sobre ellos de manera directa.²⁵

Las distintas vertientes conceptuales de nación y modernidad en la música están nítidamente plasmadas en los preceptos promulgados en varios congresos, que fueron organizados precisamente con el objeto de discutirlos y normarlos. El Primer Congreso de Escritores y Artistas (septiembre de 1922) se debe al Grupo Nosotros, de tendencia “evolucionista”. Según reporte del historiador Jesús C. Romero,²⁶ quien participó en el Congreso, el triunfo perteneció al ala izquierda, pues se rechazó ahí “la estética del arte por el arte, instando a reconocer la creación como medio de renovación social”. En la persecución de este objetivo aflora la propuesta de preservar el folklore popular como estrategia de distinción identitaria.

²⁵ Basamos este recuento en el informativo estudio que al respecto ofrece Leonora Saavedra en *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 2001, Cap. 5, “The Mexican Selves (I): Early Representations and Reception”, pp. 175- 217. Nuestras citas provienen de este estudio (mi traducción).

²⁶ “Apuntes para la historia del Primer Congreso Nacional de Música”, en *Cultura musical: revista patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música*, nos. 1 y 2, diciembre de 1936, pp. 14-17.

En 1926, Carlos del Castillo, entonces director del Conservatorio Nacional de Música, anuncia la organización del Primer Congreso Nacional de Música. Desde un inicio, dicho congreso estuvo viciado por controversias, pues del Castillo había intentado eliminar la participación de compositores a quienes no consideraba dignos de contribuir a la definición de “lo nacional”, el propósito implícito en el nombre del encuentro. A juzgar por los reportes de prensa, los “charlatanes” a los que aludía ambigualmente del Castillo podían ser los músicos populares dedicados a la composición de “canción mexicana” en sus distintas expresiones, pero también los seguidores de la vanguardia científicista corporizada en el microtonalismo de Julián Carrillo. Ante el escándalo que provocaron sus declaraciones, del Castillo se retiró de la organización del congreso, la cual se encargó eventualmente a un grupo de tendencias mixtas, aunque conservadoras en su mayoría.²⁷

En dicho congreso se enfrentaron, por un lado, tendencias folkloristas u otras expresiones de nacionalismo, usualmente liadas al tonalismo y a géneros asociados con el romanticismo tardío y, por el otro, propuestas esteticistas (el “arte por el arte”) y el microtonalismo. Un sitio del espectro lo ocuparon los *tradicionalistas*, quienes “no veían razón para distanciarse de la música europea, el estilo romántico tardío, ni desarrollar un estilo de composición nacional.” Con diferencias de matiz, pertenecieron a este grupo el propio del Castillo, y compositores como Juan León Mariscal, Rafael J. Tello y Estanislao Mejía. A este grupo se opuso el radicalismo de los *evolucionistas*, quienes estaban convencidos del “necesario e inevitable progreso de

²⁷ Lo conformaron Estanislao Mejía, Daniel Castañeda, Francisco Domínguez, Alba Herrera y Ogazón, Manuel Barajas, Juan León Mariscal, Ignacio Montiel y López y el antes nombrado Jesús C. Romero.

la música de arte”. Dicha convicción modernista (el progreso histórico de la música, y en consecuencia el microtonalismo como un estado superior y más avanzado de la misma, suponemos) tomó forma en el marcado interés de sus seguidores por el desarrollo de la *técnica* (otra afición modernista). Sus seguidores, Castañeda, Gerónimo Baqueiro Foster y Vicente T. Mendoza, pretendían dar una identidad propia a México en la música de occidente precisamente mediante un papel de liderazgo en el desarrollo del arte musical “universal”. Aunque supeditado a los avances de la “ciencia musical”, en este propósito no se excluye necesariamente al folklore. Después de proponer un sistema que dividía la octava en noventa y seis tonos, estos teóricos sugirieron emplearlo para una recolección más fidedigna de las expresiones locales de folklore. Mendoza en lo particular invitó a explorar la integración del folklore (sus instrumentos, timbres, y danzas) a la composición microtonal.

A los dos grupos antes nombrados habría que agregar un tercero, representado por Francisco Domínguez y Pedro Michaca, al que podríamos denominar *folklorista*, dado su interés más explícito en la música popular tradicional como premisa de un arte nacional independiente de la música europea. (En su aplaudida ponencia, Michaca sugería capacitar a los alumnos primero y exclusivamente dentro del folklore, y sólo después de ser sensibilizados de esta manera, supeditar las melodías aprendidas a desarrollos “lineales, composiciones polifónicas, de los cuales emanaría naturalmente una base armónica, la cual podría entonces sintetizarse con géneros y formas europeas”).

Entre los acuerdos del Primer Congreso, estaba la organización de uno subsecuente, además de un “Concurso de composición, piano, violín, violonchelo, canto, conjunto de cámara y música militar”, cuyas bases incluyen indicadores semánticos elocuentes en el contexto de nuestro estudio. Congruente con su búsqueda y fomento de definiciones musicales de identidad, la convocatoria prescribía varias categorías de composición nacionalista. La primera estaba reservada para “poemas sinfónicos, basados en un programa unificado, derivado de tradiciones mexicanas, costumbres, paisajes, o fiestas, cuyo material habría de consistir, ya sea en melodías del folklore o en melodías modeladas a partir de éste”. La segunda categoría se abrió para obras de carácter polifónico, escritas al menos para tres instrumentos, “basadas en un tema derivado de la canción mexicana tradicional o de alguna danza”. (Hubo una tercera categoría “libre”, misma que sin embargo no sería merecedora de premio alguno, sino meramente de un diploma).²⁸ Como puede observarse, la estrategia para la construcción de una música de identidad nacionalista descansaría en la selección y estrategia de apropiación de muestras del folklore, mismas que de este modo se institucionalizaban como marca oficialmente sancionada de lo propio.

En este panorama llama la atención la ausencia de Manuel M. Ponce, José Rolón, Chávez y Revueltas, precisamente los compositores que dejaron la huella más profunda en la historia identitaria de nuestra música. Éstos se encontraban fuera del

²⁸ Los premios fueron ganados, en la primera categoría, por *El festín de los enanos* (Rolón, primer premio) y tres movimientos de *Imágenes* (Candelario Huízar, tercer premio), y en la segunda categoría, las *Variaciones sobre un tema mexicano* (Alfonso de Elías, tercer premio). En la tercera categoría obtuvieron diplomas la *Suite para orquesta de cuerdas* (José F. Vázquez) y la *Sinfonía folklórica para música militar* (Rafael Adame). Debe aclararse que la composición del *Festín de los enanos* había sido compuesta de motu proprio, antes de la emisión de la convocatoria.

país cuando se llevaron a cabo el congreso o el concurso: en París los primeros y en los Estados Unidos los segundos. A su regreso, cada cual abordó a su manera el problema de la identidad nacional. Ponce, quien a principios de los veinte había compuesto obras nacionalistas empleando la canción mexicana como bandera de identidad, se sentía ahora incómodo con la reducción de lo propio a un género, cuya esencia, en su opinión, era más bien italiana. Las distintas expresiones del folklore, con su mestizaje inherente y continuo, y sus evidentes influencias extranjeras (españolas u otras), causaban problemas a los buscadores de lo “genuinamente” mexicano. Tal vez el simplismo y la endeble base histórica de la ecuación “folklore nacional” — “mexicanidad”, condujeron a varios (Ponce, Chávez y Rolón, sobre todo) a explorar vestigios de una música prehispánica, en teoría libre de influencias europeas. Dicha tarea no era fácil, dado que no existió la escritura musical entre las distintas etnias y los remanentes vivos de músicas antiguas tendían a estar “contaminados” por el proceso de aculturación posterior a la conquista. Con todo, estos compositores destilaron a partir de los registros de etnólogos y folklorólogos música interpretable como “prehispánica”, y utilizable como materia para una construcción moderna de lo propio. Para componer sus *Tres Danzas Indígenas Mexicanas* (París, 1928), Rolón empleó danzas presuntamente pre-coloniales, recolectadas por Rubén M. Campos.²⁹ Ponce compuso su *Chant et danse des anciens*

²⁹ Cfr. *El Folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928.

*Mexicains*³⁰ basándose en parte en el “Canto de la Malinche”, pero también, más libremente, en hábitos de representación de “lo primitivo” o “lo exótico” apropiados del romanticismo francés. Esta obra, por cierto, fue estrenada en 1933 por Revueltas, al frente de la Orquesta del Conservatorio. Como referente de este tipo de construcciones identitarias también fueron relevantes para Revueltas los dos ballets compuestos por Chávez en 1921 y 1925, *El fuego nuevo (ballet azteca)* y *Los cuatro soles (ballet indígena)*, programados respectivamente en 1929 y 1930, recién llegado aquél a México.³¹ De hecho, el estreno del segundo ballet de Chávez fue dirigido por el propio Revueltas.³² (En el apéndice III puede observarse una lista más completa de la producción nacionalista con la que “dialogaría” Revueltas).

Cualquiera que hubiera sido la fuente de inspiración semántica, los significadores de corte folklorista, étnico o “indianista”³³ son empleados en mayor o menor medida como marcador o generador del discurso y estructura musicales en los nacionalismos

³⁰ La historia de esta creación, producto de reelaboraciones de materiales provenientes de varias obras, hace difícil establecer una fecha de composición. De acuerdo al estudio de Saavedra (2001), la primera versión con este nombre data de 1928. La versión dirigida por Revueltas está fechada en París en 1930.

³¹ Saavedra reporta ejecuciones musicales de *El fuego nuevo* por la Orquesta Sinfónica de México en 1928, 1929 y 1930. La interpretación a la que pudo haber asistido Revueltas se efectuó en un concierto de gala dirigido por Chávez el 25 de julio de 1929. (Cfr. tabla de ejecuciones de la OSM en Saavedra, *op. cit.*, (2001), pp. 222-225)

³² El rico diálogo *estético* entre Chávez y Revueltas —en la época analizada no sólo amigos sino correligionarios en su lucha por la innovación— ha sido ignorado casi totalmente por la historiografía, al parecer ofuscado por la mayor fascinación que ha despertado la disputa personal y política que los convirtió en contrincantes durante la segunda parte de la década de los treinta. Queda pendiente, pues, el estudio del diálogo crítico entre Chávez y Revueltas como fuente de energía creativa. Como es el caso con Revueltas, también para Chávez la época entre 1921 y 1935 conformó un fructífero laboratorio de experimentación. Sus propuestas son extraordinariamente variadas (más que las de Revueltas) y van desde un osado vanguardismo (*Energía* (1925); *Tres exágonos*, 1923; *Otros tres exágonos*, 1924) hasta hieráticas obras neoclásicas *Sinfonía Antígona* (1932-1933), pasando por experimentos neo-primitivistas, (*El fuego nuevo*, 1921; “Ballet indígena” *Los cuatro soles*, 1925), propuestas nacionalistas (*Jarabe: Baile Mexicano Tradicional*, 1922; *Imagen Mexicana: Canción Mexicana Tradicional*, 1923; *Cantos de México para orquesta mexicana*, 1933; *El Sol: Corrido Mexicano*, 1934; *Llamadas: Sinfonía Proletaria para Coro y Orquesta sobre versos del Corrido de la Revolución Mexicana*, 1934; “Sinfonía de Baile” *Caballos de vapor*, 1934; *Chapultepec: Three Famous Mexican Pieces*, 1935; *Sinfonía India*, 1935). A estas tendencias hay que sumar otras, al parecer de interés musical, más que social y político (*Blues y Fox*, 1928; *Soli*, 1933; *Three spirals*, 1934; *Sonatas para piano*, 1928, y *cuatro cornos*, 1929).

³³ A pesar del equívoco que produce este término, lo seguiremos utilizando como referencia a las culturas prehispánicas, dado que fue el utilizado con más frecuencia en la época que nos concierne.

que encuentra Revueltas en 1929. Es llamativo el hecho de que Revueltas, quien no había mostrado mayor interés por una marcación “mexicana” en sus composiciones realizadas durante su estancia en los Estados Unidos,³⁴ se ocupa súbitamente de este tópico a su regreso. Ello responde seguramente a la presión social de un medio obsesionado con la postulación musical de una identidad cultural. Su producción reaccionará ante las propuestas planteadas por compositores desde o al margen de los congresos nacionalistas. En la definición de su diferencia respecto del imaginario que construyen aquéllos, van apareciendo los contornos identitarios propios de Revueltas.

Las coordenadas de Revueltas

En la música de occidente la estrategia de incorporación de referencias musicales del folklore ha sido siempre el mecanismo más directo y elocuente para cargar la música con un sentido de identidad nacional o regional.³⁵ Se trata en muchos casos de una estrategia de significación relativamente sencilla: la cita es utilizada como un signo³⁶

³⁴ Habrá quien considere dentro de esta categoría el arreglo para septeto de *El afilador*, una pieza compuesta originalmente para piano y violín en Guadalajara (1924). Pero este personaje no es exclusivo de México y su adopción responde más bien a la inquietud de postular un sentido social desde la música.

³⁵ Zofia Lissa teorizó acerca de la forma en que opera una cita estilística al interior de una obra musical, en el caso del neoclasicismo stravinskiano. A diferencia de su modelo, que habla sólo de citas *musicales* (es decir, de referencias a otras obras musicales y a los mundos que éstas representan), nosotros hablaremos también de la incorporación de significados culturales, que no están mediados por una cita musical. (Ver Zofia Lissa, “Ästhetische Funktion des musikalischen Zitats”, en *Die Musikforschung*, No. 19, 1966, pp. 364-78).

³⁶ Las citas literales o de estilo se ciñen perfectamente a una definición amplia del signo musical, como la que propone Kofi Agawu y que concuerda con la antes mencionada definición amplia de signo que propone Elena Beristáin: “una disposición particular de dimensiones musicales” que se reconoce como tal, en cuanto se detecta una relación particular y dinámica con otras entidades musicales de su contexto textual. Su comportamiento en relación con otras construcciones similares, distintas u opuestas dentro de su contexto, generará y marcará su significado, mismo que podrá ser reconocido y descrito con cierto grado de objetividad. Así, en la obra de Revueltas un signo lo puede constituir dicha cita o el título de la obra, pero también elementos no semánticos como un simple acorde, un combinado de temas, una forma particular de relacionarlos entre sí, la gramática musical empleada (sobre todo si se contrapone a otra u otras), una instrumentación peculiar, la forma misma de la obra o su género, una indicación verbal de expresión, o una

que *señala* el origen y contexto al que nos quiere referir el compositor, a quien le sirve también como *validación y delimitación* social de su discurso.³⁷ Este parece ser el manejo sugerido por la primera categoría del concurso nacionalista antes mencionado. La posibilidad de utilizar dicho signo como premisa *musical*, es decir, no sólo referencial, corresponde a la segunda categoría del concurso: el material musical derivado de la cita impregna ahora todo el texto y le presta un barniz de localidad.³⁸ Acaso podrían interpretarse estas estrategias de creación de sentido a lo largo de un eje semiótico en cuyos extremos se encuentran, por un lado, las construcciones cuyo sentido *principal y final* es la *declaración* de una identidad y cuyas estrategias formales y retóricas van encaminadas a la comunicación y recepción de ésta, y por el otro, composiciones que parecen asumir una identidad de entrada, como *punto de partida* de una exploración personal, abierta, y enfocada a contenidos musicales, que trasciende el mero propósito de la comunicación de un sentido de localidad.

Justamente en las peculiares estrategias de apropiación de elementos significativos derivados del entorno social y cultural, el marco de significaciones que Iuri Lotman ha dado por denominar “semiosfera”,³⁹ encontramos el sentido que explica las

referencia a otra música, entre otros (*Playing with Signs*, Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 49, mi traducción).

³⁷ Como veremos más adelante, esta validación se da sólo en caso de que el público comparta con el autor el código que permita la identificación común del signo. De ahí que la eficiencia comunicativa de las citas dependa de su cualidad convencional y de un consenso relativo en cuanto a su significado.

³⁸ Su esencia estilística y estrategia formal, sin embargo, no necesariamente cambia, como puede constatarse en la obra ganadora (Alfonso de Elías, *Variaciones sobre un tema mexicano*), que se apega a cánones bien establecidos como el de la forma variación.

³⁹ El concepto de la “semiosfera”, un espacio semiótico que encierra una particular cultura, “necesario para la existencia y funcionamiento de lenguajes”, fue desarrollado por Lotman a partir del de “biosfera”, propuesto por el químico Vl. I. Vernadsky, y nos permite conceptualizar la cultura en su diversidad, pero al mismo tiempo como un sistema particular y delimitado que forma parte de dicha diversidad. La semiosfera es un espacio abstracto de semiosis, de textos y de lenguajes, un sistema semiótico, que contiene en sí mismo varios subsistemas semióticos. Para Lotman, “la vida humana consciente, es decir, la vida de la cultura, [...] requiere

expresiones más distintivas de la modernidad de Revueltas. Con diversos matices, veremos que la presencia de signos “culturales”⁴⁰ suele asumir dos funciones básicas en sus textos: la de una *premisa* y estrategia de marcación semántica de una obra o, por el contrario, su postulación problematizada, es decir, la arropiación como señalamiento de un sentido cultural que a continuación se desmantela o se coloca en un contexto incongruente. Tras estas dos estrategias de significación se esconden las posturas de un modernismo “constructivo”, enfocado en el futuro, y su contraparte rupturista, radicada en un presente que se define por su crítica del pasado.

Un breve recorrido por las partituras que conforman nuestro corpus nos permitirá examinar la productividad de esta perspectiva y a su vez sondear las distintas estrategias de significación que inventa o toma prestadas de la tradición, para plasmar en una dimensión sonora los tiempos y espacios del mundo que construye desde su música.⁴¹

de una estructura especial de tiempo y espacio, dado que la cultura se organiza como un marco particular de tiempo-espacio y no puede existir fuera de él.” Paradójicamente, “esta organización cristaliza en la semiosfera, pero al mismo tiempo es propulsada por la misma” dado que no se trata de un sistema estático y cerrado, sino de un *continuum* dinámico de procesos de significación. (Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington, Indiana University Press, (1990) 2000, pp. 123-24 y 133, mi traducción). Podemos entender, por ejemplo, al México posrevolucionario en su totalidad como una semiosfera, que se delimita por su diferencia respecto de otras. Dentro de dicha semiosfera, el ámbito de las artes puede leerse como una subestructura, o si se quiere, como una semiosfera por sí misma. Es ésta a la que haremos referencia con más especificidad a lo largo de nuestro estudio.

⁴⁰ Emplearemos este concepto como alusión al conjunto de signos que conforman la semiosfera, en este caso, la que nutre a Revueltas. En este sentido, “cultura” incluye, pero a la vez trasciende la acepción coloquial del término como praxis artística e intelectual. Hablaremos de signos “culturales” (aquellos que Revueltas apropia de la semiosfera) por oposición a signos musicales (que pueden —o no— constituir “reencarnaciones” musicales de los anteriores dentro del texto artístico).

⁴¹ Nos apoyamos en la propuesta de una exploración de las articulaciones musicales de actor, tiempo y espacio, que propone Tarasti como base de su teoría semiótica (*A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1994).

Los actores

La identidad estética y política de un compositor puede inferirse a menudo a partir del personaje cultural que sitúa en su obra, representado ahí mediante la música con la que se le asocia convencionalmente en un momento y entorno dados. En un ambiente musical convulsionado por una intensa polémica en torno a la definición de identidad no sorprende la cantidad de partituras con algún sello programático.

¿Quiénes deben ser los portavoces de la modernidad? ¿El charro que le canta las glorias de la vida campestre a su China Poblana? ¿El mestizo enaltecido por la Revolución, en cuya raza se sintetiza un nuevo México? ¿La población autóctona que ha sobrevivido la colonización? ¿El campesino proletarizado, que viene a la ciudad en busca de trabajo? Tópicos, géneros o lenguajes musicales los representan y son utilizados para defender un espacio dentro de la paleta de opciones identitarias que caracterizan dicha semiosfera.

La mayoría de los discursos musicales que reservaron un espacio dentro de esta paleta lo hicieron mediante la postulación musical de un *actor* que representa cierto campo semántico, incorporando como base del discurso *una* melodía (étnica, folklórica, tradicional u otras) o *un* elemento rítmico (por ejemplo, el de un tambor indio), o *una* escala pentatónica (en alusión a una cultura arcaica), o algún otro indicador equivalente. Con pocas excepciones, la música de nuestro corpus escapa de esta tendencia. En algunas de sus partituras, por ejemplo, las apropiaciones culturales prácticamente *inundan* el discurso, tanto en *cantidad* como en *diversidad*. Llama la atención que dichos significadores aparecen “esparcidos” de manera aleatoria a lo

largo del espacio de la música, y que no parecen asumir tareas de estructuración narrativa. Es decir, en estos planteamientos musicales las citas no son utilizadas como actores que impulsan el desarrollo del discurso melódico, armónico y estructural, sino más bien constituyen una presencia semántica que marca⁴² un discurso musical que es esencialmente abstracto y que se desenvuelve con relativa independencia de las citas.⁴³ Este es el caso del primer movimiento de *Esquinas* (1931), la partitura que nos ocupará en segunda parte de nuestro estudio. La existencia de notas del autor⁴⁴ sobre esta obra nos ayudará a identificar la combinación de incorporaciones culturales diversas, como la representación de un actor múltiple, propuesta inusitada en el ámbito creativo que rodea al compositor. Como veremos, la idea de la construcción de un actor grupal más que individual, también está claramente plasmada en obras afines, como *Cuauhnáhuac* (1931) y *Alcancías* (1932, primer movimiento).⁴⁵

⁴² El concepto de “marcación”, adaptado por Robert Hatten a partir de la lingüística, se refiere a la “valuación asignada a la diferencia” (*Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1994, p. 34). Este concepto jugará un papel importante en nuestra investigación, dado que no es posible inferir el valor de un signo dentro de un discurso musical, sin observar su articulación dentro del contexto. Sin embargo, a diferencia de Hatten, no emplearemos el concepto en su acepción más estricta, como estrategia para resaltar elementos de una relación binaria (significados destacados/significados no destacados), sino en un sentido más amplio, como estrategia para inferir la relevancia e intención de un signo en un marco de valores que pueden trascender dicha relación. En el caso citado, por ejemplo, los signos derivados del ámbito cultural prestan al discurso musical abstracto una marcación semántica. A la inversa, el discurso abstracto puede interpretarse como un intento por marcar el sentido de las incorporaciones culturales con un sentido de modernidad. Como veremos, dependerá de las estrategias de enfatización (*foregrounding*), cuál de estas interpretaciones es la pertinente.

⁴³ Dice José del Pino: “Las obras del vanguardismo más auténtico se basan en la construcción de un objeto artístico que adquiere su forma en la pugna por representar novedosamente una realidad percibida como diversa y múltiple, compleja y disgregada.” (*Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam y Atlanta, Rodopi BV Editions, 1995, p. 3 y 4).

⁴⁴ Como veremos, dichas notas constituirán un elemento clave para la interpretación de contenidos. En tanto que acompañan las partituras en las que está presente de manera relevante un elemento semántico, también ayudan a delimitar el corpus.

⁴⁵ En este sentido es elocuente el paralelo con la óptica que propone Eero Tarasti desde el estructuralismo, al hablar de un “desembrague [*débrayage* en Greimas] actorial, que distrae la atención sobre un ‘ego’ central, apuntando hacia otros personajes” (*op. cit.*, p. 302.) Como veremos, el concepto de desembrague es característico del arte del siglo veinte, y radicalmente, en el corpus revueltiano que exploraremos aquí.

La *mezcla* de los signos culturales múltiples, distintos, y nunca protagónicos, puede interpretarse como una estrategia que tiende a hacer borrosa su especificidad individual, y que redundante en la percepción de una identidad *sintética* del actor que presuntamente representan. Al término de la audición, incapaz de recordar la multitud de signos culturales por sí mismos, nuestra memoria hace una suma de ellos e infiere de ésta una suerte de sustancia común, un “modo de ser”, más que una identidad particular, diferenciada y fácil de verbalizar. Dado que tiende a borrar las delimitaciones espaciales y temporales que de otra manera permitirían una decodificación objetiva, la densa yuxtaposición de signos culturales diversos deviene en una forma de *abstracción* del referente, y así, en una manera de profundizar en él.

Es importante también llamar la atención a la tipología de los signos que Revueltas incorpora de su semiosfera. Nuevamente vienen a nuestro encuentro las notas que Revueltas escribe sobre su música, pues ahí define a su personaje cultural: con pocas excepciones, no se trata del poblador cuya identidad se finca primeramente en su cualidad nacional, sino más bien una social. Los actores que pueblan la música de Revueltas, apasionado de las causas del proletariado, suelen ser pobres y desarraigados. No sorprende por tanto que busque representarlos mediante su música (por ejemplo, la de los músicos ambulantes que recorren las calles en búsqueda de limosna) tanto como por la apropiación de otras voces que lo caracterizan: por ejemplo giros del habla popular, gritos, chiflidos y pregones, gestos que evocan dicho contexto y que Revueltas corporiza musicalmente infiriendo sus cualidades musicales

o, en sentido más profundo, evocando de manera simbólica su actuar en la estructura temporal y espacial de su música.⁴⁶

Los espacios

La incorporación de una referencia a la música popular puede servir no sólo como simbolización de un personaje o actor, sino también del ámbito en el que se mueve éste. Tal estrategia ha sido utilizada ampliamente por los compositores de occidente para evocar determinados paisajes. Como a todo romanticismo, fascina al mexicano ante todo el entorno *rural*, presunta corporización de la sencillez y pureza original que el artista moderno ha perdido en la urbe. No sorprende, por tanto, que Revueltas responda revirtiendo precisamente tal “pureza” y “sencillez”, contraponiéndole una mezcla ruidosa y compleja de tópicos, que además aluden más bien a la cualidad “impura” (por híbrida), de los sonidos que pueblan las calles de la urbe.

Dicha semiosfera musical emana, por ejemplo, de los pentagramas de *Colorines* (compuesta tres meses antes que *Alcancías*, en mayo de 1932): ahí, Revueltas mezcla tópicos enfatizando su diversidad en forma de un *choque* semántico, pues evade a conciencia la sincronía tonal y métrica que habría supuesto un afán sintético.⁴⁷

⁴⁶ Esta forma de interpretación del sentido de las representaciones se basa en categorías introducidas por Peirce, sobre las cuales nos explayaremos más adelante. Valga mencionarlas por ahora brevemente: la categoría de una referencia directa mediante la corporización de cualidades idénticas a lo representado (*iconismo*); la referencia indirecta, en donde el signo (musical) actúa como *índice* de lo representado, en tanto comparte con aquél una sustancia que permite en el escucha tal inferencia; y la representación *simbólica*, que requiere de un código común entre autor y escucha para entender aquello que el signo desea representar. Esta última es la función que cumplen las notas con las que Revueltas acompaña algunas de las obras de nuestro corpus.

⁴⁷ La articulación de contenido mediante la incorporación significativa de tópicos, por supuesto, no es nueva en el canon musical de occidente. En nuestro estudio nos apoyaremos las categorías analíticas *type* (tópico, tipo) / *token* (muestra), desarrolladas por Robert Hatten a partir del modelo de tópicos propuesto por Leonard G. Ratner y la teoría semiótica de Peirce. Los tópicos son “tipos estilísticos ricamente codificados que evocan cualidades vinculadas a afecto, clase, y ocasión social, tales como estilos de música sacra, estilos “cultos” (*learned*

Después de una introducción francamente abstracta (es decir, carente de signos que refieren al mundo extramusical, el ámbito semántico), Revueltas nos sorprende de pronto con una representación del tópico que podríamos denominar “música india”, al que superpone de manera crecientemente ruidosa tópicos estilísticamente incongruentes: primero, muestras de “música mestiza”, después otro, que encontraremos de manera prominente en nuestro corpus: aquél que constituyen las antes referidas “voces de la calle”. Esta estrategia, la construcción de un discurso mediante la retórica del tropo (figura que contrapone un signo a otro con el cual es incongruente, por carecer dicha combinación de precedente)⁴⁸ está en la base de todas las obras de nuestro corpus y conformará por eso un recurso metodológico fundamental en su estudio.

Sin embargo, la construcción de un discurso mediante la yuxtaposición de figuras de tropo admite una doble interpretación: a) como una *estrategia de síntesis*: por ejemplo el diseño musical de un paisaje de rica mixtura y en perenne transformación, corporizado en construcciones tropológicas dominadas por *parataxis*⁴⁹ y *asimetría*, puede leerse como expresión de un realismo modernista, y b) como *crítica* ruidosa: por

style), y estilos dancísticos” (David Lidov, introducción a Robert Hatten, *op. cit.*, p. X). Si bien la estrategia de incorporación significativa de tales tópicos (o tipos, como les llamó Peirce) está muy presente en nuestro corpus, es de destacar el énfasis revueltiano en la utilización de tópicos inventados o contrastantes con los que caracterizan la música del romanticismo europeo y mexicano. (Cfr. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books, 1980.)

⁴⁸ Como marco teórico para el análisis de la retórica adoptaremos la semiótica de la cultura propuesta por Iuri Lotman. Su concepto de traducción semántica y el tropo como mecanismos para la creación de sentido servirá de base para analizar el diálogo interdiscursivo que subyace al corpus. (Cfr. Universe of the Mind. *A Semiotic Theory of Culture*, Indiana University Press, Bloomington, (1990) 2000).

⁴⁹ Helena Beristáin define la parataxis como la “relación que priva entre oraciones [en nuestro caso hablaremos de gestos musicales] que se yuxtaponen sin que entre ellas exista subordinación” (*op. cit.*, p. 390). Si dicha parataxis en literatura se da forzosamente de manera diacrónica —una oración que sucede a la siguiente— en la música se agrega la posibilidad de una parataxis sincrónica, la superposición simultánea de “oraciones musicales”. La hipotaxis es la organización opuesta, que enfatiza jerarquía: “la relación que vincula entre sí las oraciones subordinadas y sus respectivas subordinantes” (*op. cit.*).

ejemplo el gesto vanguardista que se burla de la nostalgia bucólica que caracteriza los paisajes unívocos y ensoñadores del romanticismo academicista. De no contar con información externa a la obra que precise la intención, la distinción entre ambas lecturas es nebulosa. Pero en ambos casos el discurso puede manifestarse en forma de construcciones de los tipos *collage* y *montaje*⁵⁰ en los que “la yuxtaposición de distintos planos de realidad [en] combinación absurda y grotesca, genera una realidad estética, sintetizada a partir de la realidad y la abstracción [...]”⁵¹

En otras obras de nuestro corpus, las incorporaciones acústicas del mundo visible son escasas, aunque evidentes y realistas, como las que podemos encontrar en las distintas expresiones de los nacionalismos musicales que les rodean. Pero en su forma de postularlas y de manipularlas reside por parte de Revueltas otra diferencia fundamental. Hacen presencia de manera ocasional y efímera en el “margen” de un discurso modernista, no referencial.⁵² El compositor mantiene decantados los “cuerpos extraños” en su texto, definiéndolos así como elemento externo a su discurso musical: constituyen ahí un simple índice que se conforma con apuntar al ámbito semántico de origen, sin aspirar a una relevancia estructural en el texto. El procedimiento es comparable, por ejemplo, con aquél de un Kurt Schwitters, cuando incorpora a sus cuadros cubistas objetos arrebatados al mundo de lo real, tales como recortes de periódico. Estos objetos asumen una doble identidad en el texto: como

⁵⁰ Si bien el *collage* proviene de la plástica cubista y el montaje de la cinematografía, estas formas de construcción discursiva son totalmente pertinentes en la música y formarán paradigmas esenciales en nuestro estudio. Desde una perspectiva semiótica, los entenderemos como mecanismos de superposición de signos, de manera sincrónica en el caso del *collage*, y diacrónica en el del montaje.

⁵¹ Brunhilde Sonntag, *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1977, p. 13.

⁵² Nos referimos a obras como *Esquinas* (en su segunda versión de 1933), *Cuauhnáhuac* y *Ventanas* (1931).

“cuerpo extraño” que refiere a su mundo de origen y cumple así una función de marcación semántica, y como objeto plástico que deja atrás ese sentido y se diluye en el discurso plástico de la obra.

Tal es el caso, por ejemplo, en composiciones como *Magueyes*, en la que el objeto cultural incorporado (aquí un fragmento de canción popular familiar en la época) parece mero pretexto para *señalar* la realidad exterior, para luego *alejarse* de ésta:⁵³ el mentado tema popular que apropia Revueltas en este cuarteto es “agredido” continuamente mediante su tergiversación irónica, o de plano su cancelación, abandono, o sustitución por un discurso musical que en nada evoca el presunto mexicanismo del título o el ámbito de amor de cantina que sugiere el texto de la referida canción.⁵⁴ El planteamiento de referentes estilísticos de la música folklórica “perturbados” por una gama de retóricas de ruptura e ironización, está presente también en obras como *Janitzio* (1933), la *Pieza para orquesta* (1929) y *Caminos* (1934), que exploraremos en la tercera parte de nuestro estudio. La parodia es la estructura básica de estas composiciones, aunque su intención no es siempre o necesariamente satírica. Mediante distintas construcciones de ironía musical (la postulación consciente de incongruencias de tipos expresivos), y estrategias compositivas que sugieren un

⁵³ En los cuadros cubistas la representación de dos tiempos distintos (el antecedente, representado por el recorte de periódico, y el presente, plasmado en la realización plástica) se da de manera simbólica. En la música, un discurso temporal, se desambigua esta división, al concretarse de manera directa y sensible el antes y el después.

⁵⁴ Dicen los versos de la canción: “Le pido al cielo que se sequen los magueyes, / porqu’esos magueyes son causa de mi desgracia; / soy muy borracho, y nada me *cai* en gracia / porque no me ama la mujer que tanto amé. // Pido una copa, la tomo con apetito, luego pido otra, me gusta mucho, y repito, / salgo a la esquina y luego les echo un grito ¡ay! / porque no me ama la mujer que tanto amé.” Me he referido antes a este texto en “Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas.”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002, p. 86.

ethos lúdico, grotesco, o abiertamente polémico, Revueltas parece dialogar con otras propuestas de construcción identitaria.

Los tiempos

La apropiación a manera de cita de una música particular u otro gesto semántico es capaz de “figurar” también una categoría temporal. Los “fragmentos de realidad” salpicados a lo largo del discurso de las partituras que conforman nuestro corpus, aislados entre sí o provocativamente superpuestos, denotan “un continuo tiempo presente, porque no parecen relacionados con los incidentes musicales que le preceden: no hay retrospección ni tampoco anticipación”.⁵⁵ El interés por el presente es uno de los paradigmas más importantes del modernismo,⁵⁶ pero atañe no sólo al sentido temporal sino también espacial: no la música popular de ayer, no la bucólica del México rural, sino la híbrida y cambiante que se escucha en las calles de la urbe es la que llena las pautas de su música. En este sentido es significativa la ausencia protagónica de símbolos musicales de las culturas prehispánicas o, al contrario, su incorporación irónica, como parece ser el caso de una de las obras de nuestro corpus

⁵⁵ En estos términos se refiere Daniel Albright al *Renard* de Stravinski (1915-16) (*Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago y Londres, Chicago University Press, 2004, p. 69, mi traducción). Como veremos, la validez de este juicio es tanto mayor en Revueltas, cuanto que los elementos culturales que incorpora, al parecer directamente inferidos a partir de su entorno inmediato, y situados en el texto de manera aislada, sin precedente ni consecuente, articulan por tanto una cualidad de *aquí y ahora*.

⁵⁶ “...la centralidad del presente y del ahora se plasmará en la obsesión estética por capturar aquellos instantes de la actualidad que cifren la realidad del momento” (José del Pino, *op. cit.* p. 7) El montaje abrupto de ideas musicales de orden distinto había sido introducido ya por Stravinski en partituras como *Renard* (1915-16), quien se había inspirado en los procedimientos de ciertas obras de la plástica de vanguardia (¿el cubismo de Pablo Picasso?). Aunque el efecto musical es similar, en el caso de composiciones como *8 X radio* o *Janitzio* (literalmente plagadas de citas de estilos populares), veremos que el propósito del montaje “cubista” no responde tanto a una búsqueda estética (como en el caso de Stravinski), sino más probablemente a una crítica del esteticismo programático practicado por algunos contemporáneos románticos de Revueltas.

cuyo tópicos refiere al pasado (*Cuauhnáhuac*).⁵⁷ En el mismo sentido vale la pena sacar a colación otra partitura que parece “discrepar” mediante la ironía⁵⁸ elocuente de su título tanto de un nacionalismo romántico como de un indigenismo modernista: *Tres pequeñas piezas serias*.⁵⁹ El sentido irónico se corrobora en el nombre de cada uno de sus tres movimientos: “Preludio heroico”, “Vals romántico” y “Danza precortesiana (auténtica)”. Considérese la incongruencia del tipo expresivo “heroico” con el que corresponde a un “Preludio”; el pleonasma implícito en un “Vals” con carácter “romántico”; y finalmente una “Danza precortesiana” que se declara “auténtica” a pesar de que era de todos sabido que la memoria de esta música se extinguió con la conquista, al no existir la notación musical entre nuestros ancestros.⁶⁰

⁵⁷ Regresaremos a la discusión de esta obra más adelante.

⁵⁸ El uso de este tipo de ironía en los títulos tiene precedentes en Revueltas. Viene a la mente el homenaje que rinde al dadaísta Eric Satie, autor de la *Pieza en forma de pera*, con una partitura para piano solo, titulada *Tragedia en forma de rábano* (ca. 1924), a cuyo nombre agrega entre paréntesis la aclaración *no es plagio*. Recuérdese también el ya mencionado título, igualmente dadaísta, *Música para charlar*.

⁵⁹ No es clara la fecha de composición de las *Tres piezas*, dado que Revueltas concluyó sólo el primer movimiento, “Preludio heroico”, y al parecer sólo parte del “Vals romántico”, al final del cual, por tanto, no aparece fecha de conclusión. El tercer movimiento, “Danza precortesiana (auténtica)” sólo aparece anunciado en la portada de la partitura. (La obra fue publicada invirtiendo los dos movimientos y ajustando el título de manera correspondiente. El manuscrito registra 1940 como año de terminación del primer movimiento. Sin embargo la grafía de esta anotación no corresponde a la del compositor. Retórica y semánticamente esta composición choca con las obras que compone Revueltas al final de su vida, el negrismo en *Sensemaya* (1937) y la pasional afición por la causa de la República española expresada en *Itinerarios* (1938), el *Homenaje a Federico García Lorca* (1936) y las *Siete canciones* (1938/1939), entre las principales. En cambio comulga totalmente con el discurso lúdico y provocador del antiromanticismo de nuestro corpus. Así valorada, bien podría sostenerse que la presunta fecha de composición está equivocada y que la obra data de la primera mitad de la década de los treinta.

⁶⁰ En 1936, después del asesinato del célebre poeta español, Revueltas compone su *Homenaje a Federico García Lorca*. El manuscrito de un borrador del primer movimiento de esta obra, el “Baile”, lleva la indicación “cuasi [sic] indio”. Efectivamente se trata de una melodía que evoca danzas prehispánicas como las recogidas, ya en estado de aculturación poscolonial, por los cronistas y como fueron incorporadas por compositores como Ponce y Rolón. No hay señal de ironía en la representación de la cultura prehispánica en su corporización moderna, aparentemente su sentido implícito. Esta suerte de “reconciliación modernista” con la antigüedad mexicana en el tercer y último período creativo de Revueltas aporta un argumento más para adjudicar la composición presentista de las *Tres pequeñas piezas* al corpus precedente, al más lúdico y antiromántico que nos concierne aquí.

Estas primeras aproximaciones a la correlación de sentido musical e ideológico en las obras de nuestro corpus resultan útiles, no sólo para inferir el papel de Revueltas en el crisol de construcciones de identidad que caracterizó su época, cuanto *para inferir, mediante una interpretación del papel que juega el “semanticismo” en su música, un presunto sentido y consecuente razón formal de las construcciones más radicales de Revueltas*. Este es el objetivo central de nuestro estudio. El análisis de las apropiaciones semánticas, su presunto sentido y su particular estrategia de incorporación textual, sugieren la razón de muchos de los gestos vanguardistas y de las retóricas radicales de nuestro compositor y lo particularizan en la rica paleta de construcciones indentitarias de su entorno.⁶¹ Entre otros, su obsesión con el ahora, su deseo de vinculación y a la vez trascendencia de la cotidianidad, la articulación de un compromiso político desde la música, la renuncia al “realismo” academicista (audible en la desintegración intencional o en el enrarecimiento de citas de estilos familiares), el ataque a un esteticismo identificado con la cultura de las élites sociales, el deseo de provocar a un público en quien fuerza una actitud reflexiva con sus estrategias de ruptura tropológica aplicadas a signos convencionales, definen a Revueltas como sujeto activo

⁶¹ Este proceso se antoja como premisa fructífera para estudiar la producción de Revueltas y Chávez en términos de un diálogo genésico, es decir, como motivación creativa en ambos compositores. Así lo sugieren las posturas opuestas en cuanto a la selección y forma de apropiación de signos culturales, postuladas desde un marco común, la OSM, y creadas bajo un espíritu de amistad y colaboración (nos referimos a los primeros años de su relación). Una partitura como los *Cantos de México*, que Chávez le dedicara a Revueltas en 1933, parece aludir a la construcción de identidad como tópico central, y no puede descartarse del todo una posible formulación paródica de algunos de los procedimientos revueltianos. Aunque el tema no ha recibido la atención que merece, cabe recordar que las estéticas de Chávez y Revueltas fueron casi siempre distintas. Moreno Rivas acierta al subrayar “la diferencia sustancial que definió la música de Revueltas frente a la obra de Chávez, [...] quien] en su primera época productiva [...] fue un clásico; prefirió la forma sonata, la sinfonía, el concierto, los desarrollos discursivos; y cuando dejó de expresarse por medio de las formas tradicionales, prefirió la oposición de ideas, la claridad de exposición, la construcción lógica y arquitectural [en contraste con Revueltas,] siempre situado en el extremo opuesto, [y quien] no quiso para su arte ni un formalismo exigente ni un ascetismo inalcanzable.” (*op. cit.*, p. 187).

de un “debate de signos” que emprende con armas como el *collage* y el montaje, y con retóricas de provocación, como el humor y la ironía.⁶² Éstas definen al constructor de una alteridad radical y al *enfant terrible* que nos ocupa aquí.

El espíritu de vanguardia en el trasfondo

Lotman sugiere que hay épocas “entera o mayoritariamente orientadas hacia tropos, en las cuales éstos son los marcadores de todo discurso artístico, y de hecho, de todo discurso”. Cita como ejemplo de estas épocas a la Edad Media, al periodo barroco, al romanticismo, al simbolismo y a la vanguardia, pues en todas ellas encontramos “la sustitución de ciertas unidades semánticas por otras...”, pero en donde el sustituto no es “equivalente en términos de algún parámetro semántico o cultural esencial, sino que, más bien es contrario en grado inconmensurable.”⁶³ Se trata de épocas o momentos de reordenamiento de valores (y por tanto de sus signos). A principios del siglo veinte este proceso se acelera y multiplica de manera exacerbada. Pero si las transformaciones en Europa se suceden y superponen de manera atropellada, en la periferia de esta cultura el efecto se potencia, dado que ahí el eclecticismo que opera las traducciones semánticas se halla predispuesto por las circunstancias híbridas naturales a dicho entorno. Este es el fenómeno que enfrenta Revueltas a su regreso a un México. No es de sorprender que la música de Revueltas aquí estudiada reverbera en este proceso tropológico de redefinición identitaria.

⁶² En estos gestos se reconocen muchos de los paradigmas de vanguardismo que Peter Bürger infiere de algunas vanguardias históricas. Es este aspecto, su teoría resulta muy fructífera para el análisis del discurso revueltiano. (Ver Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, España, Península Editores S.A., 1998).

⁶³ Recordemos la insistencia de Hatten en diferenciar “contraste” de “contradicción”, para justificar la presencia de un tropo.

En las posturas descritas, en los tópicos que le ocupan y en las estrategias que emplea Revueltas para darles forma musical, ciertamente resuenan gestos que asociamos con algunas vanguardias históricas de Europa y de América Latina. La retórica de nuestro corpus hace eco, por ejemplo, a la diatriba “cáustica e iconoclasta contra todo lo establecido: el academicismo, la solemnidad, la religión, los héroes nacionales, los patriarcas de la literatura, y [agregaríamos nosotros, de la música y la plástica] nacional”,⁶⁴ que caracterizaba al movimiento estridentista en México, iniciado por Manuel Maples Arce. Pero al señalar dichos lazos no pretendemos sugerir una relación orgánica o genésica con alguno de aquellos movimientos. El gesto radical puede transferirse a distintas épocas y lugares, y puede coexistir con otros discursos.⁶⁵ En América Latina, la década de los veinte, y hasta cierto punto también el inicio de la siguiente, están marcadas por un fuerte espíritu modernista y de vanguardia en las artes, mismo que se manifiesta por doquier y que sugiere vasos

⁶⁴ Manuel Maples Arce, *Actual No. 1*, (manifiesto del movimiento estridentista), citado en Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conculca, 1997, p. 13.

⁶⁵ Sostiene Harald Wentzlaff-Eggeberg algunas tesis, que son relevantes para nuestra perspectiva. 1) En la América Latina no se puede hablar de verdaderos *movimientos* (colegiados, activistas, con líderes claros, con órganos de difusión duraderos) —movimientos como ultraísmo, creacionismo, estridentismo y diepalismo, son excepciones, pero su solidez como verdaderos movimientos es endeble. En lo que toca a Revueltas, observaremos una notoria afinidad de actitudes con el movimiento estridentista (1921 – 1927), el cual le precedió en el tiempo y al que no perteneció. 2) Las expresiones de vanguardia en América Latina carecen de homogeneidad y consistencia, y en ello se distinguen de las europeas. El carácter ecléctico es característica de las vanguardias locales, y es resultado de la individualización y emancipación de las apropiaciones iniciales de las vanguardias europeas. 3) Los fenómenos vanguardistas en América Latina se dan en momentos distintos y muchas veces muy lejanos entre sí, de modo que no sólo no se puede hablar de movimientos, sino tampoco de una “época”, “generación” o “corriente” vanguardista. En el caso de Revueltas, este desfase es notorio. Apenas hay huellas de identificación con ideas o movimientos que pudieran llamarse “de vanguardia” en sus escritos y en su biografía. Aunque no ha sido historiado en estos términos, el radicalismo de muchas de las composiciones de Chávez y Revueltas, sin embargo, comparte muchos de los rasgos de las vanguardias históricas. (Cfr. “Avantgarde in Hispanoamerika”, en Harald Wentzlaff-Eggebert, (ed), *Europäische Avantgarde im Lateinamerikanischen Kontext* (Akten des Internationalen Berliner Kolloquiums, 1989); *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano* (Actas del Coloquio Internacional de Berlín, 1989). Frankfurt am Main, 1991.)

comunicantes significativos.⁶⁶ Este espíritu de época estará presente como telón de fondo de la creación revueltiana a inicios de los treinta.

No pretendemos, sin embargo, supeditar el discurso musical de Revueltas a un nuevo “ismo”, declararlo “vanguardista” a partir de hoy. Entenderemos su “vanguardismo” como la expresión más radical de su modernidad, identificada por una serie de particulares estrategias compositivas —gestos de ruptura y de reacomodo radical de valores estéticos y culturales— que Revueltas emplea para la construcción de sus mensajes. Es cierto que la *inspiración* de nuestro concepto de vanguardismo proviene del parentesco entre las prácticas de significación modernista que caracterizan nuestro corpus y el de diversos movimientos de vanguardia literaria, plástica y musical que vieron su existencia en las primeras décadas del siglo veinte, en Europa como en América. Pero, asumida la marcación histórica del término y los significados que ésta le aporta, nos referiremos a las expresiones de vanguardia en la obra y entorno de Revueltas más bien en términos de un cúmulo de estrategias compositivas que asumen un sentido particular al correlacionarlas con el contexto particular del que emanan y al que responden. Regresamos, pues, a nuestro planteamiento original, afinando la definición de nuestro corpus ahora como *la música que se nutre activamente de signos derivados de diversas semiosferas culturales, cuya apropiación estratégica se utiliza como incentivo para construir significados (semiosis) los cuales en consecuencia*

⁶⁶ En lo que toca a la música latinoamericana, dichos lazos apenas comienzan a estudiarse más a fondo. Graciela Paraskevaidis (“Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo: Algunas historias en redondo”, *Revista musical chilena.*, jul. 2002, vol.56, no.198, p.07-20) y Aurelio Tello (“Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda, *op. cit.*) han dado valiosos primeros pasos en esta dirección. En su estudio “Los mapas del deseo, la escritura de la música modernista y de vanguardia en México, 1920-1930” (inédito), Alejandro L. Madrid revela vínculos intertextuales que esclarecen en mucho la historia de la creación musical mexicana de la época aludida.

dictan las estrategias formales y retóricas del discurso. El análisis retrospectivo de dicha relación —el proceso dialógico que se establece entre la estructura signica de una obra y su relación dinámica con los significados que imperan en dichas semiosferas— puede ayudarnos a inferir el contenido primigenio de las obras y a especular con fundamento sobre las razones detrás de las peculiares propuestas formales que las caracterizan. De este ejercicio se deriva la propuesta de una metodología que puede ser fructífera no sólo en la interpretación del contenido de otras obras de propio Revueltas, sino también del repertorio de los compositores que le rodean y “dialogan” musicalmente con él.

Nuestro corpus puede leerse como una cartografía de la tensión entre las obras que dan más peso a la *síntesis* de un discurso propio a través de un reacomodo radical de valores musicales y semánticos —finalmente un propósito modernista— y las partituras cuya retórica revela la muy vanguardista *destrucción* de discursos “antagónicos”, sobre todo mediante el empleo de ironía y distintas formas de parodia. Dado que en nuestro corpus, tanto a nivel inter como intratextual, las construcciones sintéticas mantienen una clara diferencia respecto de las de ruptura, hemos creído conveniente hacer una distinción entre ambas retóricas.⁶⁷ En ambos casos, sin

⁶⁷ Esta distinción es común cuando se habla de la plástica y de la literatura (particularmente con referencia a las vanguardias históricas de la posguerra europea). Pero en la música es más frecuente toparse con ambos términos empleados de manera indistinta, acaso porque la diferencia entre una retórica de “ruptura” (discontinuidad) y una de “transformación revolucionaria” (continuidad crítica) es difícil establecer en un discurso tan abstracto y simbólico como el de la música. Su natural ambigüedad explica que se puedan encontrar por igual análisis que expliquen un gesto musical atrevido o inédito como “vanguardista” o como “modernista a ultranza”. La vanguardia, advierte Calinescu, “toma prestados los elementos de la tradición moderna, pero al mismo tiempo los hincha, los exagera, los re-contextualiza de maneras inesperadas, a veces hasta el punto de hacerlos irreconocibles.” (*Op. cit.*, p. 96, mi traducción). Sólo un análisis del contexto motivacional se puede llegar a establecer esta diferencia. Justamente nuestra propuesta de un análisis de interrelación semiótico-semántica aspira a definir y fundamentar dicha intención. También Peter Bürger reconoce en su teoría de la vanguardia la ambigüedad en el concepto de ruptura. La importancia de las

embargo, es la *parataxis generalizada de actores, espacios y tiempos musicales* la que domina el discurso. Se distingue de otro tipo de composiciones de Revueltas, que abandonan total o casi totalmente el referencialismo semántico como estrategia de semiosis: obras en las que los símbolos de la realidad cultural circundante han desaparecido por completo (los ya mencionados cuartetos I y III, de 1930 y 1931, y *Cuatro trozos para dos violines y violonchelo*, 1929) o las que incluyen referencias que limitan su función a una marcación cultural del discurso musical, sin actuar como signos representativos de un contenido principal y su expresión formal correspondiente (*Tres piezas para violín y piano* y *Toccata (sin fuga)*, de 1932 y 1933, respectivamente). Aunque considerablemente más sofisticadas que las composiciones revueltianas de los veinte, estas partituras comparten con las tempranas el interés modernista por trascender los lenguajes, tópicos y modos de expresión del romanticismo. Se trata de composiciones que dialogan con diversos modernismos de posguerra, particularmente en Francia y en los Estados Unidos. Vienen a cuento los nombres de Stravinsky en primerísimo término, pero también las músicas de Debussy, Satie, Milhaud, Varèse (tal vez en ese orden, y seguramente entre otros compositores con cuyas obras los lazos son menos evidentes o más desconocidos: ¿Eisler?, ¿Antheil?,⁶⁸ ¿Ives?, ¿Berg?). Este repertorio es más

vanguardias como armas de cambio las hace históricamente trascendentes; para él “las rupturas [...] pueden ser claves del conocimiento en la medida en que revelan contradicciones”. Entendido como un proceso histórico, no como un continuo, sino como un suceder propulsado por el enfrentamiento de tendencias conflictivas y antagónicas, las vanguardias asumen el papel de catalizador de la historia. Sin embargo, Bürger hace una clara distinción entre ambos discursos, puesto que entiende al modernismo y las vanguardias históricas como manifestación de ideologías encontradas (*Cfr. Bürger, op. cit.*) Tal reducción resultaría infértil aplicada a Revueltas. Como veremos, a pesar de un izquierdismo que explica ciertas incorporaciones culturales estratégicas a su texto, nuestro compositor no es ajeno a la idea de una eventual emancipación del discurso musical, la manifestación del esteticismo que Bürger asocia con la cultura burguesa.

⁶⁸ A pesar de que Revueltas no hace referencia alguna a la plástica y es muy dudoso que haya tenido noticia de la música de Antheil, su proceder compositivo, al salpicar su propio lienzo sonoro con motivos abstraídos a partir su entorno, es muy parecido. No parece casualidad que el vanguardismo de Antheil se nutra de la plástica

susceptible de ser analizado a la luz del paradigma de modernidad que busca la “unidad congruente y dinámica en donde cada detalle tiene una profunda relación con la forma total”.⁶⁹ Se trata de un modernismo *hipotáctico*, en tanto apuesta a principios de orden y progreso, la expresión de un continuismo que renueva lenguajes y estéticas precedentes y que suele tomar forma artística en discursos marcados por organicidad y homogeneidad.

Consideramos, sin embargo, que no es en este modernismo en el que reside la semilla de la unicidad que tanto se le reconoce a Revueltas y que en fechas recientes seduce, por más abierto, al oído del escucha posmoderno. Para nosotros, son las estrategias de *ruptura y reacomodo radical de significados*, la retórica vanguardista y el modernismo paratáctico así como la semiosis que liga lo ideológico con lo musical y explica la razón tras la forma, los formantes del discurso musical que con el tiempo han devenido en el sello sonoro inconfundible de la música de Silvestre Revueltas, y que por tanto conforman el objeto principal de nuestro estudio.

cuando, refiriéndose a su *Ballet Mécanique*, explica su forma como resultado del “rellenado del lienzo sonoro [“time canvas”] con abstracciones musicales y material sonoro compuestos y contrastados entre sí [...]” y, haciendo diferencia entre la música y la pintura, afirmando que “el único lienzo de la música puede ser el tiempo. La música no se reduce a un solo momento, sino que más bien se desenvuelve [en el tiempo] [...]”. En *Ballet Mécanique* utilicé el tiempo como Picasso pudo haber utilizado los espacios vacíos en su lienzo [...]”. (Tomado de una carta que Antheil dirige a Nicolas Slonimsky en 1936. Ver Albright, *op. cit.*, p. 71, mi traducción).

⁶⁹ Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, UNAM, Escuela Nacional de Música, (1989) 1995, p. 199-100.

Capítulo II

Franqueando el paso entre el imaginario musical y el cultural: la necesidad de la semiótica

La música y no sólo aquello que se le atribuye, es tan poco abstracta como un lenguaje, una muerte, un amor. Porque es siempre reinventada, arrancada de la materia; porque nos permite retener y preservar un momento del murmullo efímero del tiempo que pasa; porque al convertir el tiempo en sujeto, nos expresamos y satisfacemos un anhelo: por todo ello no podemos llamarla “abstracta”.

Quien no lo cree tendrá que limitarse al andamiaje de un mundo más estrecho y recorrer caminos allanados por teorías. Otros tomarán el camino más difícil, cuyo destino no se puede adelantar; una vía más oscura, llena de trampas, intuiciones, incertidumbres y equívocos. Hay que dejarlos andar y confiar en su retorno.

Hans Werner Henze¹

En las dos últimas décadas se ha consumado un importante cambio de perspectiva en las exégesis de la música de Silvestre Revueltas. El paradigma del músico “instintivo y vital del que surgía partitura tras partitura inevitablemente mexicanista [...] arrastrado por un espíritu por el que fatalmente habló la raza”² es sustituido por una lectura que desmitifica a dicho personaje, prestando más oído a las distintas expresiones de modernidad en su discurso artístico, y prometiéndose un cauce interpretativo más rico y cercano al discurso musical del compositor, al trascender el sesgo reduccionista del nacionalismo con el que se le había asociado de manera casi exclusiva durante décadas. ¿Un nuevo mito?

¹ Hans Werner Henze, en “Die Zeichen”, *Musik und Politik*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976, pp. 27-28, mi traducción).

² Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 183.

El énfasis en la proto-mexicanidad musical de Revueltas se debió no sólo a la casi total ausencia de una praxis musicológica sistemática en México,³ sino, primero que nada, al filtro que durante medio siglo aplicó a su música una historiografía profundamente nacionalista. Esta perspectiva privilegió sólo aquellas manifestaciones musicales que podían representar “mexicanidad” (un aspecto semántico), y de este modo resonar en las expectativas del público nacionalista. La exégesis más reciente —me refiero a la década de los noventa del siglo pasado— explora perspectivas de interpretación que liberan la música de Revueltas del yugo de mitificaciones románticas y reducciones mexicanistas: lee su discurso en términos de su cualidad musical intrínseca, que en su opinión trasciende el viejo paradigma de la construcción de una identidad local. Esta visión va de la mano de una musicología analítica y descriptiva, de rasgo científicista, que se puso en boga sobre todo después de la segunda guerra mundial y que ha trascendido hasta nuestros días. En aras de la precisión y verificabilidad de su interpretación, dicho metadiscurso descansa más en la observación de los aspectos formales del texto musical y evade o maneja con cautela cualquier especulación sobre el sentido semántico de la música. Aunque reconoce la existencia de una importante relación de la música de Revueltas con su cultura, acaso por falta de un método que permita un análisis fundado sobre dicho

³ Ya en el prefacio habíamos hecho referencia a la gran excepción de esta ausencia: los diversos textos que dedicó a la música de Revueltas Otto Mayer-Serra. Destaca entre ellos “El nacionalismo musical en México”, contenido en *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* (México, El Colegio de México, 1941). Al respecto de este trabajo, ver también el comentario de Luisa Vilar: “Historiografía y música en publicaciones mexicanas de 1919 a 1941”, 2005 (en prensa). Mayer-Serra, quien llegó a México como refugiado de la Guerra Civil, sin duda conoció a Revueltas en el viaje de éste a la España Republicana en 1937. En México tramaron una amistad de la que hay pruebas fehacientes entre los documentos contenidos en el acervo del compositor. Ver también Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Editorial Atlante, 1947, Vol. 7.

vínculo, se limita a la descripción y clasificación de las innovaciones formales propuestas por el compositor, considerando éstas el verdadero mensaje de la música de Revueltas: la forma como fondo. Esta abstracción de los procedimientos al margen de su posible vinculación con la cultura, genera un plano interpretativo que le permite sugerir lazos con otros modernismos de la época, en lo particular con Stravinsky y Varèse. No sorprenderá, por tanto, encontrar este tipo de paralelos como estrategia interpretativa en la historiografía correspondiente.

El sentido en la forma

Sin la menor duda es Yolanda Moreno Rivas quien advierte primero de la necesidad de trascender la insistente reducción de la música de Revueltas a su mexicanismo. Critica la musicología histórica que reivindica en Revueltas sobre todo (y casi exclusivamente) el manejo del color local y la inspirada “melodiosidad” de su música (Nicolás Slonimsky),⁴ pero reprocha acremente aquella otra que denuncia la falta de un “presunto principio constructivo” en la música de Revueltas (Mayer-Serra).⁵ Atina, en mi opinión, al señalar que “a Revueltas no lo preocupaban los torturantes problemas de los músicos nacionalistas: la utilización del material autóctono y la creación de un arte nacional [...] [que para aquellos] llegó a convertirse en un elemento fortuito, adicional o aun puramente exterior [...]”⁶; [...] cada elemento de su arte”, dice, “lo aleja del nacionalismo discursivo y señala un cambio más allá de la

⁴ En Slonimsky, Nicolas, *Music of Latin America*, New York, Thomas Y. Crowell, 1946.

⁵ Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 185.

⁶ *Ibid.*, p. 186.

tradición popular.”⁷ Moreno Rivas quiere dejar atrás la figura del paisajista y descubrir bajo el barniz mexicanista al compositor de *música por la música*, para ella el verdadero Revueltas.

En actitudes y enunciados, sin embargo, Revueltas se rebela una y otra vez contra un discurso musical que no se vincula de alguna manera con la vida cotidiana.⁸ No escapa a Moreno Rivas esta denuncia vanguardista contra el esteticismo: de hecho aplaude el desprecio que siente el compositor por el “formalismo exigente” y el “ascetismo inalcanzable”. Pero a final de cuentas, ella misma termina por interpretar la música de Revueltas precisamente en los términos que este rechaza: “Revueltas aplicó una dialéctica de composición renovada constantemente que permitió que la *estructura* y aun la *articulación interna* de cada obra surgiese del propio material sonoro”.⁹ La musicóloga reivindica la “mayor complicación” de sus obras, respecto de las de sus contemporáneos y propone como “culminación estilística” obras como *Sensemayá*, *Planos* e *Itinerarios*, que presuntamente han trascendido la referencialidad que caracteriza su obra temprana, y por implicación son superiores o más desarrolladas que las obras que contienen un elemento referencial.¹⁰ Moreno Rivas resume de

⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁸ Viene a cuento un apunte encontrado en el acervo Revueltas, que he citado ya en otro contexto: “La universalidad probable de mi música me tiene sin cuidado. Escribo con la esperanza de ser comprendido por la gente de mi país, música que habla de nuestros jacales, de nuestras casas de adobe, de nuestras fiestas populares, de nuestros dolores raciales, no música que diga de rascacielos y palacios europeos de sociedades enojadas y decrépitas.” (Kolb, en Bitrán, *op. cit.*, p. 78). Desde luego, este comentario inédito debe tomarse con cautela, no sólo porque la complejidad y usualmente pronunciada abstracción de su música lo contradicen, sino también porque hay otras declaraciones del propio Revueltas que van en sentido contrario, por ejemplo cuando expresa su deseo de no ser encasillado en lecturas programáticas de corte mexicanista. Más adelante tendremos oportunidad de abordar este tópico con mayor detenimiento.

⁹ Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 187, mi énfasis.

¹⁰ “En estas últimas obras” sostiene, “Revueltas elaboró un estilo más esquemático, disminuyó las facetas más comunes y predecibles de su sintaxis y los motivos de su música se sugieren elípticamente o se disfrazan de una sobria decoración interior.” (*op. cit.*, p. 188). Esta descripción nos parece apropiada en el caso de *Planos*, pero

manera puntual las técnicas más características del discurso revueltiano: antinarratividad, entretejimiento y reelaboración de motivos, estructuración episódica, fuertes contrastes armónicos, de registro y de color instrumental, rispidez tímbrica, poli-ritmia y poli-tonalidad, disonancia, juego entre simetría y asimetría, todas ellas cohesionadas por el ritmo, el gran integrador del texto revueltiano. Para una interpretación teleológica y positivista del discurso musical, tal diversidad presenta un problema. Quizá de ahí que, paradójicamente, Moreno Rivas exalte la yuxtaposición (el paradigma que en nuestra perspectiva conformará el principio *desordenador* o radicalmente *reordenador* que da cuerpo a la distancia de Revueltas frente a distintas expresiones de romanticismo, modernidad posromántica y posiblemente también respecto del formalismo neo-clasicista, que en su conjunto dibujan la cartografía musical de su entorno) como principio de organicidad jerárquica y teleológica: “la fuente de una inteligente *organización* sonora [...] [de la cual] nacen las diferentes texturas, la riqueza y la *unidad* estilística inapelable de la obra revueltiana que garantiza un *orden*, un *suced*er lógico y crea una *unidad congruente y dinámica* en donde *cada detalle tiene una profunda relación con la forma total*, en tanto que su *crecimiento, siempre orgánico*, está determinado por el interés del motivo individual”.¹¹ En la interpretación de Moreno Rivas se plasma el deseo que comparten las exégesis musicales modernistas de la

estudios recientes prueban que tanto *Sensemaya* como *Itinerarios* son músicas que conllevan una agenda semántica significativa, aunque no mexicanista. En el primer caso, en virtud del apego estricto al sentido y forma del poema homónimo de Guillén, simbolizado en la música; en el segundo, atendiendo a las circunstancias de la creación de la obra (por cierto, un atípico poema sinfónico) en el ocaso de la lucha republicana española, la ilusión que había motivado varias de sus últimas composiciones. Ver al respecto Ricardo Zohn Muldoon, “La canción de la culebra: el Sensemaya de Silvestre Revueltas”, en Kolb y Wolffer *op. cit.*; Susana González Aktories y Roberto Kolb, *Sensemaya. Un juego de espejos entre música y poesía*, México, JGH, 1997 y (respecto de *Itinerarios*) Roberto Kolb, “Silvestre Revueltas y el panfleto, una relación difícil”, *Discanto 1*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005.

¹¹ Moreno Rivas, *op. cit.*, pp. 201-202, mis cursivas.

posguerra: rescata a Revueltas como autor de un discurso musical abstracto y estrictamente autoreferencial: “sus obras no señalan ni apuntan hacia nada más que a sí mismas.”¹²

Aunque tal vez intuye mejor que nadie las cualidades culturales que trascienden hasta y desde la música de Revueltas, también Julio Estrada tiende a descansar su interpretación del discurso revueltiano apoyándose en paradigmas de una musicología analítica. Incluye como “lo más característico de su estilo ... [al] sistema poli-tonal, poli-rítmico y poli-mórfico del Stravinsky del *Sacre du printemps*, además de un carácter poli-sistémico, entendido como cambios de sistema musical de referencia que transitan sin fronteras entre los lenguajes tonal, modal, cromático y atonal —carácter propio de la suma que ofrece el período neo-clásico del mismo Stravinsky—.”

Observa también ciertos gestos expresionistas (articulados mediante cromatismo y recursos tímbricos), que interpreta como influencias del expresionismo vienés (1910-25) o del Stravinsky de *Las bodas*. A diferencia de Moreno Rivas, Estrada no pretende supeditar el contraste y la diversidad de técnicas y estrategias compositivas de Revueltas a un principio rector único. Atinadamente observa en su lugar un “*ir cada quien por su lado*”, que se manifiesta en “uso de registros instrumentales extremos, convertido en *antípodas*; superposición de imitaciones melódicas *disonantes*; *cacofonía estridentista* que perturba la textura principal; *interrupciones* accidentales, *tropiezos* violentos del discurso colectivo; composición de *texturas desarticuladas* que producen la idea de un rompecabezas; brevedad del discurso a partir de finales de la economía de

¹² *Ibid.*, pp. 189.

una broma o de la *irrupción* de un final abrupto; [...] ; *aglomeración* de sonoridades y de ritmos con *ostinati* de carácter hipnótico; [...] utilización de micro-estructuras motivicas como elementos de continua *fusión* de la forma; [...] acceso a tiempos lentos, como breves paréntesis interrumpidos por la *súbita aparición* de tiempos siempre en movimiento; [...].¹³ En este discurso disgregante, lleno de formulaciones de ruptura, Estrada escucha primero que nada el parentesco con Stravinsky, pero marca de inmediato la diferencia respecto del ruso: “[...] [la fusión de] elementos asociables a un estilo musical por igual ‘desmadriente’ y trágico que, asociado a la cortedad de la forma, muestran una relación intensa entre la Obra y Ser en Silvestre Revueltas [...] contrasta perfectamente con la estética de Stravinsky, opuesta a la idea de la música como forma de expresión.¹⁴ Revueltas adopta en parte el sistema de Stravinsky para servir a una causa opuesta, eminentemente social, identificable con el mejor arte socialista”. Si bien Estrada intuye la importancia de las ideas y motivaciones vivenciales detrás de las estrategias compositivas de Revueltas, describiendo su música “como una sustancia que proviene del vínculo estrecho con la realidad”, sólo ocasionalmente aventura una hipótesis acerca de dicha relación. Como Moreno Rivas, termina por refugiarse en el terreno más seguro de la descripción y

¹³ Julio Estrada: “Silvestre Revueltas: totalidad desarmada”, (mis cursivas).

<http://www.prodigyweb.net.mx/ejulio/julio.htm>, 1996.

¹⁴ *Op. cit.* p. 9. Al respecto de este comentario, habría que mencionar la crítica reciente que desmitifica las célebres declaraciones de Stravinsky respecto de la imposibilidad de que la música exprese más que a sí misma. En opinión profusamente documentada de especialistas en Stravinsky como Richard Taruskin, aquél discurso escondió las fuentes culturales y motivaciones expresivas de sus obras, en un afán de aceptación dentro de un canon en el que imperaban este tipo de preceptos cientificistas (Cfr. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, University of California Press, 1996, y sobre todo, del mismo autor, “Stravinsky and the subhuman. A myth of the Twentieth Century: ‘The Rite of Spring’, the Tradition of the New, and ‘The Music itself’”, en *Defining Russia Musically*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 1997).

enumeración de las técnicas, proyectadas sobre un trasfondo de referentes estilísticos que corresponden a los mencionados lenguajes europeos.

El compositor Carlos Sánchez Gutiérrez aporta una de las lecturas más interesantes de Revueltas de fecha reciente.¹⁵ En términos semejantes a los de Estrada, destaca el “estilo sincrético” de Revueltas, en el que observa “selección y manipulación de materiales armónicos basados en poli-tonalidad, pandiatonismo y adyacencia interválica; el empleo de un desenvolvimiento formal semejante al de un mosaico, así como una construcción linear por planos superpuestos; [y] la utilización estructural del ritmo”.¹⁶ Pero a diferencia de aquél, pone menos acento en el vínculo estético con Stravinsky y destaca en su lugar paralelos entre las estrategias compositivas de Revueltas con diversas expresiones de las vanguardias históricas, tales como el cubismo, con las “teorías sobre el espacio, tiempo y simultaneidad” de Le Corbusier y, en lo que toca a las técnicas de montaje del compositor, con las “partituras audiovisuales” de Serguei Eisenstein.

De particular interés para nuestro enfoque es el paralelo que establece Sánchez-Gutiérrez entre Revueltas y la música de Edgar Varèse:¹⁷

Las ideas revolucionarias que Varèse promocionaba de manera agresiva deben haber llegado al oído de más de un artista en América Latina, del mismo modo que poderosas tendencias en las artes plásticas, como el cubismo, circunnavegaban el mundo. [El] desenvolvimiento formal a manera

¹⁵ Carlos Sánchez Gutierrez, “The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas”, tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1996.

¹⁶ *Ibid.*, p. vi, (mi traducción).

¹⁷ Varèse había emigrado a los Estados Unidos desde su natal Francia en 1915. En 1921 fundó la *International Composers Guild*, que le permitió estrenar obras de marcada experimentación vanguardista. Junto con Chávez y Cowell fundó en 1928 la *Pan American Association of Composers*, verdadero crisol de las vanguardias musicales del continente americano. Para una visión latinoamericana de este personaje, se recomienda el ensayo de Alejo Carpentier, “Un revolucionario de la música: Edgar Varèse” (por cierto, dedicado a Alejandro García Caturla), en *Crónicas* (Tomo I), La Habana, Arte y literatura, 1975.

de un mosaico y el empleo consistente de relaciones interválicas fijas, basadas en la adyacencia, [como se presenta en el *Homenaje a García Lorca*] [...] junto con el empleo de metáforas alusivas a la geometría [en *Planos*], apuntan hacia los ámbitos armónico-texturales de Varèse. Más allá, el diseño modular de *Planos* no sólo sugiere una afinidad interválica con Varèse [...] sino también un sentido de estructura musical similar a la de las formas básicas de las músicas electrónica y concreta. En la música concreta, el material sonoro proviene del mundo real, pero es sujeto de varios procesos de elaboración, transformación y nueva contextualización [...] Revueltas inventó sus propios “objetos sonoros” [...] y los sometió a procesos equivalentes a los de la música concreta [...] ¹⁸

A diferencia de la visión integral de Moreno Rivas y Estrada, Sánchez-Gutiérrez se aboca al análisis de sólo dos obras, *Planos* y *Homenaje a García Lorca*: una obra “abstracta” y “autoreferencial” es contrastada con otra, llena de referencias a la cultura mexicana y a la andaluza. Sánchez Gutiérrez extrapola sus conclusiones particulares hacia la totalidad del catálogo de la obra de Revueltas y arriba de este modo a un paradigma acaso demasiado general: el del sincretismo, como concepto “paraguas” que engloba la pluralidad de técnicas y permite sintetizar una definición de “estilo” en la música de Revueltas. Como toda selección de un objeto de estudio, la suya tiene virtudes y limitaciones. *Planos*, por un lado, conforma una excepción en la obra de Revueltas, en tanto que se trata de facto de una obra en la que la construcción del material sonoro en tiempo y espacio *en sí* conforma el contenido de la obra (así lo declara el propio Revueltas). Este hecho convierte la partitura en objeto idóneo para un análisis formal. Debido a su carácter excepcional, sin embargo, resulta arriesgado extrapolar las conclusiones de su estudio al resto de la obra de Revueltas. De hecho, los resultados de nuestro análisis tienden a debilitar posibles lazos con

¹⁸ *Ibid.*, pp. 30 y 32, (mi traducción).

Varèse. Si bien los símiles formales entre la música de ambos podrían sugerir apropiaciones intencionales (como es sin duda el caso respecto de la música de Stravinsky), consideramos más fructífero interpretar el sentido específico que tales estrategias compositivas asumen en la música de Revueltas, a partir de la síntesis de las propuestas discursivas que Revueltas había creado antes para “negociar” musicalmente la cultura de su propio entorno. Como veremos, la polisemia natural del discurso musical hace posible que una misma estrategia compositiva pueda expresar ideas distintas o incluso contrarias. En nuestra opinión, este es el caso en la relación musical Varèse - Revueltas. Más adelante tendremos oportunidad de explorar esta disyuntiva más a fondo.

Por su lado, el *Homenaje* es efectivamente una obra que (al menos en sus movimientos inicial y final) se ocupa de la formulación de identidad local, mediante estrategias de conciliación entre un lenguaje moderno y elementos estilísticos inferidos de la música popular mestiza de México y, al parecer, vestigios de música indígena mexicana. Como revelará nuestro estudio, tal convergencia estratégica al servicio de la construcción de una identidad nacional es inusual en Revueltas y en cierto modo conforma también una excepción en su obra. En consecuencia, el paradigma del sincretismo conciliador aplicado a la totalidad de la música de Revueltas, resulta no sólo parcial, sino arriesgado.

Si bien dejan atrás la obsesión con las cualidades de “mexicanidad” de la música de Revueltas, estas tres lecturas recientes se concentran en el cúmulo de aportaciones formales y desembocan así en una nueva reducción interpretativa. Por supuesto,

ninguna interpretación escapa de este destino, pero es necesario distinguir, por un lado, entre una exégesis que es productiva por ser incluyente y a la vez específica —abarca todo el repertorio pero lo entiende como proceso y reconoce en él especificidades, contrastes y contradicciones—, y pertinente —adapta metodología y parámetros de estudio a las características intrínsecas de una obra o particular conjunto de obras— y por otro, una lectura que es menos reveladora o incluso engañosa, por estar excesivamente sesgada —selecciona y aborda sólo *un* aspecto particular del discurso musical o prioriza elementos que no son relevantes a su presunto sentido compositivo—. Los análisis que se limitan a una descripción nominal y numeral de la forma que han predominado en la segunda parte del siglo veinte, descansan en una suerte de positivismo analítico. Su fijación con lo objetivamente observable y mensurable hace difícil reconocer y discurrir sobre el sentido emotivo o ideológico que en nuestra opinión motiva las estrategias compositivas en prácticamente toda la obra de Revueltas. Los casos más extremos de dicha reducción formalista los tenemos en los análisis de Charles Hoag,¹⁹ Luis Jaime Cortés,²⁰ y Alejandro Madrid,²¹ cuyo enfoque en la estructura interválica ignora elementos constructivos de mayor trascendencia, como por ejemplo el sentido semántico de la yuxtaposición de lenguajes distintos que encontramos en casi toda la obra de Revueltas o el explica las figuras retóricas muy relevantes en las partituras más evidentemente preñadas de intenciones ideológicas. Estos autores tienden al uso

¹⁹ “Chant for the killing of a snake” *Latin American Music Review*, vol. 8, no. 2 (otoño - invierno, 1987) y “Algunos aspectos de las melodías de Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda, *op. cit.*

²⁰ “Especulaciones analíticas en torno a *Sensemaya*”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda, *op. cit.*

²¹ Conferencia presentada en el marco del II. Coloquio Internacional Silvestre Revueltas, 1998: “La referencia octatónica como retórica musical en la década de los treinta: particularidades en la obra de Revueltas”.

demasiado exclusivo de la *pitch-class set theory* de Allan Forte,²² método de análisis que tiende a buscar el contenido en la forma, y que en consecuencia propone mecanismos eficaces para cuantificarlo y describirlo. Como esperamos mostrar, en el caso de Revueltas el sentido fundacional por lo común no se limita a una preocupación formal.

A pesar de su exégesis formalista, las interpretaciones de Estrada y Sánchez Gutiérrez están muy lejos de este purismo formalista pues, de manera implícita o manifiesta, cada cual reconoce en el discurso multifacético de Revueltas la presencia de una marcación cultural que contribuye al sello individual del estilo compositivo de Revueltas. En tanto no se elucida el mecanismo mediante el cual la cultura impregna su sentido en el discurso musical, la dimensión semántica del texto revueltiano vuelve a quedar al margen. El problema, pues, parece residir en el método de lectura del contenido de las obras, mismo que se expresa en su forma, pero que la precede.

Para nosotros, el iluminador listado de retóricas que aporta Estrada es de interés particular, no en tanto demostración de la presunta huella de Stravinsky en la música de Revueltas, sino porque conlleva el germen de una lectura distinta: desde nuestra perspectiva, revela la retórica de las inestabilidades que conforman la médula

²² Forte desarrolló un método de análisis para la música atonal, que permite analizarla con base en su organización interválica. Por ende, su utilidad es mayor en aquella música, cuya identidad se centra en la experimentación formal con el material sonoro en sí, como sucedió en el siglo veinte con muchas de las vertientes derivadas del serialismo. En lo que toca a la música de Revueltas —en lo particular aquella que se analiza aquí, cuya concepción y consecuente estructuración del material sonoro descansa audiblemente en motivaciones culturales y políticas— el enfoque formal-numeral no parece pertinente. Si bien hay elementos de atonalidad en la música de Revueltas, éstos suelen ser yuxtapuestos con elementos francamente tonales y con distintos modos, no en un afán sintético sino usualmente a manera de un *collage* de planos de contenido diferenciado. Ignorar estos planos, por ejemplo al someter el texto *íntegro* a un análisis de su estructura interválica, conducirá por fuerza a conclusiones limitadas o equivocadas. (Allan Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973.)

vanguardista del discurso revueltiano, expresión que atribuimos a una estrecha relación simbólica entre su estructura y la del entorno propio del compositor, su semiosfera, más que a un diálogo estético con las propuestas formales de otras latitudes. Por su parte, la insuficiencia del paradigma de “sincretismo”, la “reconciliación de creencias conflictivas”, que propone Sánchez Gutiérrez se hace particularmente notoria por ejemplo, en aquellas obras en las cuales Revueltas parece afirmar musicalmente la idea opuesta: la prolijidad de retóricas de ruptura y de contraste, y la frecuente yuxtaposición de “incongruencias” estilísticas en su música, de hecho *pronuncia las diferencias* entre discursos conflictivos; en lugar de “diluirlas” o “casarlas” en un nuevo discurso, estas estrategias apuntan más bien a una *parodia satírica* de la reconciliación de contrarios.

Es cuando Sánchez Gutiérrez extrapola hacia discursos más recientes, por ejemplo el del posmodernismo, que surgen ideas que consideramos más productivas.

Lenguajes posmodernos basados en objetos-encontrados sugieren la manipulación del significado sociocultural convencional del objeto, así como de sus cualidades físicas intrínsecas, no mediante procesos musicales (melódicos, armónicos), sino, en su lugar, asumiendo que es por medio de la interacción de objetos de diverso origen, estratégicamente postulados, que el artista les asigna —a los objetos y a la obra misma— nuevo significado.²³

Es en términos similares que queremos leer aquí el discurso de Revueltas. Los sujetos que éste apropia de su semiosfera resemantizándolos, son significadores culturales de la más diversa índole, seleccionados en función del significado que tienen para el compositor. La corporización temporal y espacial de dicho significado en el texto musical y el sentido que asume en él, nos ofrece un nuevo cauce para

²³ Sánchez Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 117-118, mi traducción.

interpretar el papel singular de las distintas estrategias formales que encontramos en nuestro corpus.

La forma en el sentido

El presente estudio parte de la premisa de que las expresiones de vanguardismo que se observan en el discurso musical de Revueltas no responden a un deseo de filiación con expresiones equivalentes en Europa y en los Estados Unidos.²⁴ Sin duda puede hablarse de afinidad con otros discursos y de apropiaciones estilísticas, pero éstas van encaminadas a cristalizar una serie de preocupaciones de índole musical e ideológica que, en nuestra opinión, trascienden su semiosis original. Si bien hay paralelos entre las técnicas compositivas de Revueltas y las de Stravinsky (algunas muy evidentes), pensamos que su razón particular en el discurso revueltiano apenas cobra sentido cuando hacemos caso de las pautas que, para interpretarla, nos ofrece el propio Revueltas desde y en torno a su música. Revueltas no inventa el *collage* musical. Lo *retoma* porque le sirve para simbolizar su entorno sonoro inmediato. La

²⁴ Tanto Moreno Rivas y Estrada como Sánchez Gutiérrez parecen aceptar la premisa del “diálogo estético” con otros discursos de modernidad como principal razón poética. Si bien dicho diálogo es un hecho innegable —Revueltas pertenece a la *Pan American Association of Composers* y en su música resuenan con fuerza algunas de las gramáticas de, por ejemplo, Stravinsky— nos parece importante leer dichos paralelos de manera crítica. No es en la afirmación o negación de influencias, sino en la razón y particularidad de las apropiaciones que dicha lectura resulta productiva. Tiene razón Wentzlaff-Eggebert al afirmar que conviene más tratar de reconstruir las manifestaciones de vanguardismo en América Latina en su *contraste* con las europeas, pues es más probable encontrar su identidad justamente en su impulso por librarse de las influencias externas (sobre todo la europea). Para constatar la pertinencia de esta idea, basta recordar la forma en que Revueltas critica el entorno citadino de París por “regulado, medido, [y] organizado. El color del cielo, los árboles, las casas, las comidas, el amor, la amistad. Todo está lleno de una finura cortés. Completamente indiferente. Al principio engaña, después se hace repulsiva. Ahora comprendo la poderosa influencia que ha tenido esta ciudad en los compositores, hombres de ciencia, estudiantes y que se ha impregnado de esta vida; cuánto se refleja en sus obras y cómo las ha empaldecido, hasta casi —y sin casi— no decir nada de lo nuestro. Creo firmemente que perdieron aquí lo mejor de sí mismos y lo mejor de su país.” (Revueltas, *Op. cit.* p. 79; ver al respecto también los comentarios de Abelardo Villegas sobre la pintura de inspiración marxista en *El pensamiento mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 124-131).

caricaturización de un referente musical es un truco viejísimo. A Revueltas le sirve para actualizar críticamente ciertos valores dominantes en su ambiente social, político y cultural.

Este estudio se propone franquear el espacio entre la cultura y la música de Revueltas, buscando ligas sistémicas plausibles entre la organización y el contenido del espacio cultural²⁵ (la dimensión semántica) y una formulación musical correspondiente (la semiótica del tiempo y espacio sonoros).²⁶ Como sugerimos antes, sospechamos en este vínculo la explicación de la peculiar organización espacio-temporal que respira en el corpus, misma que deviene eventualmente en lo que hoy reconocemos como huella de su identidad discursiva. Esta lectura dialógica entre música y cultura promete alejarnos de los perfiles extremos del Revueltas proto-

²⁵ Nos hemos referido en más de una ocasión al espacio cultural en su relación con el espacio de la música. Es evidente que éstos no pueden equipararse de manera directa, pues a cada uno corresponde una dinámica y estructura propias. Cuando nos referimos aquí a un espacio cultural, pensamos en “paisajes” visibles, como el de un entorno urbano, pero también figurados mediante una representación plástica o literaria. El espacio musical no es visible y lo configura la estructura de los sonidos que lo “llenen”. Murray Schafer se refiere a él como *sound-scape* (paisaje sonoro) y lo define como un “campo acústico”. Para él, el paisaje sonoro lo puede constituir una composición musical, pero también un programa de radio o un entorno acústico. Como veremos, Revueltas juega libremente con las tres acepciones, cuando escribe música que refiere a la geometría de su propio espacio sonoro (*Planos*), cuando compone para la radio (*8 X radio*) o cuando infiere una estructura musical a partir de la de un espacio físico como es el de la calle (*Esquinas*). Solo mediante representaciones simbólicas pueden vincularse los espacios de la cultura con los de la música. De hecho, la música misma requiere de representaciones simbólicas para plasmar su espacio en forma visible o imaginable. La partitura es el medio más común para lograrlo, y Revueltas la utiliza de manera elocuente para representar *también* lazos con el mundo visible. Schafer nos recuerda que muchas de las indicaciones que emplea la música provienen de las artes visuales y del mundo de las apariencias espaciales: “*alto, bajo, ascendente, descendente* (todos con referencia a la altura del sonido); *horizontal, posición, intervalo e inversión* (que se refieren a melodía); *vertical, abierto, cerrado, denso y ligero* (con referencia a la armonía); y *contrario u oblicuo* (al hablar de contrapunto, que es de sí un término visual.” (Ver Murray Schafer, *The Sound-Scape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester (Vermont), Destiny Books, 1977/1994, pp. 7 y 124, mi traducción). Como veremos, Revueltas expandirá este repertorio de representaciones gráficas de un ambiente sonoro, entre otras, con texturas relativas a la *juxtaposición* o *collage*, que son visibles en la partitura y a la vez simbolizan una estructura similar de naturaleza sonora.

²⁶ Trasladando sus ideas al discurso musical, nos apoyaremos en Émile Benveniste para diferenciar nuestro empleo de signos como semióticos y semánticos. Para Benveniste, el orden semántico “se identifica con el mundo de la enunciación y con el universo del discurso”, mientras el orden semiótico se entiende independiente de referencias. En el nivel semiótico, basta con reconocer el signo como tal, para darle existencia. El discurso semántico, en cambio, el signo debe ser entendido o decodificado a partir del análisis de su condicionamiento histórico cultural (ver “The Semiology of Language”, en *Semiotica*, suplemento especial, 1981).

mexicano por una parte y, por la otra, del modernista abstracto que se inspira en las propuestas y movimientos gestados en otras latitudes.

La música aquí abordada entabla un diálogo con el entorno cultural, mediado por palabras y estrategias compositivas del autor. En dicha mediación encontramos códigos que revelan que la multiplicidad y áspera diversidad de elementos constructivos en la música de Revueltas se desprenden de un reajuste semántico consciente y calculado, que el compositor opera al interior de su propio entorno cultural, su “semiosfera”. Bajo esta perspectiva no sólo cobran sentido los procedimientos compositivos por sí mismos; también se hace patente una congruencia insospechada entre éstos y se adivina su razón de ser. A todas luces, este sentido trasciende una motivación de interés puramente formal.

Música y semántica

La musicología formalista que dominó las exégesis en la segunda parte del siglo veinte ha insistido en afirmar que el sonido musical es autónomo y que, en tanto no es concreto sino una mera abstracción auto-referencial, no puede ser decodificado como expresión de ideología. ¿Por qué, entonces, provoca comentarios, paráfrasis, críticas, explicaciones —todo ello expresión de ideología—? ¿Cómo explicar las fuertes pasiones que despierta la música (lo mismo encomiásticas que antagónicas), si no acariciara o sacudiera algo en la mente del escucha, no sólo en su sensibilidad musical, sino en su cosmovisión? ¿Tenemos derecho a ignorar todas las pautas que nos ofrece Revueltas en las que sugiere o señala abiertamente los propósitos ideológicos que, a la

par de los expresivos, pretende plasmar en su música? ¿Somos realmente objetivos cuando ignoramos toda circunstancia contextual en la creación de una obra?

Hay quien considera al sonido musical separado de su contexto cultural como un signo vacío.²⁷ Pero esta circunstancia es puramente hipotética: no hay música si ésta no es concebida y percibida, y este fenómeno no puede darse fuera de un contexto cultural. Del ámbito de una cultura, y de la forma en que ésta influye en el escucha, depende lo que evoca la música en el oyente. La música le “habla” a través de las connotaciones que en aquél despierta. Son también las connotaciones que, como consecuencia de sus propias vivencias culturales evocan en el compositor ciertos sonidos musicales, las que afectan (de manera consciente o no) su utilización en una composición. Estas asociaciones asumen ahí una especie de “sentido connotativo”, que es difícil de descifrar pero fácil de percibir.²⁸

²⁷ Georgina Born, *IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 19.

²⁸ “... es precisamente porque, en contraste con las artes visuales y la literatura, la música carece de significación denotativa, que posee un poder particular de connotación”, sugiere Born. “Son este carácter *hiperconnotativo* —sus intensas asociaciones cognitivas, culturales y emocionales— y su abstracción, los que probablemente [...] le conceden un papel único en la constitución imaginaria del deseo intercultural e intersubjetivo, de carga exótica/erótica por la otra cultura o música en la fantasía social. [Por otra parte] estas cualidades también son un medio para la idealización del yo y, a través de la repetición de tropos y géneros existentes de identidad-en-la-música (himnos nacionales, canciones patrióticas), para hacer valer identidades colectivas existentes o presentes.” (Born, Georgina y David Hesmondhalgh, *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, University of California Press, 2000, p. 32, mi traducción).

Precisamente en las arenas movedizas de la connotación²⁹ tantearemos aquí. El riesgo es evidente, pues hay razones de más para dudar de la posibilidad de inferir y formular de manera unívoca un contenido ideológico a partir de la música: la connotación que en el compositor o en un escucha despierta un enunciado musical está inextricablemente ligada a su momento y entorno cultural e histórico, a su vez que a su muy particular sensibilidad e ideología; es subjetiva y personal y, debido a su formulación inevitablemente metafórica, no concreta; es polisémica e inasible en términos absolutos. No sorprende, por eso, la renuencia de los exégetas contemporáneos a referirse al contenido de la música más allá de la forma, si bien intuyen y reconocen su relevancia en el imaginario musical de Revueltas.

A pesar de su ambigüedad, la connotación no puede ser ignorada como una de las premisas de análisis, si el artista acompaña su obra de códigos dentro y fuera del texto musical, que contribuyen a delimitar su sentido. En muchos de los estrenos de sus obras, Revueltas alerta la conciencia de su público por medio de sugerentes notas incluidas en el programa de mano. ¿Podemos darnos el lujo de despreciar tales formulaciones de una intención expresiva, particularmente si nuestro análisis efectivamente encuentra una corporización de aquella en la construcción del

²⁹ Dice Born: “Los significados que connota la música son de muchos tipos: visuales, sensoriales, emocionales [y también] intelectuales, tales como teorías y dominios del conocimiento. Todos son metáforas que pueden combinarse, formando los terrenos discursivos que rodean la música. Mientras la metáfora sugiere un combinado de cartografías particulares basadas en la analogía, el discurso sugiere que dichas metáforas pueden agruparse, formando constelaciones de similitud percibida, campos sistemáticos de experiencia, conocimiento, o teoría” (Born, 1995, *op. cit.*, p. 19). Para esta autora, sin embargo, no es posible relacionar de manera sistemática dichas construcciones metafóricas con la música misma, a la que considera abstracta e incapaz de articular escenarios ideológicos: “es [sólo] en el nivel de la connotación que [...] la música es sujeto de significados extramusicales”. Para Born son tan sólo “las formas de habla, texto y teoría que circundan la música —las metáforas, representaciones, y la retórica explicativa y la forma en que se la construye— las que son sujeto de análisis en términos de ideología” (*op. cit.* (1995), p. 19). Como se verá, Born flexibiliza esta postura radical en textos posteriores.

discurso? En el caso de más de una de estas composiciones podemos pensar incluso en una suerte de *écfrasis*³⁰ invertida, la representación de un texto no musical en uno musical, empleada no sólo como fin artístico, sino también como recurso creativo, como “pre-texto” para desarrollar el discurso musical particular. En la medida en que una lectura hermenéutica de estas “notas de advertencia” nos permita ceñir con relativa certeza el sentido con el que el compositor asocia los recursos musicales que empleará en determinada obra, podemos hablar también sobre el sentido semántico que aporta al discurso musical mediante éstos. En dichas notas el compositor nos da la pauta para una decodificación, la cual, correlacionada y cotejada con la estructura musical, nos permite hablar con más confianza de la corporización de dichas connotaciones en el discurso musical.³¹ Contrario a lo que declara vehemente Moreno Rivas en el sentido de que las “desconcertantes declaraciones [de Revueltas] en torno

³⁰ Écfrasis es un concepto que ha sido revivido en las últimas décadas, pero que se origina entre los griegos (Homero, Teócrito). Bruhn resume algunas de sus definiciones: una “transposición de arte”; la reproducción, en palabras, de objetos de arte sensualmente perceptibles (Théophile Gautier); “la representación verbal de una representación visual” (James Hefferman); o “la representación verbal de un texto real o ficticio, compuesto en un sistema signico no verbal” (Claus Clüver). Haremos nuestra esta última definición, pero invirtiéndola, pues, como veremos, la representación que hace Revueltas es *musical*, y el texto de origen es de orden mixto (una representación particular, verbal y/o visual, de un tiempo y espacio) y es “interpretado” por el compositor mediante una construcción sonora. Como hemos sugerido ya, con frecuencia uno de estos textos de origen en la obra de Revueltas lo conforma el entorno de la calle: en éste se escucha una diversidad de gestos sonoros antropomorfos que se enlazan y entrecruzan formando una muy particular cartografía espacio-temporal, misma que invita a ser simbolizada en forma de una estructura musical correspondiente. Podríamos hablar en este caso de una écfrasis musical, entendida como producto de una relación intersemiótica en la que ciertas cualidades del espacio concreto reaparecen musicalmente simbolizadas en el texto musical. Dicha apropiación estratégica subyace a su semiosis, y por tanto válida esta perspectiva como método para la interpretación del contenido del texto artístico. (Ver Bruhn, Siglind, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Nueva York, Pendragon Press, 2000).

³¹ En ocasiones el sentido semántico llega a ser tan evidente que permite hablar incluso de una cualidad denotativa de la música. Pensemos en uno de los ejemplos más elocuentes de nuestro corpus: la “transliteración” de la melodía de un afinador al contexto de las partituras. Partiendo de una perspectiva Peirciana, Born teoriza esta posibilidad: “Mientras en su primer orden de significación, como música abstracta y asemántica, hay una ausencia de denotación o representación literal; y mientras el segundo orden semántico de la música lo constituyen terrenos de asociación y connotación profusos y ramificados, parece ser necesario concebir un tercer orden semántico, que consiste de *representaciones intermusicales que son figuradas intramusicalmente*, el cual que nos devuelve a una ‘denotación’ de tipo puramente intermusical aunque por medio de un rodeo a través de la connotación. (El concepto de “rodeo” es irónico, pues el nivel connotativo es, sin duda, el modelo dominante de significación musical.)” (*Op. cit.* (2000), p. 40, mi traducción).

al contenido y programa extramusical de sus obras nada prueban”,³² nosotros vemos en dichos textos el fundamento que nos permite hablar con riesgo limitado de la relación entre el sentido musical de un signo, es decir, su papel semiótico, y el sentido semántico que le precede y que cosignifica con él. “La música no significa primeramente mediante lo que declara, sino por la forma en que modela la simbolización de [la] experiencia [...]” dice Lawrence Kramer; “[El sentido de la música] no se entiende [...] traduciéndola a términos de un enunciado virtual o describiéndola, sino comprendiendo las relaciones dinámicas entre la experiencia musical y sus contextos”.³³ Esta es la meta de toda musicología cultural³⁴ y, en este marco, también la de nuestro intento: “postular la faceta semántica, pero en términos que incorporan la autónoma [el sentido musical intrínseco]; reconocer la importancia histórica, ideológica, y funcional de la experiencia de la autonomía [musical] bajo una visión en la cual el término primordial es el contexto.”³⁵

³² *Op. cit.*, p. 189.

³³ Kramer, *Musical Meaning. Toward a Critical History*. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2002, p. 7. (Mi traducción)

³⁴ En este sentido, el estudio se declara partícipe de una musicología “cultural”, como la que se ha desarrollado a partir de los trabajos de Joseph Kerman (*Contemplating Music. Challenges to Musicology*, 1985), Lawrence Kramer (*Music as Cultural Practice*, 1990; *Musical Meaning*, 2002); Jean-Marie Jacono (*Op. cit.*); Raymond Monelle (*The Sense of Music*, 2000) y Susan McClary (*Conventional Wisdom*, 2000), entre otros. Entre los pioneros de este enfoque nuevo es preciso señalar los trabajos de Leonard B. Meyer (*Music, The Arts, and Ideas*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967; y *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989).

³⁵ Kramer, *op. cit.*, p. 5.

SEGUNDA PARTE: LA SUMA DE LOS SIGNOS

Capítulo III

Esquinas entre la música y la palabra

Texto, contexto e intención.

Advierte Jean-Marie Jacono que una obra musical es mucho más que un mero “sistema formal y una estructura [...] [pues] es también una producción histórica, social y culturalmente determinada, al interior de una sociedad”.¹ Los géneros, códigos y significadores que apropia un compositor, conllevan en sí dichas connotaciones, y éstas son trasladadas al texto en el proceso creativo. Las notas aclaratorias o de advertencia de Revueltas denotan que el compositor tenía plena conciencia de esta marcación y comportamiento culturales de la música y sugieren que la construcción de la obra va más allá de un sentido exclusivamente musical. A través de estas notas, Revueltas ofrecía las claves necesarias para acercarse a sus obras, no sólo en términos musicales, sino también semánticos.

Las notas a la música también dejan entrever un interés por influir en la recepción de las obras así presentadas. En tanto lenguaje simbólico y no figurativo, sin embargo, la música no puede articular significados inequívocos. Cualquier asociación que la música despierte en un escucha dependerá siempre de la subjetividad psicológica y cultural de aquél, resultando así una explosión variopinta de posibles interpretaciones

¹ Jacono, *op. cit.*, p. 264

de una obra. Si inquieta al compositor esta polisemia, buscará sin duda la forma de desambiguar el sentido de la obra, por ejemplo mediante aclaraciones previas o posteriores a su instauración social. Al señalar cierto ámbito semántico, las notas de Revueltas operan como una suerte de guía para intuir, y a veces incluso descifrar, la multiplicidad de recursos compositivos que utiliza el compositor para articular significados expresivos, y así guiarnos hacia una identificación y entendimiento² del sentido musical y semántico de cierta construcción sonora. Desde luego hay riesgos en este abordaje: la relación entre construcciones verbales y musicales tiene un carácter meramente sugestivo; pueden establecerse relaciones de analogía u homología entre ambas, pero no hay equivalencias directas de proceder comunicativo; su interpretación está limitada no sólo por las condicionantes psico-culturales antes mencionadas, sino por la aventura que representa “traducir lo intraducible”. A pesar de lo sugerente de las notas al programa, no podemos, entonces, aspirar a ceñir a partir de éstos el significado expresivo de una obra en términos definitivos. Por otra parte, *sin* aquellas notas corremos el riesgo de errar por completo el mensaje de origen y en consecuencia incomprender el sentido de la construcción musical. (Esto sucedió a más de un cronista, como veremos más adelante). Asumimos, por supuesto, que nuestro interés aquí reside precisamente en la búsqueda de una motivación fundacional, en un posible

² Este enfoque coincide con una de las definiciones de ‘entendimiento de la música’ que propone Tarasti: “Entender es comprender un texto o signo como un nodo dentro de una red de textos o signos. [...] Entender un texto o un signo musical implica vincularlo con otros signos, musicales o de otro orden; con una ‘cadena de interpretantes’, como la denominó Peirce”. Este concepto, que combina las ideas de Lotman con la definición peirceana del signo, es particularmente ilustrativo de nuestro enfoque. La interrelación de las obras de nuestro corpus ilumina el significado de cada una en lo particular, pero también completa en *conjunto* un significado, que sería imposible de ‘entender’ sin contemplar el corpus de manera integral. En el mismo aliento, Tarasti define el no-entendimiento de la música: “El no entender resulta de relacionar un fenómeno a los interpretantes equivocados.” En otras palabras: la interpretación debe responder a las preguntas pertinentes, si no quiere derivar en una lectura equivocada. (Tarasti, Eero, *Signs of Music*. Berlin y Nueva York, Mouton de Gruyter, 2002, p. 20, mi traducción).

mensaje primario: aquél que dio origen a la obra y que le dio forma. Pero sabemos que, desde el momento en que deja el escritorio del compositor, la obra asume una vida de significación propia más allá de sus posibles intenciones autorales. La música pervive más allá de dichas motivaciones, resonando en la identidad de cada escucha. Revueltas lo sabe: así lo prueba la escritura de sus notas aclaratorias, mediante las cuales intenta, usualmente con poco éxito, apelar a la imaginación de su público, guiar su imaginación hacia la fuente de su creación.

Los las notas con las que Revueltas prepara la audición, contienen claves para inferir no sólo los contenidos semánticos que podrían reencontrarse efrásticamente transportados al discurso musical, sino también para descifrar la forma y el sentido que tiene esta apropiación musical (es decir, la conversión de un contenido perteneciente a un tipo de discurso en un contenido análogo, expresado a partir de un discurso de naturaleza distinta: por ejemplo una idea literaria o plástica que asume una forma musical, aprovechando símiles entre sus respectivas gramáticas o formas de expresión).

¿Por qué *Esquinas*?

Entre las pocas notas a la música de Revueltas que se conservan, predominan aquéllas que recurren a la ironía (aquéllos que escribió para *Música para charlar, 8 x radio, Caminos, y Ventanas*). De manera juguetona y antiolemne, equiparan la música con imágenes tales como una “ecuación algebraica sin solución posible”, “caminos tortuosos”, “besos y música de tarjeta postal” o música “para charlar, para dormir, para tomar el té, [...] para no pensar”. Sin contar con pautas para su interpretación musical, estas metáforas

difícilmente pueden asociarse de manera productiva con las estrategias compositivas de las partituras que introducen. Sólo algunas de las notas nos proporcionan dicho código: aquél con el que introduce *Cuauhnáhuac* en 1932, el que escribe en 1934 para *Planos* y dos que comentan, respectivamente, la composición de *Esquinas* en una primera versión (1931) y su reescritura dos años más tarde. En cuanto a los tópicos musicales y semánticos de una partitura, incluyendo la forma en que éstos se dirimen ahí, acaso ningún paratexto³ es más elocuente que el que Revueltas escribió para *Esquinas* en sus dos expresiones. Este es uno de los motivos por los que hemos optado por acercarnos con más detalle a esta partitura: su interpretación a la luz de lo que informan las dos notas a la música permite inferir no sólo un contenido que es al mismo tiempo musical y semántico, sino también entender y seguir el proceso creativo, la poiesis⁴ del discurso musical de Silvestre Revueltas.

³ Tomamos prestado este concepto de las categorías propuestas por Gérard Genette: entre los paratextos, este autor incluye *marginalia* como título, subtítulo, advertencias, prólogos y notas al margen, mismos que asumen un papel primordial en nuestro estudio. En cierto modo puede afirmarse que se trata de una lectura conjunta del texto y sus paratextos, una inferencia del contenido de la música a partir del diálogo entre lo simbolizado en la partitura y lo sugerido en sus márgenes. (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, p. 11).

⁴ El concepto de *poiesis* fue adoptado por Jean-Jacques Nattiez en su teoría semiológica tripartita, a partir de las definiciones de Etienne Gilson y Jean Molino. “Para Gilson”, resume Nattiez, “toda obra impregnada de experiencia empírica, de realidad, es el producto de un acto de creación, de un trabajo. [...] Gilson entiende la poética como la determinación de las condiciones que hacen posible, y dan sustento a la creación de la obra de un artista (o de un productor o de un artesano), gracias a lo cual ésta existe ahora y, sin su acción, no hubiera existido.” Gilson considera tres elementos que inciden en el acto poético: “(1) deliberaciones en torno a lo que debe hacerse para producir el objeto; (2) operaciones sobre materiales externos [en nuestro caso la materia es el sonido como tal, y los discursos musicales que hereda Revueltas]; (3) la producción de la obra”. Molino profundiza sobre concepto de la poética, en relación con la poesía (lenguaje simbólico, como lo es la música). Dada su relevancia para nuestro estudio, transcribimos aquí sus preceptos sobre la poiesis en la poesía: “(1) el estudio de las técnicas y normas que, en un momento particular y en función de una forma dada, definen el estado de los recursos y procedimientos utilizados por el poeta [...]; (2) el análisis de estrategias particulares de producción a partir de evidencia y claves heredadas por el autor, o a partir de las características propias de la obra misma, las cuales sirven para construir un modelo de la producción de la obra [...]; (3) el estudio de las intenciones del autor, quien en las artes plásticas o en la literatura frecuentemente pretende comunicar algo sobre la obra; (4) finalmente, reconstruir el sentido expresivo, consciente o inconsciente, que puede encontrarse dentro de la obra”. Cabe mencionar que nuestro estudio se limita exclusivamente a al proceso poético de Revueltas, el ámbito de la instauración de la obra. Aunque la toma en cuenta, a diferencia de la semiología de Nattiez, nuestro estudio aborda la recepción no como objeto de estudio en sí, sino meramente en tanto influye sobre la creación de la obra, es decir, sobre la construcción de sentido en ésta. (Cf. Etienne Gilson, *Introduction aux arts du beau*, París,

Con base en lo que sugieren las dos notas a *Esquinas* podemos inferir una amplia gama de representaciones musicales de las “voces de las esquinas” —podría tratarse, por ejemplo, de pregones, gritos, cantaletas de merolico, ruido, música y músicos de la calle— e interpretar el sentido que toma su articulación en el espacio sonoro de la obra. Como veremos, estos gestos *antropomorfos* se encuentran insertos en el texto musical a manera de gestos *musicales* claramente delimitados en tanto signos, coyuntura que autoriza y facilita de manera considerable su estudio. Las notas del autor señalan estas voces con bastante claridad, lo que nos permite delimitarlas, contarlas, evaluar su disposición temporal y espacial, analizar su comportamiento en tanto actores del texto. Este ejercicio autoriza hipótesis plausibles del sentido de *Esquinas*, cuanto más si complementamos nuestra interpretación con la evidencia que ofrece el entorno cultural e histórico en el cual surge la obra de Revueltas.

Las notas en los programas de mano

Revueltas inaugura la primera de sus notas a la música de *Esquinas* estableciendo un espacio semántico, que es también su referente cultural:

De todas las calles y de todos los barrios.

Correlacionada con el título de la obra, esta aseveración sugiere un paisaje sonoro. Sin duda así sería percibido en el ámbito del acalorado debate en torno a la definición artística de identidad nacional que inquietaba al arte mexicano durante los años que

Vrin, 1963 ; / Jean Molino, « Esquisse d'une sémiologie de la poésie », en *La petite revue de philosophie*, 6, no. 1, pp. 1-36, Montreal, 1984 ; ambos citados en Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music* (trad. Carolyn Abbate), Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990. (Publicación original en francés, como *Musicologie générale et sémiologie*, 1987, París, Christian Bourgois Editeur). (Mis traducciones)

preceden la composición de esta obra. Por su potencial de representación identitaria, no es de sorprender que el paisaje musical se prestara como uno de los continentes musicales preferidos en dicho ambiente cultural. *Esquinas* responde a otras fórmulas para la representación de “paisajes culturales”, cuya composición le precede: es su hipertexto.⁵ Dialoga no sólo con las inspiradas por los lenguajes y las estéticas musicales del París del *fin du siècle*, sino también con las que proponían los compositores de su propia generación, compuestas después de la Revolución Mexicana y apoyadas en el impresionismo francés o en propuestas gramaticales y estéticas de los modernismos inventados en París o en Nueva York. Entre las obras que conforman al interlocutor musical de Revueltas están sin duda aquéllas que escuchó en los conciertos de la OSM, formada por Carlos Chávez poco antes del retorno de Revueltas a México. Poco o nada podemos inferir a partir de los títulos de dichas obras en lo que toca a la solución musical que dan al sujeto que prometen desde ahí. No obstante, estos títulos revelan mucho acerca de la diversidad tipológica de los ámbitos culturales a los que se aludía con fines de construcción identitaria. Entre los ámbitos semánticos elegidos con este propósito podemos inferir, por ejemplo, lo “rural” en *Pueblerinas* (Candelario Huízar); lo “paisajístico” en *Cacahuamilpa* (Alfonso de Elías) y *Chapultepec* (Manuel M. Ponce); lo “histórico-mitológico” en *El vaso de Dios: Ballet Tlaxcalteca* (Francisco Domínguez) y *Cuauhtémoc* (José Rolón); lo “revolucionario” (*Llamadas* (Carlos Chávez); lo “étnico-

⁵ El *hipertexto* es la categoría principal propuesta por Gérard Genette y es sumamente relevante para este estudio, dado que presupone el análisis de una obra no sólo en sí misma, sino ante todo como respuesta, propuesta alternativa, secuencia o comentario *musical* a otras obras o textos, que le preceden. Genette define al hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación [...] o [...] *imitación*.” Es en este entendido que se estudia *Esquinas*, una obra que debate primero con otras formulaciones de identidad cultural y después consigo misma, cuando Revueltas hace una revisión de la obra dos años después de su concepción (*Ibíd.* p. 14).

folklórico” en *Zandunga* (Chávez), *Baile Michoacano* (Rolón), *Danza Tarahumara* (Vicente T. Mendoza); lo “épico-nacional” en *Patria Heroica* (Rafael Tello); y lo “ancestral” en *Los cuatro soles* y *El fuego nuevo* (Chávez).⁶

Revueltas opta por la *calle* como referencia semántica. Se trata de un sujeto poco útil para ceñir una identidad nacional y además, no fácil de representar.

Probablemente, al que escucha le será difícil imaginarse en una esquina. A mí también. Con buena voluntad se podrá imaginar cualquier cosa: calles, callejones, plazuelas, plazas. Sería divertido encontrar en esta música ruido de *claxons*, tranvías, camiones, etcétera. Desgraciadamente no hay nada de eso. (Al menos, ingenuamente, así lo creo).⁷

El de *Esquinas* es un paisaje que no se hace “visible” en la mente del escucha mediante la incorporación estratégica de danzas folklóricas, canciones emblemáticas, o melodías étnicas. Lo que escuchamos es

Más bien el ruido, o silencio, el tráfico interno de las almas que veo pasar cerca de mí [...]

Estas “almas” ocupan un espacio abierto, sus movimientos son imprevisibles:

El tráfico de que hablaba es multiforme y sin coherencia aparente. Está sujeto al ritmo de la vida, no a la distancia de un lado al otro de la calle.

El personaje de *Esquinas* no es fácil de reconocer. Revueltas sugiere un espacio sonoro poblado por sujetos indefinidos y múltiples, que articulan en un devenir casual y efímero.

⁶ Ver listado de obras estrenadas por la Orquesta Sinfónica de México desde su inauguración en 1928 hasta 1931, año en que se estrena *Esquinas* (apéndice III)

⁷ Ésta y las subsecuentes citas pertenecen a los las notas que Revueltas preparó para el estreno de las dos versiones de *Esquinas*.

La articulación musical de tal personaje podría resultar igualmente “multiforme” y “sin coherencia aparente”. Desde ya, Revueltas siente la necesidad de defenderse y cambia abruptamente de tema:

Algunos entendidos en música son capaces de encontrarle forma determinada – binaria, ternaria, *lied*. No ha sido mi intención. Desde el punto de vista musical, no puedo decir nada, porque no me interesa. Algunas personas de buen humor dicen que tengo técnica; otras, de mal humor, que no. Deben saberlo mejor.

Como veremos, *Esquinas* efectivamente se resiste a un análisis basado en las formas favorecidas por la academia. La partitura renuncia a las formas consagradas y manipula el espacio sonoro de manera provocadora. *Esquinas* se escucha como un encadenamiento arbitrario y contrastante de episodios, sin transición ni justificación formal evidente. El devenir musical de *Esquinas* es tan variable e imprevisible como lo es “el ritmo de la vida”; a diferencia del espacio entre una banqueta y otra, siempre regular y perfectamente mensurable, la organización de su espacio sonoro no puede medirse con las herramientas usuales, pues evade la simetría y parece declararse en continua transformación.

Dos años después, en 1933, Revueltas decide escribir una nueva versión de *Esquinas* y al concluirla, sustituye también el texto con el que presentará al público. En éste decide revelar con nombre y apellido al actor de su texto y sugiere incluso una suerte de programa, que contradice la vaguedad estratégica del prólogo original:

Esquinas de ayer con emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modelada con nuevo material, dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en la mitad de la calle, su

grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado,⁸ fecundo en rebeldía, que ahora siento un poco extraño dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara montaña de nueva energía y esperanza nueva. Sólo quedó lo esencial de esas esquinas tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo y su dura consistencia del pueblo forjado en todos los dolores.⁹

El sujeto de este paisaje es, pues, el “pregonero pobre y desamparado”. Su “grito” resuena en la partitura una y otra vez, en forma de múltiples pregones, musicalmente articulados. Por analogía, podemos interpretar que los gestos similares que se escuchan a la par de éste deben representar los gritos, cantos y lamentos que corresponden a las “multitudes en lucha, [a] su agrio sabor de desconsuelo y [a] su dura consistencia del pueblo forjado en todos los dolores”, el personaje colectivo que nos habla desde la

⁸ Sin duda *Revueltas* se refiere aquí a los cambios realizados a su nueva versión. Aunque regresaremos a este asunto, vale la pena referirnos desde ya a algunos de estos cambios y especular sobre su sentido. Podemos hablar básicamente de dos tipos de modificaciones: las que responden a mejoras de carácter técnico y aquellas que atañen a la retórica de la presentación del contenido. Entre las primeras cabe mencionarse: (1) enriquecimiento de texturas melódicas mediante la adición de líneas melódicas; (2) mayor elaboración de la estructura rítmica, sobre todo en las texturas que dan soporte los signos antropomorfos; (3) enarmonizaciones, probablemente encaminadas a una ejecución más cómoda; (4) frecuentes cambios en la disposición de los acordes; (5) versión original, tales como la postulación asimétrica de uno de los temas de la voz (7/8) contra un *ostinato* en el tambor (4/8). En la segunda categoría destaca el reforzamiento sistemático de la orquestación de la representación del “grito desgarrado del pregonero”, mediante una multiplicidad de “pregones” a lo largo de toda la obra, seguramente con el objeto de hacerlos más prominentes y perceptibles; he aquí sólo los primeros ejemplos:

<i>Esquinas</i> 1933	1931	1933
cc. 30 - 32	1 cl sib	3 cls
cc. 31 - 34	1 ob	2 obs
cc. 32 - 34	picc	picc + 2 fls
cc. 33 - 34	1 ob	2 obs + 2 cls
c. 35	1 trp	3 cls
c. 35	picc + fls	picc + fls + obs

Uno de los ejemplos más elocuentes de este reforzamiento se encuentra en el enunciado del pregón C en cc 87 – 94 (1933). Originalmente, la relevancia de este pregón había sido marcada por su enunciación por parte de la voz. En la nueva versión *Revueltas* eliminada la voz, pero sustituye el pregón correspondiente por *cho* (!) instrumentos en dinámica *ff*. En general se observa una mayor concentración de signos antropomorfos, y por tanto, más presencia y facilidad de percepción. (Cambios relevantes, como la eliminación de la voz serán tratados en extenso en el capítulo VII).

⁹ Sorprende que la referencia directa al pregón — como se verá en el análisis, un signo básico y de hecho el mejor y más profusamente articulado de la obra— sea mencionado apenas en el prólogo de la segunda versión. Ello se explica tal vez como consecuencia de la recepción del estreno de la primera versión, que fue interpretada por algunos como un fallido experimento “estridentista” y resultado de despreciables influencias del experimentalismo norteamericano de Henry Cowell y Edgar Varèse. Prácticamente ningún cronista se percató del mensaje cultural y social que habla mediante la representación de las voces de la calle. (Mis énfasis en la cita)

pluma de Revueltas. Esta marcación permite inferir una definición particular del poblador de las calles, quien, acorde con la idea de lucha de clases que asume Revueltas, es entendido en su calidad de “proletario”. El segundo paratexto, pues, identifica al sujeto y nos autoriza a explorar su representación simbólica en la música: Revueltas lo ha sugerido así al definir *de antemano* y *sin ambages* al actor principal y el papel que juega en la obra.

Por su contraste con el espacio indeterminado que Revueltas delinea en su primer nota, sorprende en la segunda la predicción de una cosmogonía feliz y ordenada, la que parece prometerse al autor en el “alentador optimismo de [su] deseo actual, alegre y fuerte como una clara montaña de nueva energía y esperanza nueva”.

Como hemos visto, el acercamiento intertextual a *Esquinas*, leyendo en paralelo el texto verbal (las notas) con el texto musical (mediante la partitura) sugiere varias líneas para la interpretación del contenido de la obra. Para saber si es pertinente, debe demostrarse consistencia entre las estrategias musicales que construyen el significado semántico sugerido por el texto verbal. Empleando herramientas de la semiótica y la retórica, intentaremos construir un puente transitible entre verbo y sonido musical, analizando la relación temporal, actorial y espacial de los significadores culturales que se corporizan de manera simbólica en el texto musical. Transitaremos primero desde el exterior del texto musical (inferencia semántica) hacia su interior (articulación semiótica), dado que buscamos un lazo intersemiótico plausible entre la estructura

musical de la obra y las construcciones ideológicas.¹⁰ Si encontramos algún tipo de resonancia sistémica del contenido musical en las ideas que nos sugirió el texto verbal, podremos hablar de una vinculación plausible y productiva entre los propósitos expresivos e ideológicos de *Esquinas*. Al mismo tiempo habremos aprendido algo sustancial sobre la génesis de esta partitura y, acaso en general sobre el proceso creativo de Revueltas.

¹⁰ Advierte Robert Hatten que la hermenéutica no es en lo esencial sistemática o deductiva, aunque los resultados que genera, sí pueden sujetarse a este tipo de análisis. De hecho, deben serlo, si quieren contribuir al entendimiento del estilo. Para Hatten la hermenéutica (que entiende como “búsqueda histórica y especulativa de significados potenciales”) no es más que *una* forma de conducir el análisis de la correlación entre la estructura sonora y el contenido expresivo de una obra. Para nosotros, este enfoque se vuelve obligatorio, dado que pretendemos inferir dicho contenido de lo que el propio compositor nos sugiere, leyendo el texto musical en relación con el verbal de las notas al programa. (Ver Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 61 y 277).

Capítulo IV

Primer movimiento: el rumor de las multitudes

... acopla versos y más versos, atropellando deliberadamente el ritmo, ejecutando malabarismos musicales ingratos al oído, sutilizando la metáfora hasta convertirla en nebulosa, perdiéndose en la oscuridad de figuras incomprensibles a fuerza de quintaesenciadas.
José de Jesús Núñez y Domínguez¹

*En este momento asistimos al espectáculo de nosotros mismos [...]
No debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.”*
Manuel Maples Arce²

Las voces de la esquina

Para analizar cómo enfrenta Revueltas el problema de la simbolización musical de entidades del mundo material procederemos primero al análisis de los indicadores que el compositor importa al texto a partir del muy particular entorno. Se trata, nos dice el compositor en su prólogo primero, de las “esquinas de todas las calles y de todos los barrios” (nótese el plural y la indefinición: ambos asumirán un significado particular e importante en nuestro análisis). Lo que interesa para su discurso musical son sin duda las vociferaciones y sonoridades múltiples que pueblan este entorno urbano.³ Pero, como veremos, éstas no son incorporadas al texto artístico de manera literal. Son convertidas en signos nuevos, *musicales*, que sin embargo retienen de sus referentes culturales lo necesario para permitirnos reconocer dicho vínculo. Apoyados en lo que revelan las notas al programa y considerando la carga cultural que acarrear en sí estos

¹ Comentario sobre la poesía de Ramón López Velarde, en *Los poetas jóvenes de México y otros estudios literarios*, París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1918, p. 22 (citado en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 37).

² Del *Manifiesto estridentista*, 1921 (citado en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 268).

³ Nuestro análisis se basa en la primera versión de *Esquinas* dado que, al ser la primigenia, refleja directamente el proceso de su creación. La segunda versión se abordará más adelante en lo que atañe a sus diferencias con la original, pues al enriquecer o modificar sus contenidos y la retórica de su comunicación, revela mucho sobre el sentido expresivo original de la obra.

signos musicales, podremos especular también en torno a las connotaciones sociales y hasta políticas que motivan su inclusión.

Acto seguido, pasaremos a analizar el comportamiento de estos signos dentro del texto musical: primero el del pregón en tanto significador musical de origen sociocultural, pues es el más elocuente en este sentido; después, el de otros signos, cuya interpretación en términos de su connotación es más ambigua, pues no está señalada directamente en las notas al programa. Sin embargo, como se verá, su sentido musical y semántico puede inferirse a partir de su articulación semiótica, dado que está estratégicamente emparentada con la de los pregones. En esta segunda instancia, será la construcción musical la que ilumine el sentido de las metáforas literarias contenidas en las notas al programa.

Iniciaremos identificando en las representaciones musicales de los sonidos callejeros las “voces de las esquinas”, de acuerdo a lo que sugieren las notas al programa, el tópico o tipo (*type*) fundamental en la obra. Éstas están presentes en gran diversidad de corporizaciones o muestras (*tokens*).⁴ Omnipresencia y articulación emblemática les adjudican el papel de sujeto o actor⁵ principal del texto.

⁴ Me apoyo aquí en el binomio *type/token* utilizado por Robert Hatten, quien lo infiere de las categorías propuestas por Leonard G. Ratner, *op. cit.*, así como de las de Peirce. Este último define el *tipo* como “un ideal” o “una categoría conceptual determinada por características o un rango de cualidades que son esenciales a su identidad” y la *muestra, ejemplo u ocurrencia (token)* como “la entidad perceptible que corporiza o manifiesta las características o cualidades del *tipo*” (Hatten, *op. cit.*, pp. 44 y 45, mi traducción). En el caso de *Esquinas*, las “voces de la calle” pueden interpretarse como el tópico o tipo, mientras que sus diversas manifestaciones, como por ejemplo los pregones, formarían parte de una variedad de muestras (*tokens*) del mismo.

⁵ Signos como las representaciones musicales de los pregones emergen de nuestro texto como *actores*, que entendemos con Tarasti como “semas de individuación y así puntos de convergencia entre la sintaxis y la semántica” (ver Eero Tarasti, *op. cit.* (1994), p. 303.

Como dijimos, este sujeto no es unívoco: está configurado por un complejo de actores distintos. Su identidad preponderante consta de una serie de musicalizaciones breves del *pregón*, tal como podría escucharse en un mercado o “clavado en la mitad de la calle” (la voz del “pregonero pobre y desamparado” que revela la segunda de las notas al programa). Le siguen otros, distintos, pero tanto o más notorios, porque los enuncia una voz humana: una suerte de *pregón* con carácter de *lamento* o *súplica*, y otro, que asemeja una *canción* o *canturreo*. A diferencia de los primeros, éstos son extensos y complejos. Con presencia importante, aunque menos llamativa y de identidad más ambigua (pues Revueltas no hace referencia a éstos en sus notas), la partitura evoca también otras expresiones callejeras, una nueva especie del tópico que podríamos interpretar como *exclamaciones*, *chiflidos*, y toda suerte de *invectiva* callejera. Dado que en determinado momento escuchamos en el *piccolo* la tonada inconfundible de un afilador ambulante como significador del cuadro sonoro urbano, podemos entender dicha señal, y las que emiten los vendedores de la calle mediante distintos instrumentos, como otra especie particular del tópico. Finalmente no podemos descartar que también la música misma es “vendida” en las esquinas a cambio de una limosna. Aunque claramente distinta de expresiones como el *pregón* y las exclamaciones, los sonidos de los músicos ambulantes conforman también una muestra de las “voces de la calle”.

Los *gestos*⁶ *vocales e instrumentales* de la calle se reconocen en la partitura en forma de *signos musicales simples* (por ejemplo en forma de temas y motivos sueltos) o *complejos* (por ejemplo, cuando aparecen articulando una melodía extensa articulada a su vez por varios signos, o cuando conforman un episodio integral de la partitura). Estos signos gestuales guardan entre sí una relación *semiótica* particular. Pero gracias a cierto isomorfismo y a una “homología estructural”⁷ que les remite a las sonoridades y vociferaciones de la calle, es posible inferir su origen cultural, y leerlos al mismo tiempo como expresiones *semánticas*. Antes de analizar las estrategias de apropiación musical de

⁶ En nuestro análisis optamos por referirnos a estas expresiones *signicas*, tanto a las que corresponden a un marco físico y “cultural” como la calle, como a sus representaciones dentro del texto musical, en término de “gestos”, en lugar de recurrir a conceptos tradicionales como “motivo” y “tema”. Estos últimos conceptos tienden a obstaculizar el análisis comparativo entre dos tipos de signo que en *Esquinas* están estratégicamente vinculados: no es posible referirse a “motivos” cuando se habla de pregones de la calle, dado que no se trata de un enunciados musicales; sí, en cambio, puede hablarse de un gesto, tanto en su expresión antropomorfa como musical. Para deslindar al gesto de definiciones más generales, nos apoyaremos en las definiciones propuestas por Robert Hatten en su estudio reciente *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, (Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 2004.) La definición Hatteniana de gesto es compleja y no puede resumirse fácilmente en este contexto. Nos conformaremos aquí con aquellas interpretaciones que refuerzan su pertinencia para nuestro estudio. 1) Perspectiva semiótica: “Gesto es *movimiento (implícito, virtual, actualizado) que puede ser interpretado como signo*, intencional o no, y como tal *comunica información sobre el gesticulador* (o sobre el carácter, o persona o gesticulador que personifica o corporiza)” (p. 125). Como veremos, este proceso de representación es doble en *Esquinas*: el pregón representa a un personaje, el “pregonero pobre y desamparado” que menciona Revueltas en su nota a la música. El pregón, una vez corporizado musicalmente en la partitura, es un signo que también representa al pregonero por intermediación del isomorfismo construido entre dos signos: el pregón musical y su referente cultural. 2) Características somáticas y cinéticas, más que lingüísticas. Ambas caracterizan tanto al pregón como gesto cultural y musical. En este respecto Hatten cita a Roland Barthes, quien habla de “*figuras retóricas del cuerpo* (‘somatemas’), cuya textura conforma *significado musical*” y por tanto acusa que el “análisis profesional —identificación y arreglo de “temas”, “células”, “frases” — arriesga ignorar [la relevancia del] cuerpo” (p. 121 en Hatten; p. 307 en Barthes; *Cfr. The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trad. Richard Howard, Berkeley, University of California Press, (1975), 1985). Crítico de la oposición exagerada entre sistema (estructura semiótica) y cuerpo (expresión somática) que sugiere la interpretación de Barthes, Hatten apunta a la interpretación de gesto que hace David Lidov, quien establece exitosamente un puente entre forma y expresión gestual, apoyado en las categorías Peircianas de icono, índice y símbolo. Lidov “describe un proceso continuo en el que la inmediatez de la asociación cinestésica y somática es sublimada en signos que funcionan en un sistema formal” (Hatten, p. 122, mi traducción; ver Lidov, “Mind and Body in Music”, en *Semiotica* 66, no. 1/3, pp. 69-97, 1987). El propio Hatten se refiere al gesto como un “movimiento [musicalmente] corporizado”, recordando que “metro y tonalidad sugieren analogías con la gravitación y el espacio vectorial dinámico, [...] comparables con la dinámica y delimitaciones (*constraints*) que afectan al cuerpo en su entorno natural” (p. 124). En *Esquinas* no sólo es evidente esta conversión de lo somático en musical, en donde el signo cultural pasa a formar parte de una estructura semiótica musical: como veremos en el curso del análisis, dicho proceso de conversión conforma en sí mismo parte del contenido de la obra. (Todas las citas, mi traducción).

⁷ Este concepto fue introducido por Umberto Eco en 1962 en su *Opera aperta* (*The open work*, Cambridge, Harvard University Press, 1989).

los referentes culturales, es preciso examinar la naturaleza de sus distintas manifestaciones en el entorno callejero.

El pregón como gesto cultural

Refiriéndose al lamento ruso (un rito fúnebre que existe también en otras partes del mundo, México entre ellas), Margarita Maza dice que su entonación “combina características verbales y no verbales de canto, lenguaje hablado y llanto, sin pertenecer de manera exclusiva a ninguno de estos [vehículos de comunicación]”.⁸ Esta observación es pertinente en gran medida también en el caso de expresiones como plañidos, retahílas de merolico y pregones, que comparten una enunciación con características comunes, tales como el énfasis en una sola tesitura y su reiteración casi hipnótica. El pregón en lo particular, no es verso ni es música. Es un *gesto* que contiene elementos tanto musicales como verbales,⁹ pero no puede ser reducido sólo a éstos, pues incorpora también movimientos corporales, timbres peculiares e inflexiones de la voz cuya naturaleza es paralingüística. Para registrarlo sería preciso diseñar herramientas de notación, capaces de incorporar no sólo los elementos verbales y musicales (como hicieron Mendoza y otros etnógrafos), sino también los antes mencionados, acaso más característicos de su perfil comunicativo. Sobra decir que esta tarea no es fácil.

⁸ Margarita Maza, “Lament made visible: A Study of Paramusical Elements in Russian Lament” (en *Themes and Variations: Writings in Honour of Rulan Chao Pian. Bell Yung & Joseph S.C. Lam, eds.* Universidad de Harvard e Instituto de Estudios Chinos. Universidad China de Hong Kong, 1994, p. 173).

⁹ El pregón no suele ser identificado como “música” por el receptor, y el sentido de las palabras (que en el contexto estudiado casi siempre son poco inteligibles o de dicción deformada por la repetición) es de importancia menor, dado que el receptor a quien apela el pregón, suele reconocer el objeto de comercio por la vista o por el particular perfil del gesto sonoro, antes que por la palabra. La función principal del pregón, casi siempre se reduce a llamar la atención del receptor.

Para acercarnos al pregón callejero, hemos recolectado algunas muestras mediante su grabación en el entorno callejero del mercado de La Merced, en la Ciudad de México.¹⁰ A pesar de la distancia temporal que los separa de aquellos que pudo haber escuchado Revueltas, consideramos que su análisis y posterior proyección sobre el texto revueltiano pueden ser válidos, dado que, si bien la naturaleza individual de los pregones era y es siempre múltiple y variable, sus rasgos estereotípicos —el *conjunto de patrones semióticos que subyacen al pregón mexicano*—, deben haberse mantenido más o menos intactos.¹¹

Puede desprenderse un modelo del comportamiento semiótico de los pregones de mercado recolectados, analizando las recurrencias (isotopías)¹² que lo caracterizan como categoría sígnica o paradigma, el ordenamiento sintagmático de sus componentes,¹³ las funciones comunicativas de estos últimos, y la retórica que sirve a estas funciones.¹⁴ Destacan dos expresiones básicas del pregón. El primero, usualmente

¹⁰ Se recolectaron por medio de grabación digital un total de 34 pregones dentro y en el entorno de este mercado.

¹¹ Para constatarlo basta recurrir a las películas mexicanas de los años treinta: en más de una hay escenas que incluyen pregoneros y merolicos.

¹² Adopto aquí la definición de isotopía que propone Eero Tarasti, como “un conjunto de categorías semánticas cuya redundancia garantiza la coherencia de un complejo sígnico y hace posible la lectura uniforme de un texto.” (Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 304, mi traducción). Estas isotopías surgirán primero del análisis paradigmático del pregón de mercado, y cobrarán relevancia más adelante en tanto que autorizan un paralelo significativo y elocuente con las apropiaciones musicales de dichos gestos culturales.

¹³ En este sentido cabe hacer referencia al modelo de análisis desarrollado por Jean-Jacques Nattiez, con base en trabajos previos del etnólogo rumano Constantin Brailoiu, cuyo sistema constaba en “superponer distintas versiones de una misma melodía, destacando sólo los elementos nuevos. (Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 87). Nattiez procede más bien a la inversa, destacando aquellos elementos que son comunes a las melodías recolectadas, y que en ese sentido constituyen paradigmas. También el nuestro es una suerte de análisis paradigmático, pero cabe aclarar que no necesariamente entiende al paradigma en sentido estructuralista, como uno de los entes de una relación de oposición binaria, la cualidad de un signo que revela su sentido por contraste con la opuesta, que está ausente. Entenderemos aquí los paradigmas a partir de su interrelación múltiple con otros similares (no necesariamente opuestos) y la calificaremos de acuerdo con la función comunicativa, es decir sígnica, que desempeñan en su contexto.

¹⁴ Resulta interesante comparar este modelo con el que propone Vladimir Hošovski en “Ostkarpatische Arbeitslieder als Semiotisches System” (1966, en Vladimir Karbusicky, *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 125), desarrollado para analizar los cantos “responsorios” utilizados

breve y llamativo, y el segundo (al que hemos llamado “retahíla”) que es su contrario en tanto que apuesta a la constancia y reiteración para lograr su objetivo. Los componentes básicos de los pregones de la primera especie que hemos detectado son: el *comunicado* (C), enunciación que porta el contenido verbal, usualmente la promoción de un producto que se pretende vender o un servicio que se ofrece; y (lo que, a falta de mejor término, llamaré) el gesto de *invocación* (I), en el caso de nuestros pregones, una suerte de “resbalón” de la voz, un *glissando* sobre un sonido alargado. Este gesto conforma la principal isotopía o marca arquetípica más destacada del pregón de mercado observado: parece ser utilizado para llamar y/o motivar al comprador, y varía de pregonero en pregonero. Sólo de manera ocasional se presentan los elementos introductorios, utilizados para anunciar la presencia del enunciador o el *inicio* (A) del pregón. La retahíla se construye casi exclusivamente con base en el componente C (*comunicado*), mismo que es reiterado de manera permanente, casi hipnótica.

El siguiente esquema de enunciación resume el sentido y la retórica del pregón, es decir, su contenido y la forma de comunicarlo persuasivamente. Corresponde a los pregones recolectados en los entornos del mercado de La Merced y seguramente también a los de otros entornos similares. Reencontraremos muchas de las cualidades paradigmáticas y sintagmáticas musicalmente articuladas en los pregones musicales de *Esquinas* (ver tabla en la página siguiente).

por los pastores de los Montes Cárpatos para comunicarse entre sí, a pesar de la distancia física que los separa. Estas condiciones físicas explican el parentesco que existe entre nuestro pregón y este tipo de entonaciones.

Tabla I. **Análisis paradigmático y sintagmático del pregón de mercado**

Articulación sintagmática	Función del sintagma	Cualidades paradigmáticas y de enunciación retórica
<p>A Gesto de llamado o inicio</p> <p>[Poco frecuente]</p> <p>Aparece al principio o es utilizado como eslabón “comodín”, que enlaza los elementos del gesto.</p>	<p><i>Llama la atención del público; anuncia la presencia del pregonero o vendedor; prepara el mensaje. Pueden ser utilizados para <i>iniciar</i> o <i>concluir</i> el mensaje.</i></p>	<p>Usualmente algún tipo de expresión verbal: ¡oiga!; ¡mire Ud.!; ¡acérquese!</p>
<p>C Comunicado</p> <p>[Siempre presente]</p>	<p><i>Transmite el contenido del mensaje (características y precio del producto por vender; servicio que se ofrece)</i></p>	<p><i>Retahíla y pregón breve:</i> Tesitura principal. Tesituras distintas son auxiliares y sirven para enfatizar y confirmar la tesitura dominante.</p> <p><i>Retahíla y pregón breve:</i> Rítmicamente reiterativo, tendiendo a un pulso regular, “monótono”, que evade una diferenciación de acentos. Al soslayarse los acentos prosódicos, se pierde la sensación de metro, alejando al pregón de una recepción musical en favor de una suerte de “encantación”.</p> <p><i>Retahíla y pregón breve:</i> El ritmo de la tesitura central está estrictamente apegado a la estructura silábica de las palabras, con lo cual se enfatiza lo verbal y se resta fuerza a lo musical del pregón.</p> <p><i>Retahíla:</i> Por medio de la reiteración rítmica de un tono dominante se logra un efecto de encantación, hipnótico, que parece surtir efectos seductores sobre el receptor. Este efecto es preverbal y es capitalizado también por otro tipo de “vendedores”: sacerdotes, subastadores, oradores, y otros.</p>
<p>I Gesto de invocación</p> <p>[Casi siempre presente]</p> <p>Usualmente se escucha al final del pregón, pero puede presentarse por igual como eslabón para ligar varios elementos de la encantación. Aunque casi siempre <i>concluye</i> el pregón, a su vez <i>incita a su repetición o continuación</i>, (particularmente cuando el <i>glissando</i> es ascendente).</p>	<p><i>Llama la atención del cliente, dada su peculiaridad sonora (torcedura de la voz, timbre particular y volumen)</i></p>	<p><i>Pregón breve:</i> El pregón seduce por medio de un sonido alargado y “torcido”, (<i>glissando</i> descendente y/o ascendente), después cortado de manera abrupta. Este es sin duda el elemento más llamativo y característico del pregón en México. El <i>glissando distingue</i> a un pregonero, pues hace las veces de “firma gestual” (cada cual tiene su propio <i>glissando</i>). Al coincidir este gesto con el único sonido de duración larga, es también el de mayor sonoridad y por ende el que mejor se escucha.</p>

Como se desprende de nuestra tabla, no todos los componentes del signo-pregón mencionados en este modelo están siempre presentes y su secuencia es variable. De hecho, su *permutación* como posibilidad de *particularización* e *individualización* del pregón es particularmente interesante. Los componentes del pregón breve pueden aparecer en distintos ordenamientos o *estructuras paradigmáticas*: por ejemplo [C' – I – C'' – I – A], [A – C – I], [C – I], entre otros. De hecho, la *variación* parece ser consustancial a este pregón. Con su elemento de *sorpresa*, ayuda a mantener la atención del cliente potencial. Más adelante se mostrarán ejemplos que dan cuenta de esta permutación sintagmática perenne.¹⁵

Uno de los aspectos más interesantes del pregón se encuentra más allá de su caracterización individual. Me refiero al comportamiento de los pregones *entre sí*, por ejemplo en el marco circunscrito de una semiosfera como la constituye un mercado. En este sentido se observaron fenómenos sorprendentes que vale la pena mencionar, sobre todo porque tendrán gran relevancia al proyectarlos sobre su representación en *Esquinas*. En un mercado, la enunciación de un pregón no es un fenómeno solitario. Al contrario, se suelen escuchar muchos a la vez, y de hecho algunos parecen competir por nuestra atención “elevando su voz”.¹⁶ El resultado de esta yuxtaposición de pregones, totalmente imprevisible por indeterminada, es el de un *collage* en transformación

¹⁵ Evidentemente esta retórica no aplica al caso de la retahíla.

¹⁶ Tal concurso ha desembocado en que, por ejemplo, ciertos merolicos que venden los mismos remedios milagrosos de antaño (crema de escamas de serpiente de cascabel, aceite de caguama o cualquier otra poción exótica), utilicen hoy altavoces eléctricos para hacerse oír sobre el notorio ruido del tráfico moderno y de los vendedores de música “pirateada”. En el caso recolectado, resultó interesante también el empleo de una grabación en *loop*, una cinta magnética sin fin, que se reproduce a sí misma de manera continua. El *loop* es una tecnología que no hace más que confirmar la retórica de reiteración hipnótica que caracteriza la retahíla. Curiosamente toda esta innovación tecnológica no afectó el contenido semántico tradicional del enunciado ni la forma de su enunciación. El gesto y contenido de los enunciados se han mantenido sorprendentemente intactos, si se acepta que hay poca diferencia entre el “aceite de bacalao” (que puebla los anuncios de periódico en los años treinta) y el “aceite de caguama” (que gritan hoy los merolicos de La Merced).

perenne, como se verá, una construcción sonora fascinante a los oídos del compositor de *Esquinas*.

El pregón musical: del texto cultural a la partitura

Desde los primeros compases de la partitura es evidente la presencia de representaciones musicales de gestos como el pregón que hemos analizado. Hay ahí, de hecho, todo un *collage* de los pregones más diversos (ver ejemplo en la página siguiente).

A lo largo del primer movimiento contamos más de treinta especímenes distintos de pregón (ver apéndice I). Como se verá, su parentesco con la semiótica de los pregones recolectados en La Merced es muy evidente. A continuación exploraremos dicha vinculación, construyendo sobre las isotopías que resultaron de nuestro análisis del pregón. Para evitar confusión, haremos diferencia entre el pregón como gesto cultural (el pregón de la calle, emitido por una voz humana) y el pregón como gesto musical (La representación musical del primero en *Esquinas*), refiriéndonos al primero como “pregón cultural” y al segundo como “pregón musical”. La relación entre ambos signos se articula básicamente en dos formas: mediante un isomorfismo de orden icónico, dada la similitud morfológica ambos,¹⁷ o por medio de la construcción de una homología estructural, un paralelo simbólico entre la distribución espacial y el dinamismo de los signos en sus respectivos ámbitos, la semiosfera del mercado y sus calles aledañas, y el tiempo-espacio sugerido por el texto musical. Ejemplificaremos la interrelación antropomorfa y musical mediante una serie de tablas correspondientes a

¹⁷ Nos referimos aquí a los paralelos, similitudes o correspondencias entre los elementos de dos signos. En el caso de la homología, dichos vínculos aplican a elementos estructurales comunes entre dos *estructuras* o *entramados* signícos.

Esquinas, cc. 1 – 23, primera versión. Episodio inaugural: collage de pregones (cuatro pautas superiores). En las dos pautas inferiores se observa un discurso conformado por ostinati politonales, que funge como una especie de trasfondo sonoro que da soporte a las incidencias dispersas de las representaciones de pregones.

las isotopías que comparten. En la columna izquierda se describen las cualidades del gesto-pregón y en la derecha los de su apropiación musical.

En primera instancia nos analizaremos a los signos por sí mismos, en tanto actores. Las primeras características comunes que destacaremos se refieren a la particularización de ambos signos en tanto a su diversidad (*polimorfismo* y *mutabilidad*). Una segunda categoría isotópica refiere a los paralelos entre la estructura verbal y la musical (*verbalidad* y *logocentrismo*). También hay características cinéticas en la emisión de un pregón, que son susceptibles de una representación musical (*mimesis entre gesto y melodía*, *centripetismo*, *monotonía*, *brevedad*). Un segundo nivel nos referirá a la distribución temporal y espacial de los gestos y sus signos musicales en el ámbito sonoro de un mercado y sus calles colindantes o, respectivamente, en el de la composición musical (*multiplicidad* y *parataxis*, *casualidad*, *aleatoridad* y *dispersión* (ver tabla II en la página siguiente).

Tabla II. ISOTOPIAS DE ORDEN ACTORIAL

<i>A) Polimorfismo, mutabilidad y asimetría</i>	
<p>El gesto-pregón es enunciado siempre por sólo una persona y siempre de manera individual. Cada cual tiene su “estilo” y esta diferencia parece ser relevante. El sello personal de un gesto-pregón resulta de una síntesis de particularidades de enunciación: tipo de pregón, timbre de voz, dinámica (volumen), tesitura, formas de afectación de la voz (invocación), articulación sintagmática de los elementos del pregón, etcétera.</p>	<p>La individualidad del signo-pregón se expresa en su <i>monodia</i>.¹⁸ Revueltas individualiza cada signo-pregón adjudicándole un timbre particular. Prescribe un instrumento (o combinación instrumental) distinto a cada pregón¹⁹ y asigna una tesitura central propia a cada representación de pregón.</p> <p>Más elocuente, sin embargo, es observar el cuidado que pone el compositor en diferenciar tonal y armónicamente los pregones. No hay uniformidad de código tonal en ellos. Pueden estar conformados por distintas escalas de corte tonal como por colecciones libres. No hay, pues, un código maestro que las rija. Al contrario, lo que importa es su diferencia.</p>
<p>El pregón de mercado es por definición variable, pues de su capacidad de mutación depende en buena medida su protagonismo: la capacidad de distinguirse en un entorno sonoro complejo. En el apéndice no. 1, pp. 303-304 (Pregón C), pueden observarse las continuas mutaciones.</p>	<p>Los motivos-pregón de <i>Esquinas</i> no son unívocos, pues tienden a cambiar cada vez que reinciden. Más que de una variación, se trata de una mutación libre. Las transformaciones a las que Revueltas sujeta sus motivos-pregón carecen de sistematicidad: son “improvisadas”, no representan un desarrollo de motivos antes expuestos, no están sujetos a una jerarquía y por lo tanto son imprevisibles e intercambiables.</p>
<p>Rara vez se escucha la repetición de un pregón, sin que este sea reformulado de alguna manera. Los elementos del pregón, suelen <i>fragmentarse</i> o <i>permutarse</i>, formando secuencias siempre distintas. Al parecer, estas modificaciones continuas ayudan a destacar a un pregonero entre otros.</p>	<p>Revueltas aprovecha la permutación como recurso musical. Compárense las permutaciones de la vendedora de ajos, con los siguientes ejemplos de <i>fragmentación</i> y <i>permutación anárquica</i> en <i>Esquinas</i>.</p> <p>También es muy elocuente la inferencia de permutación tomada del merolico. Revueltas retoma la asimetría de sus permutaciones y la plasma en pregones de este modo “perpetuados”.</p>

¹⁸ Hay algunos casos, muy pocos, en los que Revueltas armoniza un motivo pregón. Este procedimiento debe ser entendido como parte de la estetización del pregón, como una manera de adjudicarle color, más que sentido armónico. Obsérvese que en estos casos el compositor retiene de manera sistemática la unicidad tímbrica, es decir, limita el signo a la misma familia instrumental (un pregón en los trombones, otro pregón en las trompetas, etcétera). Estas excepciones no afectan de fondo la estrategia de marcación unívoca del signo-pregón.

¹⁹ El pregón C, por ejemplo, es expuesto primero por oboes y clarinetes, pero sus transformaciones subsecuentes son corporizadas por trompetas, trombones y cornos, clarinete requinto, *piccolo*, trompetas (en otra tesitura), clarinete (por sí mismo), o una voz humana en un registro sumamente agudo (ver la tabla de pregones en el Apéndice I). Como puede constatar, Revueltas utiliza instrumentos preferentemente de timbre o en tesitura estridente.

Podemos observar con claridad en algunos pregones, que la supeditación de la estructura silábica de un enunciado a una misma altura de sonido y a un ritmo regular tienden a cancelar la diferencia entre sílabas acentuadas y no acentuadas y a nulificar el ritmo natural de la prosodia, que nunca es uniforme. Esto parece responder a la búsqueda del efecto hipnótico de la enunciación.²⁰ (Ver ejemplo la transcripción del pregón “Ajos”, abajo)

En términos musicales, hablaríamos de una neutralización y cancelación de la “metricidad” del enunciado. Revueltas la construye, evitando la coincidencia de sus retahílas con la métrica de la obra (*asimetría*). Se pierde la sensación de periodicidad métrica.

"AJOS"

Se-ñõ de-mé cin-co los a-jos — si cin-co pe-sos lle-ve a-jos a cin-co pe-sos si cin-co pe-sos

Se-ñõ de-mé cin-co los a-jos — si se-ñõ cin-co pe-sos cin-co pe-sos cin-co pe-sos

Gráfico vendedora de ajos (fragmentación, permutación anárquica, asimetría)

Ejemplo de apropiación musical de un pregón como “Ajos”. Pueden observarse las mismas características sintagmáticas que en aquél.

²⁰ La especulación en torno a los motivos de este efecto en la percepción constituye en sí otra investigación, y tendrá que hacerse en otro contexto. Se escucha también en sermones religiosos, subastas, y toda clase de oratoria. El efecto de uniformar el ritmo y tesitura de un texto, y cancelar la diferenciación prosódica igualando acentos, pausas, duración de los sonidos, borra la claridad de dicción y merma de manera importante la inteligibilidad del mensaje. Quienes recurren a esta clase de encantación, apuestan a todas luces más a la comunicación “hipnótica” del encanto que a la decodificación de su nivel verbal.

Signo-pregón (perpetuación vía permutación; asimetría)

B) Verbalidad y logocentrismo

La cualidad de la retahila del pregón, cuya enunciación es más característicamente *verbal* que *musical*, se debe a la correspondencia estricta sílaba-sonido y es una de las marcas particulares del gesto-pregón. A cada sílaba corresponde un sonido propio, y no hay sonidos desasociados de una articulación silábica (*melismas*).

Aunque Revueltas elimina la palabra de su pregón musical, (pues a todas luces no le interesa una representación a tal grado realista), sí conserva, en cambio, su “logocentrismo”, es decir, su cualidad de “no-canto”. Esta cualidad se articula en los motivos-pregón por la alternancia de notas en sucesión muy rápida (*compactación rítmica*), un estrecho rango tonal que traduce la poca “melodiosidad” del motivo (*compactación y contigüidad interválica*)²¹ y, ante todo, la ausencia de ligaduras de fraseo (*articulación*²² “verbal” de la música), que en el canon musical de occidente sirven para articular un melisma melódico.



Gesto-pregón (tesitura central, carácter no melismático, ritmo supeditado a estructura silábica)

Ejemplo de apropiación musical de tesitura central, logocentrismo (por compactación rítmica y contigüidad interválica)

²¹ Por lo general, las notas del signo-pregón se suceden por medio de intervalos de segundas; sólo en raras ocasiones hay intervalos mayores.

²² Me refiero aquí al concepto *musical* de “articulación”: la forma de enunciar los sonidos musicales, es decir, ataques suaves o duros, acentos diversos, *staccati*, *marccati*, *legati*, tipos de arcadas, y demás retóricas instrumentales.

C) Mimetismo entre gesto y melodía

La “invocación” que articula y/o concluye los comunicados del gesto-pregón —una suerte de *glissando* sobre un sonido largo, de tesitura ascendente, descendente o ambos— es tal vez la característica más llamativa del pregón recolectado.

El gesto de invocación se representa en el texto musical por medio de apoyaturas de intervalos cerrados (segundas) o abiertos (por ejemplo una séptima en el caso del pregón A, con el que inicia la obra), que desembocan siempre en una nota alargada (de hecho, forman parte de ella).

EPISODIO I
cos.



Gestos de invocación en el signo-pregón A y C

D) Centripetismo

Todo pregón se construye sobre una tesitura principal. Cualquier otra tesitura actúa en función de ésta, preparándola o alejándose, pero sólo para reincidir en ella. Es el caso del gesto de invocación, pero también de la cantaleta del merolico que accede y vuelve a acceder a la tesitura central siempre desde un intervalo inferior para enfatizarlo y reforzarlo (usualmente se trata de un intervalo de tercera menor).

Como su pariente callejero, el pregón musical es *sonocéntrico* y presenta una *tendencia centripeta* de todas las notas “secundarias”, que gravitan siempre hacia el tono central después de alejarse de éste (*centrifugismo*). Estas notas se comportan como sonidos auxiliares o apéndices del tono central: siempre parecen conducir de regreso a él.

The image shows a musical staff with annotations. The staff is labeled 'EPISODIO II y XIII' and '29 d. mi_b'. The staff contains a melodic line with various intervals. Annotations include:

- Red arrows pointing up and down from the staff, indicating pitch movement.
- Blue curved arrows pointing towards the center of the staff, labeled 'Centripetismo'.
- Blue curved arrows pointing away from the center of the staff, labeled 'Centrifugismo'.
- A label 'Cf' at the bottom right, likely referring to the central pitch.
- A label 'Tesitura central' at the bottom left, with an arrow pointing to a specific note on the staff.

E) Monotonía estratégica (la retórica de la retahíla como motor del discurso musical)

La sustancia “musical” del pregón, particularmente en el caso de los merolicos (que con su retahíla conforman un género propio dentro del pregón) se reconoce en lo rítmico, por la reiteración más o menos regular de la mencionada nota central. Podríamos llamarla una “*monotonía rítmica*”. Al parecer, dicha monotonía tiene efectos biológicos que causan placer o seducen. Acaso por eso la encontramos también en la retórica de oradores políticos, sermones religiosos, hipnotizadores, y otros.

Aunque la incorporación de notas repetidas no pretende los efectos “narcotizantes” del pregón, sí mimetiza la retahíla de los pregones. Revueltas la apropia concentrando de manera reiterada e insistente un cúmulo de notas en torno a una tesitura central. En ocasiones se permite “escalar” esta tesitura, con el objeto de incrementar su fuerza expresiva.²³

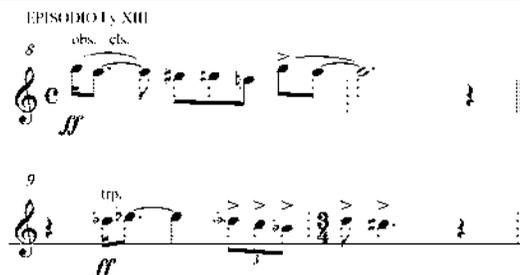


“Retahíla musical” (apropiación musical de la monotonía rítmica y del efecto hipnótico por reiteración métrica y de tesitura)

F) Brevedad

El gesto-pregón es *breve*, porque suele entonarse con base en un solo respiro.

El signo-pregón imita esta cualidad: el que inicia la obra es el más largo (4 compases), pero el motivo “C”, que con sus numerosas metamorfosis es uno de los más persuasivos, con sólo una excepción, se limita a dos compases.



Corporización de la brevedad del gesto pregón (Signo-pregón C; dos versiones del mismo signo)

²³ Sin embargo, estos desplazamientos (usualmente de no más que una segunda) no alteran la *calidad de no-armónico* del pregón musical. El enfoque en una tesitura principal y el retorno cíclico a ésta o a una contigua, corroboran la ausencia de identidad y tensión armónicas, que caracteriza también al pregón callejero. También la juxtaposición de pregones con identidades tonales contrastantes y no supeditadas a un código maestro común, tienden a cancelar una lectura armónica tradicional.

Tabla III: ISOTOPÍAS DE ORDEN ESPACIAL Y TEMPORAL

<i>A) Multiplicidad y parataxis</i>	
<p>En una semiosfera como la de un mercado suelen coincidir, yuxtapuestos, muchos pregones y exclamaciones, amén de muchos otros ruidos.</p>	<p>Hemos mencionado ya la cantidad notoria de signos-pregón distintos en <i>Esquinas</i>. Junto con la representación de otras “presencias de la calle”, conforman una voz <i>sincrética</i>, no <i> sintética</i>, del <i>sujeto</i> que nos habla desde la partitura. Por su parte, la mutación continua de los pregones impide identificar a alguno como dominante sobre los demás. No hay jerarquía demostrable entre los distintos signos culturales (parataxis).²⁴</p>

Collage de pregones

<i>B) Casualidad, aleatoriedad y dispersión</i>	
<p>En su articulación macrotemporal, el gesto-pregón se caracteriza por una incidencia y reincidencia totalmente aleatoria, es decir, por su <i>falta de periodicidad sistemática</i>. Salvo el del merolico, quien logra su “encanto” justamente por nunca interrumpir su cantaleta, los pregones de La Merced se escuchan en intervalos por completo irregulares e imprevisibles.</p>	<p>Revueltas traduce esta no-periodicidad en sus signos-pregón: no hay regularidad en sus respectivas incidencias y resuenan en forma calculadamente <i>esporádica</i>. Por lo común los separan pausas relativamente largas y desiguales.</p>
<p>En el entorno real, la colindancia de varios pregones no resulta en un concierto de pregones que “se suman en una sola voz”. Sucede todo lo contrario: hay un encuentro casual y ríspido de voces que más bien enfatiza su independencia e individualidad.</p>	<p>Aunque breves y autónomos en tanto que son anteceditos y seguidos por silencios y (con la excepción de la representación del merolico) no forman parte de un discurso melódico continuado, los signos-pregón pocas veces se escuchan <i>solos</i>. Interactúan (si bien de manera construidamente “casual”) con otros muchos de su propia especie o de otra. Particularizados como <i>objetos autónomos y estáticos</i>, aparecen como “salpicados” sobre la partitura a manera de un <i>collage</i>, marcado por la asimetría y una indeterminación calculada.</p>
	<p>Revueltas adjudica a sus pregones musicales sitios disímiles e imprevistos en el espacio sonoro de la obra. Esta yuxtaposición métricamente diferenciada termina por destruir de manera</p>

²⁴ Es apenas en el último movimiento, en el que reaparecen algunos de los pregones del primero, ahora con un papel dinamizador y protagónico (hipotaxis).

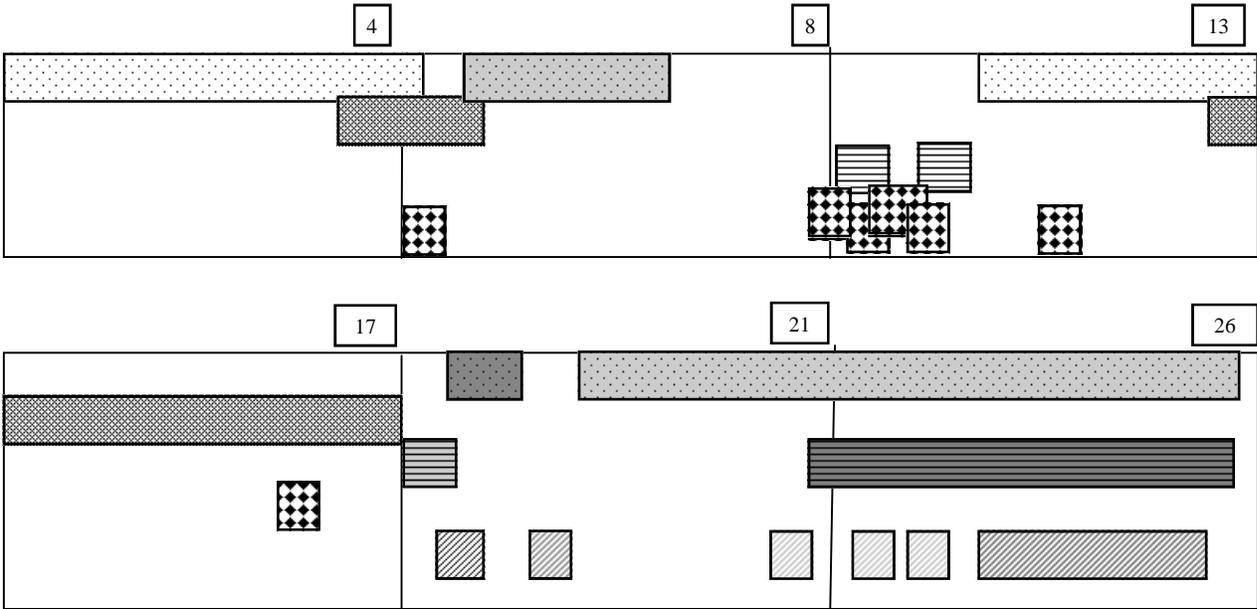
definitiva cualquier sensación de regularidad y ordenamiento simétrico. Al hacerlos chocar entre sí, mimetiza *la ocurrencia aleatoria* de los gestos-pregón en el entorno callejero.

(Ver *collage* inicial arriba y su representación gráfica a continuación).

Tabla IV: Cartografía paradigmática y sintagmática del collage de “pregones” y “exclamaciones”

-  Pregón A
-  Pregón B (“retahíla de merolico”)
-  Pregón C
-  Pregón D
-  Exclamaciones (varias especies)

Los cambios de color de fondo en una textura representan una mutación del signo.



Cartografía paradigmática y sintagmática de pregones en el collage del primer episodio de Esquinas

De este ejercicio comparativo se desprenden algunas observaciones importantes, que conviene resumir, antes de continuar el análisis de la semiosis de las estrategias compositivas de *Esquinas*. El pregón revuelto de *Esquinas* es sólo una *representación* mimética de *ciertos* aspectos prototípicos del pregón. Se le reconoce porque comparte características morfológicas significativas con el referente real de dicho prototipo, pero no deja de ser una extrapolación de dicha expresión *gestual* al lenguaje *estético* de la música. Revueltas no está *citando* un pregón (o lamento, o canción, o exclamación) *específicos*; simplemente está corporizando ciertos rasgos estereotípicos de los pregones (o de toda clase de plañidos, canturreos y gritos callejeros) en un código musical. En ningún momento pretende una *representación* del pregón como contenido expresivo de su música. A lo más, la incorporación de los rasgos más característicos del gesto quiere imprimir al pregón musical una marcación²⁵ semántica, para así posibilitar o potenciar su identificación y/o recepción como signo *musical* de origen cultural.

“Colimote, a dos por un real, mirando que el tiempo está muy fatal”: de la partitura al texto cultural

Es muy clara la relación entre el pregón callejero y su corporización musical debido al elevado grado de iconicidad que comparten. Lo sugerido al respecto en las dos notas a la música de *Equinas* no hace más que reforzar esta idea de semejanza estratégica.

Sin embargo, los otros tipos expresivos que hemos mencionado no acusan un isomorfismo tan evidente o inmediato, y por lo tanto refieren a su presunto origen

²⁵ Hatten define la *marcación* como “una valuación semiótica de características opositoras que [...] explica la especificidad relativa de significados, la coherencia de significados en un estilo, y la emergencia de significado dentro de una competencia de estilo en desarrollo.” (Hatten, *op. cit.*, p. 2).

cultural por medio de una indexicalidad más ambigua. Su sentido semántico es, pues, más arbitrario y una interpretación de su sentido, más arriesgada. ¿Podemos validar también la interpretación de estas expresiones como signos musicales inferidos a partir de un origen cultural y portadores de un significado emparentado con el del gesto-pregón?

Constatada y descrita la estrategia para introducir y hacer significar al pregón en el texto musical —la semiosis del signo—, podremos compararla con la estructuración semiótica de los otros signos musico-semánticos. Si resulta ser congruente, podremos suponer que también el sentido pretendido (semiótico y semántico) debe ser afín. Podría hablarse de una suerte de “semiosis por analogía”, dado que es el parentesco de las estructuras semióticas el que contribuye a fijar el sentido de los signos más ambiguos y el que nos permitirá dicha inferencia. Invertiremos, pues, nuestra metodología de búsqueda: es ahora el texto musical el que explicitará el sentido de las metáforas literarias planteadas en las notas al programa. Cotejemos, pues, la articulación de estos tipos expresivos con las isotopías que arrojó nuestro análisis del gesto-pregón.

a) Los pregones cantados

No habrán cambiado mucho con el paso del tiempo las voces de un mercado y de sus calles aledañas. Eso, al menos, sugieren las reseñas y apuntes celosos de recolectores

del folklore de antaño.²⁶ Rubén M. Campos los retiene vivazmente en la memoria cuando reporta la vida cotidiana del “lépero” o del “pelado”,²⁷ que

Grita las “pajarillas de noche” en los puestos de nenepilli, birria o tripas fritas, con la esperanza de que le den su “taco”, que es su comida y su cena. [...] Cuando por la noche se han quietado plazuelas y alcaicerías, dormita un poco para esperar, apiñado en un zaguán con un grupo de camaradas, a que sea hora de acudir a los expendios de los periódicos, donde compra ejemplares con un puñado de centavos, su pequeña fortuna con la que vive al día, y se dispersa por las calles y barrios asaltando trenes y pregonando su mercancía con grito penetrante, en perpetua carrera que deshace cuando se le llama de lejos, para reanudarla a grito herido.

También encontramos al pregonero como actor de algunos óleos. Antonio Ruiz, el “Corzo”, lo homenajea en una de sus obras más célebres.



Antonio Ruiz “El Corzo”, “La billetera”, 1932. Óleo sobre tela, 56 X 56 cm, colección particular

Conforme nos alejamos del mercado y penetramos “todas las calles y todos los barrios”, sin embargo, cambia el paisaje sonoro. En una “sonosfera” abierta como

²⁶ Convertidos en objetos estéticos, han encontrado un lugar también en literatura, plástica, teatro, zarzuela o canción.

²⁷ *El folklore literario de México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929, p. 626. Cabe recordar que “el peladito” conforma uno de los personajes de *La coronela*. Encarna, con nombre y apellido, el actor de la trama social que ahí se relata. Sospechamos que es el mismo que, aunque anónimo y mezclado entre muchos de su especie, hace acto de presencia en las “calles” de *Esquinas*, *Cuauhnáhuac*, *Alcancías* y *Colorines*.

ésta, pueden escucharse también expresiones de naturaleza más “musical”,²⁸ usualmente las notas de los músicos ambulantes, por ejemplo el del campesino que entona un solitario trombón por una limosna o²⁹ el “marchante” que en lugar de estropajos, “vende” corridos en el mercado de la ciudad de México. José Revueltas, hermano del compositor, los recuerda hablando de su juventud cerca de La Merced, en donde se llegó a ubicarse el hogar y negocio de los Revueltas en la década de los veinte.

En las calles de las esquinas más a salvo de los vehículos, los cantadores de corridos logran reunir siempre un auditorio considerable. Invariablemente los cantadores son un hombre y una mujer, provistos del guitarrón que alguno de ellos tañe en ritmo de “requinto”. Cantan el corrido de que se trate y luego lo venden —con gran éxito— a los espectadores, al precio de cinco centavos el ejemplar en papel de colores. Todos escuchan con enorme respeto y consideración, sin el menor asomo de burla o de incredulidad ante lo que el corrido dice, lo que, sin duda, juzgan como lo más fidedigno que pueda informárseles por nadie, incluso los periódicos. Previo al canto, la mujer, con la hoja de papel del corrido impreso a una mano, lo pregona mientras recorre el círculo formado por el público. Su voz, entonces, adquiere una curiosa seriedad, grave y convincente. —Señoras y señores de todo mi respeto y atención —comenzaba su discurso, y si era el primer corrido de la mañana, tenía antes el cuidado de persignarse con notoria devoción—tendremos el gusto de cantarles a ustedes “las nuevas mañanitas del estado de Morelos”, o sea, “La triste despedida de Emiliano Zapata”. [...]³⁰

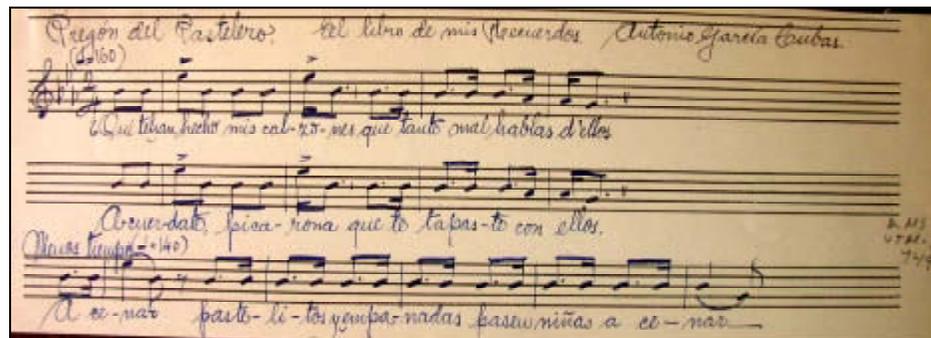
Hurgando un poco más en las crónicas del pasado, se corrobora la omnipresencia delregonero músico en el siglo diecinueve y entrado el veinte. Su gesto no es gritado sino francamente musical. La música es aquí, de hecho, el vehículo de la seducción.

²⁸ Como veremos, los ejemplos siguientes son fundamentalmente difieren de los múltiples pregones compilados, en su mayoría células pequeñas que ocasionalmente se alargan mediante su permutación, en tanto que abarcan un espacio temporal mucho mayor. Desde una perspectiva tradicional, se impone entenderlos como “temas” o incluso como episodios melódicos completos de forma ABA insertados en el discurso. Si bien esta lectura es factible, veremos que su interpretación gestual resulta considerablemente más productiva bajo la luz de nuestro ejercicio de interpretación músico-cultural.

²⁹ En nuestro análisis de *Parián* (1932) mostraremos un ejemplo extraordinariamente sugerente de representación musical de un personaje de este tipo.

³⁰José Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, Obras completas, México, Era, Tomo 25, 1987, pp. 48 - 52)

Ayudado por otros recolectores, Vicente T. Mendoza se dio a la tarea de recoger numerosos pregones, no sólo mexicanos sino españoles y latinoamericanos. Los títulos de su catalogación nos dan una buena idea de su carácter y contenido: “Coles, cebollas, naranjas de china”, “Pregón de metales, trapos viejos, pellicas de conejo”, “Pregón de un vendedor de romances”, “Hay conejos y liebres”, y “Pregón de los chichicuilotes”.³¹ Lo peculiar de casi todos estos pregones es su colocación en el marco de una canción. Por lo común, el pregonero inicia su canto con algún verso seductor (muchas veces picaresco), aunque sólo para concluir con el ofrecimiento de su mercancía o servicio. Así, el mensaje del pregón pasa a formar parte de la melodía. Los ejemplos son muchos, y sólo podemos permitirnos citar unos cuantos. El pregón del pastelero, por ejemplo, fue recogido por Don Antonio García Bustos, autor de “El libro de mis recuerdos” y figura en la colección de pregones de Mendoza.



*Pregón del pastelero. “Qué te han hecho mis calzones que tanto mal hablas d’ellos? Acuérdate, picarona, que te tapaste con ellos. A cenar pastelitos y empanadas, pasen niñas a cenar.”*³²

Otro pregonero ofrece la misma mercancía con un “empaque” musical y poético distinto:

³¹ Ver María de los Ángeles Chapa Bezanilla, *Catálogo de la obra musical del maestro Vicente T. Mendoza*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1994. En este catálogo se mencionan 38 pregones recolectados. El acervo se localiza en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

³² Agradezco a María de los Ángeles Chapa Bezanilla el acceso al acervo de Vicente T. Mendoza en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

Mi vecina de ahí enfrente se llamaba doña Clara,
Y si no se hubiera muerto, todavía así se llamara.
A cenar pastelitos y empanadas, pasen niñas a cenar.³³

El deseo amoroso ha sido empleado desde siempre para invocar otros deseos:

Cuatro palomas azules paradas en un romero,
Una a la otra se decían, no hay amor como el primero.
Vengan a comprar ante colimote, a dos por un real
Mirando que el tiempo está muy fatal.³⁴

Ya más bien como recuerdo, los pregones callejeros reaparecen en canciones de

nostalgia: una grabación reciente del Mariachi Vargas de Tecalitlán, “Pregones de

México”, compendia toda clase de éstos:

Mercarán chichicuilotitos vivos; tierra pa’ las macetas; el carbón de puro encino el carbón; sombrillas, paraguas que componer; ropa usada, botellas, papel que vendan; algo que componer; tinas, cubetas y ollas viejas que soldar; caños que destapar.³⁵

Tristemente, el tamaño y el ruido de las urbes modernas, inhóspitas para este tipo de expresión, han logrado hacerlo cosa del pasado. En *Esquinas*, sin embargo, todavía están presentes en forma de una serie de melodías relativamente largas, cada una con una estructura cíclica ABA. Aunque hacen pensar en canciones, en realidad muestran más semejanzas con los pregones, no sólo porque se encuentran esparcidas entre éstos. Son varios los atributos que sugieren este vínculo semántico. Llama la atención en todos los casos un carácter *persistente*, efecto que logra con reiteraciones y variaciones de su mensaje principal. Para ejemplo de este tipo de pregón musicalmente reificado en *Esquinas* observemos el siguiente, entonado por una trompeta. Se anuncia con un gesto de llamado o presencia, A, seguido por

³³ Aparentemente recolectado por Mendoza.

³⁴ Recolectado por Rubén M. Campos.

³⁵ *Mariachi Vargas de Tecalitlán, versiones originales*, Serie Platino Plus, BMG/RCA 828765626521.

reiteraciones de este mismo gesto, variadas y de intensidad siempre creciente, C' – C'' – C''' – C''''', y concluye esencialmente con el gesto de inicio, A (ver ejemplo en la próxima página).

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Pregón cantado" (measures 151-159). Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom).
 - The first system is labeled "A ó C" above the vocal staff. It includes dynamic markings such as *mp.*, *mf*, and *sin color*. A bracket spans the first two staves, and a circled "I" is placed below the vocal staff. The system concludes with a vocal staff labeled "C'".
 - The second system is labeled "C''" above the vocal staff. It features dynamic markings *mf*, *f*, and *mf*. A circled "I" is placed below the vocal staff.
 - The third system is labeled "A' ó C'''''" above the vocal staff. It includes dynamic markings *molto cho* and *ppp*. A circled "I" is placed below the vocal staff.
 The piano and bass parts throughout all systems show rhythmic patterns with dynamic markings *mf* and *f*.

Pregón "cantado" (cc. 151 – 159). De acuerdo con nuestra clasificación, A representa el gesto de inicio, C el contenido del comunicado e I el gesto de invocación característico del pregón.

Este pregón “cantando” comparte con el de mercado su *construcción en torno a una tesitura principal* (incluyendo una intensificación de la expresividad por medio de la transposición ascendente de la tesitura central),³⁶ la *contigüidad interválica*, la *articulación “verbal”*, la apoyatura seguida por una nota alargada que caracteriza la *invocación* en el motivo pregón, y la *ausencia estratégica de regularidad métrica y periódica*. El parentesco de los dos tipos de pregón es evidente. De hecho, este último podría interpretarse de manera convincente como suerte de multiplicación variada de nuestro modelo de partida.

De manera directa y muy natural, la evocación del pregón cantado conduce la interpretación de otros dos pregones de *Esquinas*, que llaman la atención, entre otras razones, porque son enunciados por una voz femenina.³⁷ La inusual forma de incorporar la voz (pues ni es solista, ni es parte de la orquesta y su participación es breve y muy esporádica)³⁸ parece explicarse a partir de su función comunicativa: sirve al compositor para *señalar* ciertos elementos musicales que considera significativos.

³⁶ La cualidad de “lamento” es articulada por medio de la reiteración de ciertos gestos de imploración (“ruegos”). Cada uno es más “pronunciado” que el anterior, exaltando su afecto. La intensidad expresiva de esta exaltación resulta de la tensión armónica, conforme la emisión siguiente se aleja cada vez más de la primera tesitura central (tónica). Este esquema expresivo es típico en toda clase de limosneos, plegarias, y plañidos, y podría representarse como c, c+, c++, etcétera. Estas imploraciones de intensidad creciente, son la característica básica del signo-lamento, pero están implícitos también en muchos de los signos-pregón. (Al respecto, véase el estudio de Margarita Maza, antes fichado).

³⁷ Esta voz tiene tres breves y aisladas intervenciones en el primer movimiento, cada una encargada de postular un contenido expresivo particular. Una de ellas, por cierto, se ocupa de proferir el pregón (c.128); como veremos más adelante, se trata de aquél que desempeñará un papel determinante en el movimiento conclusivo).

³⁸ Curiosamente, Revueltas elimina la voz en la segunda versión. Es difícil aseverar con certeza qué le pudo haber conducido a esta decisión, pero consideraciones prácticas bien pudieron haber jugado un papel determinante. La experiencia de la grabación reciente de esta obra (OSG, 2002, José Luis Castillo) destacó algunos de los problemas: 1) en total, el papel de la voz abarca sólo 24 compases, en cuatro brevísimas intervenciones, bien separadas entre sí: su participación resulta así muy poco funcional; 2) los registros utilizados por Revueltas exceden los rangos normales de una tesitura típica y en consecuencia las intervenciones de la voz resultan técnicamente muy difíciles de resolver; 3) no es clara la definición de la voz: ¿es solista?, ¿debe considerarse como un instrumento más de la orquesta?, ¿dónde situar físicamente a la cantante? ¿cómo entonar las melodías, dado que no sólo carecen de palabras, sino en virtud de que el compositor no aporta indicación alguna de vocalización? Más adelante se explorarán otras interpretaciones de la ausencia de la voz en la nueva versión de *Esquinas*.

Esta idea cobra fuerza cuando nos percatamos de que cada una de las intervenciones de la voz se limita a entonar, *una sola vez*, cada uno de los tipos de pregón que al parecer más interesan a Revueltas. El primero es anunciado muchas veces antes por diversos instrumentos, y la voz actúa más bien como confirmación de su relevancia.

Pregón (c. 128)

Pero hay dos pregones más, que por su construcción gestual se asocian con el género del pregón cantado. Como sugerimos antes, su apropiación evoca a su vez un género común, el de la canción, al grado que es posible una doble interpretación de los mismos: tanto desde la perspectiva semiótico-gestual que hemos introducido aquí, como desde la más tradicional, a partir de los elementos formales de una canción. Incorporando esta duplicidad, los denominaremos respectivamente canto-pregón I y II. Siguiendo la pauta que sugiere Revueltas con este curioso procedimiento de *marcación emblemática* (me refiero al empleo excepcional y por ende llamativo de la voz), nos concentraremos en el análisis conjunto³⁹ de los dos episodios entonados por la voz. En el estudio de su articulación semiótico-musical irán poniéndose de manifiesto las isotopías que califican al pregón: mimetismo respecto de los gestos culturales y, en cuanto a su distribución en el espacio sonoro, asimetría y parataxis (ver ejemplos en las páginas siguientes).

³⁹ Como se verá, la articulación semiótica de ambos temas es muy similar, reforzando la utilidad de este enfoque combinado.

construcciones francamente tonales.⁴⁰ Precede y contesta a los dos gestos de manera abrupta un material no tonal, que contrasta con éstos además por su agresividad rítmica, por su estructura interválica abierta y por su articulación incisiva. Esta forma de contextualización aísla los gestos y cancela cualquier protagonismo generativo.⁴¹

Cada uno de estos pregones recurre en varias ocasiones en versión instrumental, pero *mutado* en el caso del canto-pregón I (cc. 151 – 159, trp. y cc. 183 – 197, vls.) o *fragmentado*, en el del canto-pregón II (cc. 58 -63 y cc. 309-317). Tanto la estrategia de mutación como la de fragmentación nos son familiares debido a nuestro análisis de los gestos-pregón de mercado.

A pesar de que las palabras estén ausentes, en los dos pregones complejos se intuye una presencia de la dicción prosódica, una “*verbalidad*”, tal como la de los gestos-pregón de mercado. Este énfasis en el aspecto *idíolético* del lenguaje hablado se hace patente en las pausas artificiales e irregulares (ritmo prosódico) que fragmentan su fluir musical. Al parecer es estratégica la *ausencia de una periodicidad musical*.⁴² Es notable que los dos pregones en cuestión no se escuchen ni al principio, ni coincidan con algún clímax, ni sean utilizados para concluir el movimiento. Ninguno de los dos

⁴⁰ Esta es una de las características fundamentales que invitan también una lectura tradicional, de motivos o temas que se mueven dentro de un marco tonal y que responden a la clásica tensión tónica – no tónica – tónica. La posible clasificación en temas o motivos, sin embargo, resulta más difícil de encasillar, y es en ese sentido que la organización gestual, sobre todo correlacionada con los gestos que le preceden, resulta más fructífera.

⁴¹ La transparencia formal y tonal de la sencilla melodía del canto-pregón II es además truncada por tres interrupciones importantes. En éstas escuchamos lúgubres acordes, tonalmente “desestabilizados” por intervalos de quintas aumentadas y octavas disminuidas. Por su parte, el canto-pregón I es interrumpido por brevísimas interjecciones de oboes, cornos, flautas y clarinetes, que utilizan notas ajenas a las de la tonalidad del lamento (sol menor melódico), causando choques armónicos debido al efecto que causa su frecuente contigüidad interválica de una segunda. Por supuesto, esta alienación contextual es pronunciada todavía más por la atrevida asimetría del *ostinato* rítmico y por la métrica de 7/8 a la cual es torcido este lamento.

⁴² Las dos melodías son simples y podrían cuadrarse naturalmente con una métrica sencilla y regular. Pero Revueltas no procede así. El canto-pregón I es interrumpido de manera drástica y repetida, fracturando su unidad y destruyendo su continuidad (“*no-periodicidad*”). El canto-pregón II es obligado a plegarse a una métrica, siete octavas, que no corresponde a su presunto modelo cultural (“*no-metricidad*”).

parece ser subsidiario del otro o jerárquicamente inferior. Tal como los gestos-pregón, pueden o no reaparecer en forma de variación, pero esto sucede de manera más o menos casual y no está supeditado a una lógica narrativa (el primero lo hace, el segundo no). Junto con los gestos-pregón que les rodean, los dos cantos-pregón están nítidamente decantados del discurso que les subyace y que proporciona el dinamismo necesario para lograr una continuidad y un armazón general.⁴³ La *ocurrencia aleatoria* que caracteriza los gestos-pregón a lo largo de la partitura, parece aplicar también a los pregones cantados. Esta estrategia de no-jerarquización, *parataxis*, corrobora que no son, en sí, sujetos principales, sino meramente parte del colectivo de signos (*tokens*) que conforman el sujeto colectivo, el complejo actorial vertido en forma de un *collage* en el espacio simbolizado por la partitura.

Esta *cualidad de no-sujeto-protagónico* parece explicar la ausencia de palabras en los cantos-pregón, a pesar de que es una voz humana la que los enuncia. Sugiere también una razón tras la forma curiosa e inusual de incluir a la cantante entre los instrumentos de la partitura. En el manuscrito se leen las instrucciones para la interpretación de estas melodías: en lugar de “soprano”, prescribe simplemente “una voz”: tal parece que la intención del vocablo “una” no es la de un adjetivo numeral, sino la de un artículo indefinido, “una voz” como “cualquier voz”; una voz que aparece de ningún lado, inexplicable y anónima. Bajo la melodía se lee en el

⁴³ El dinamismo del discurso en este movimiento está depositado en fórmulas musicales que nada tienen que ver con los signos culturales. Se trata de pasajes de elementos de transición, motrices, y de textura sonora y armónica, usualmente compuesta por *ostinati* no tonales. Sobre esta *textura dinámica* se “vierten” los “objetos culturales” del *collage*, los cuales, dadas sus cualidades semióticas, tienen un carácter estático. Este carácter es tanto más notorio, cuanto mayor es el dinamismo del contexto que le soporta. Como ejemplo de estas estructuras de soporte, ver las pautas inferiores del collage que inaugura y clausura el primer movimiento.

manuscrito la indicación “sencillamente, como quien canta para sí mismo”: una voz, pues, que no pretende ser oída —eso explica la dinámica *piano* y *senza crescendo*— y que puede interrumpirse a sí misma a su placer, como de hecho lo hace reiteradamente en la partitura.

b) Gritos, pitos y chiflidos

Sugerimos antes la cualidad emblemática que tiene el *collage* de pregones como enunciado inaugural de *Esquinas*. Sin embargo, dentro de este cuadro aparecen también unas interjecciones musicales en apariencia “abstractas”, que no muestran parentesco evidente con el gesto-pregón (al menos no con los recolectados en La Merced). ¿Se trata o no de signos musicales de inspiración cultural?

The image displays four staves of musical notation, likely for trumpet and trombone. The first staff (measures 5-6) is in bass clef with a 3/4 time signature, marked 'trb.' and 'ff', featuring a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The second staff (measures 7-8) is in bass clef, marked 'trb.', showing a quarter note followed by a quarter rest. The third staff (measures 9-10) is in treble clef with a 3/4 time signature, marked 'trp.', featuring a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The fourth staff (measures 15-16) is in bass clef, marked 'trb.', showing a quarter note followed by a quarter rest.

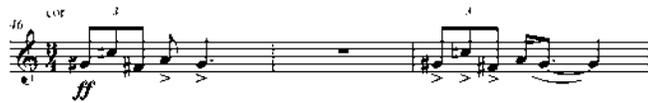
“Interjecciones” musicales contenidas en el collage (primer episodio de Esquinas)

Su articulación semiótica sugiere que sí. Todos son *breves* (métricamente no exceden la duración de cuatro cuartos); *enfáticamente articulados* (sugiriendo una gestualidad más verbal que musical); *autónomos y aislados* (porque, como los motivos-

pregón no son antecedentes ni sucedidos por nada parecido en su familia instrumental)⁴⁴; *unívocos* (pues los emite un solo instrumento o familia instrumental; *estridentes* (como puede ser el pregón, dado que suelen ser los trombones y trompetas en registros agudos, los que se encargan de enunciarlos); sintagmáticamente *asimétricos* (pues ocurren en momentos inesperados y no responden a ninguna lógica temporal, salvo la de una aleatoriedad cuidadosamente construida por el compositor al hacerlos evadir de manera *sistemática* el pulso general prescrito en la partitura y asignarles además una “locación métrica” individual y distinta entre la de los demás); *mutables* (porque reaparecen muchas veces, pero cambiados, a lo largo de la partitura) y *complejos* en tanto signo (pues, como en el caso del pregón, parecen encarnar colectivamente un sujeto textual).

El parentesco entre la articulación semiótica de estas interjecciones y los gestos-pregón es abrumador. Se trata sin duda de otro signo de origen cultural, pues opera de manera idéntica a la del signo-pregón. Por su brevedad y su diseño melódico de fuerte carácter gestual, corroboraríamos la interpretación de estos signos como una suerte de “exclamaciones”, pues, sin ser pregones, abundan en el entorno callejero, entrecruzándose con éstos. Podría tratarse de la transmedialización musical de gritos, chiflidos y otras exclamaciones: así lo sugiere un motivo particular, que el compositor introduce en el segundo episodio y que evoca un *token* de una invectiva particularmente mexicana: la “mentada de madre”.

⁴⁴ Como dijimos antes, cada gesto-pregón musical es enunciado por un instrumento particular, y hay siempre silencio antes y después de su enunciación. El oyente, sin embargo, no percibe este aislamiento cuando el signo se presenta en el marco de un denso *collage* como el que inaugura la obra. Este no siempre es el caso. En los episodios subsecuentes, los signos no se escuchan superpuestos, sino más bien encadenados de manera suelta, casual y arbitraria. En esta forma de postulación se hace muy evidente el mencionado aislamiento.



“Mentadas” (cc 46 y 48)

Después de introducirlo, este *token* retorna no menos de *catorce* veces (!), siempre mutado. Se le reconoce por su característica estructura rítmica de tresillo seguido por dos notas en ritmo binario, mostrando la inflexión descendente de la voz característica del gesto y representada casi siempre aquí por un intervalo de segunda menor. Observemos algunos de sus disfraces:



Otras “mentadas” (cc 136 – 137) ⁴⁵. Obsérvense las isotopías que correlacionan estos signos entre sí: a) rítmica ternaria seguida por una binaria (nunca a la inversa); b) el gesto de conclusión es siempre descendente, y se relaciona con la enunciación prosódica de la palabra “madre”; c) en el entorno cultural no corresponde a la mentada de madre una melodía particular, pues se trata de una exclamación verbal y no de una melodía; por tanto puede hablarse tan sólo de una suerte de perfil prosódico, mismo que Revueltas interpreta musicalmente, asignando una tesitura más alta a sílabas acentuadas, y un tesituras descendentes a sílabas que derivan de la acentuada.

⁴⁵ Son muchos los signos de esta especie en el primer movimiento. Pueden localizarse, entre otros, en los cc. 137 – 138, 194 – 195, cc. 195 – 196, cc. 197 – 198, cc. 223 – 225, cc. 234 – 236, cc. 239 – 242, cc. 243 – 245, cc. 261 – 262, cc. 255 – 258, cc. 261 – 262, cc. 263 – 264, y cc. 264 – 265.

Si un escucha ideal ha identificado la presencia musical y el sentido del pregón con la ayuda de las notas al programa, es muy probable que experimente como semánticamente emparentadas las otras manifestaciones sígnicas que le acompañan, aun sin el apoyo de dichos códigos verbales. Presumiblemente la analogía auditiva sería capaz de “modelar” en la mente del receptor las evocaciones que pretenden los otros tipos expresivos, exclamaciones, lamentos y demás, o al menos hacerle percibir que se trata de “expresiones de la calle”.

c) Señales o anuncios de vendedores ambulantes

Abordaremos ahora otro tipo de signo musical: el que evoca la *señal* de un afilador que oferta sus servicios en las calles de México. En cierto modo éste conforma una categoría sígnica propia entre los que representan el entorno sonoro de la calle, pues su expresión original es *instrumental*, a diferencia de los otros gestos que son *vociferados* o *cantados*.



Cita estilística de la flauta de un afilador, cc. 296-298

Su articulación deja poco lugar a dudas: el signo es entonado tres veces por el *piccolo* (en dos registros distintos). Su iconicidad respecto del referente cultural es sorprendente: no sólo mimetiza el ascenso y descenso tonal de la flauta de pan que utiliza el afilador como señal para anunciarse; copia incluso el “desorden” rítmico de

este “gesto” musical, pues el afilador (al menos el que ronda hoy nuestras calles) no suele preocuparse por la ritmicidad musical de sus escalas o arpegios. No diremos más al respecto, salvo que la articulación semiótica de este incidente dentro del texto es prácticamente idéntica a la de las exclamaciones y pregones analizados, probando así su doble sentido como signo musical y semántico, y su papel actorial como uno de los *tokens* que representan colectivamente al sujeto semántico de la obra.

Hemos acumulado evidencia suficiente para concluir que el papel que juegan los pregones cantados y demás gestos callejeros musicalizados en el texto-*Esquinas* son equivalentes al de los gestos-pregón. En consecuencia es factible hacer cierto tipo de conjeturas respecto a su sentido musical y semántico. La manifiesta concordancia entre la estructuración semiótica de los gestos pregón, exclamación y señal define su marcación doble, musical y cultural, y reduce de manera significativa la ambigüedad connotativa de estos signos. Si atendemos a lo que Revueltas sugiere en sus palabras de advertencia, se constituye así una “razón estructural” para interpretar los signos analizados como representación musical del “rumor de las “multitudes”.

Capítulo V

Segundo movimiento: el dolor persistente, clavado en la mitad de la calle

El sujeto individual

Distribuidos a lo largo de los trece episodios que arman el primer movimiento, la yuxtaposición del gran número de signos que evocan musicalmente los diversos personajes de la calle, construyen un *personaje colectivo*; aunque “ordenados por el azar”, conforman una presencia conjunta. En el segundo movimiento de *Esquinas*, un tranquilo *Allegretto*, sucede algo muy distinto. Ahí habla *un solo sujeto*, corporizado en su inicio por un largo solo de oboe, acompañado por un arpa. (Incluso más adelante, hacia el final de este episodio y cuando concluye, la densidad instrumental y armónica apenas crece). Todo indica que Revueltas da la voz aquí a uno solo de los muchos *tokens* que representan al poblador de este paisaje urbano. Pasamos, pues, de la estridencia del sujeto colectivo (*collage*) al ámbito de la intimidad del sujeto individual, acaso aquél que Revueltas imagina “clavado en la calle” con su “dolor persistente”.

En los oídos del público que atendió el estreno, la tranquilidad de *tempo*, la aparente sencillez del diseño melódico plenamente tonal, su carácter triste y añorante, seguramente habrán evocado una canción mexicana. Pero, del mismo modo que en las melodías lánguidas del primer movimiento, los antecedentes semióticos de esta melodía nos sugieren un origen en la estilización de un pregón de género musical. Observamos en la melodía del oboe la concentración de frases en torno a una nota principal

(*centripetismo*). A manera de una exaltación cada vez mayor de un significado expresivo, cada gesto asciende en su tesitura (*escalación del contenido expresivo*). Dentro de los gestos, las notas y los motivos se repiten, produciendo la sensación de insistencia, de un deseo de enfatizar el mensaje (*reiteración enfática*). La formulación melódica carente de melismas y la reiteración de notas iguales o cercanas, recuerda el carácter de las letanías y pregones callejeros (*verbalidad*). Como en el caso de estos gestos, su articulación musical, descuadrada e imprevisible, evita la continuidad que suele exigir la prosodia musical (*no metricidad, no periodicidad*). Más que de una canción mexicana, pues, estas cualidades son características de pregón-música que introdujimos antes.¹

Pregón-lamento del segundo movimiento (cc 1 – 29). Obsérvense el centripetismo [notas en recuadro] así como las figuras de reiteración enfática que expresan “insistencia” [RE]. Los compases de 2/8 “apresuran el paso” de manera inesperada, generando la sensación de tropiezo.

¹ Podrá argumentarse con toda razón que algunas de estas características, en lo particular la creciente exaltación, pertenecen también al género de la “canción mexicana”. Pero en mi opinión, el resto de las isotopías — monocentrismo, verbalidad, no metricidad, no periodicidad— más bien nos alejan de esta asociación.

Con todo, nuestra lectura en términos de la apropiación musical de un pregón musical con tintes de lamentación o súplica, no invalida o excluye el parentesco con la canción mexicana. La temática de este género suele asociarse con sentimientos predominantemente negativos como “tristeza”, “ausencia” y “abandono”, y otros de igual tono oscuro.² Las figuras de invocación o conclusión del pregón musicalmente interpretado por Revueltas (usualmente dos notas descendentes, en intervalo de segunda o tercera) muestran un fuerte parentesco con el final de las frases melódicas de la canción mexicana.



“Me abandonas...” Canción recolectada por Concha Michel y publicado por Frances Toor en el Cancionero de Mexican Folk-Ways, así como en A treasury of Mexican Folk-lore.³ Obsérvense las “cadencias de lamentación”, usualmente segundas, terceras y hasta cuartas descendentes. También es notoria la “verbalidad” de estas melodías, que surge de la ausencia de melismas y el empleo de nota por sílaba.

Los ejemplos de este gesto en dicho género son innumerables. Cabe preguntarse si con estas figuras el compositor pretende referir a una canción, o más bien sólo a los

² El ethos es tan característico del género, que Mendoza lo utiliza como premisa de categorización, clasificando su antología de canciones mexicanas de acuerdo “a los sentimientos contenidos en los textos”. Entre sus categorías figuran canciones de “ausencia, nostalgia, indiferencia, desprecio, odio, pasión, soledad, maldición [y] venganza”. Los temas “positivos” son menos: canciones de “cortejo, declaración, [...] amor [y] constancia”. Ver Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 19.

³ Transcripción y fichas contenidas en Mendoza, *op. cit.*, p. 245 (pp. 439-440 en el original). La melodía aquí transcrita fue clasificada por Mendoza como de “orgullo” y “aborrecimiento”. El texto dice: “Me abandonas, me desprecias porque quieres, / pero nunca me verás llorar, / porque al cabo en el mundo hay más mujeres, como te quise, también te sé olvidar. // Si algún día pasaras por mi cabaña / no olvides nunca que yo tu amante (esclavo) fui, / porque al cabo en el mundo hay más amores, / como te quise, también te aborrecí.”

gestos de tristeza que contiene, por ser tan cercanos a un suspiro o un lamento. Estos gestos son biológicos (preverbales) y por tanto comunes a todo ser humano. Como tales probablemente están en el origen tanto del pregón como de la canción triste. Leído de una manera o de otra, el insistente gesto de lamentación parece apuntar a una representación de “dolor”, acaso aquél que Revueltas explicita en su segunda nota. Esta solitaria letanía, que se repite una y otra vez, que insiste sobre sí misma, parecería simbolizar de esta manera la “persistencia” de este dolor.

Desdoblamiento y multiplicación del signo

Hacia el final del movimiento sucede algo interesante. Aunque sin romper la atmósfera íntima, la univocalidad de la melodía es abandonada de manera provisional, cuando es armonizada primero con intervalos paralelos de tercera y quinta, y después incluso de manera politonal, en cuatro voces paralelas. Además, el compositor le superpone motivos breves, siempre inesperados, pues se distinguen de la melodía principal, el sujeto de este episodio, por una identidad métrica y tonal propia (ver ejemplo en la página siguiente).

Naturalmente podemos restringirnos a hablar aquí de una armonización pandiatónica y de la utilización de recursos como el *stretto* o la *variación* temática, cuyo propósito evidente sería el de densificar el discurso musical, tanto en sentido melódico como armónico. Pero para entender la razón de este procedimiento musical, resulta productivo recurrir a las isotopías hasta aquí inferidas, pues ha quedado claro que,

The image shows a musical score for five instruments: trumpet (trps.), timbal, violin I (vls. I), violin II/viola (vls. II/vla. con sord.), and violin/cello/pizzicato (vc./cb. pizz.). The score is in 3/8 time and consists of eight measures. The trumpet part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The timbal part has a steady eighth-note pattern. The violin I part has a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The violin II/viola part has a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The violin/cello/pizzicato part has a steady eighth-note pattern.

“Multiplicación del signo”, cc 32 – 42; Melodía en armonización pandiatónica. También el ostinato de tipo “acompañamiento”, antes en el arpa y ahora en los violines, adquiere más cuerpo, gracias a dos sencillos ostinatos adicionales en las cuerdas bajas y con el timbal.

más allá de su sentido musical, este solo del oboe posee también una potente dimensión semántica, representando un personaje del entorno social.

Antes que nada es importante resaltar que los motivos superpuestos están directamente emparentados con la melodía-sujeto. Esto es diametralmente opuesto a lo que sucede en el primer movimiento. Ahí se articula un sujeto múltiple por medio de la conjugación de objetos sonoros muy distintos entre sí, un sujeto híbrido, conformado por la unión de “personajes” disímiles. Aquí, en cambio, escuchamos cada vez más “voces” que “hablan al mismo tiempo”, pero que, por su semejanza con el sujeto, refuerzan y multiplican su identidad. Entendemos esta estrategia como una suerte de desdoblamiento del sujeto individual, mediante la incorporación gradual de proyecciones del mismo: ecos que aluden a la existencia de otros sujetos, que sin embargo comparten su misma condición (musical y semántica). Así leída, también la

armonización paralela por triadas o acordes mayores, una suerte de “caminar lado a lado”, puede interpretarse asimismo como la multiplicación del sujeto individual.

Cc 50 – 68. “Ecos” de la melodía del oboe. El primer eco (cc. 52-55, tercera pauta), con tonalidad propia, es una transcripción literal del referente y se repite más adelante, rítmicamente comprimido (cc. 62 – 65). El segundo y el tercero (cc. 56 -58; 63 – 66) son derivados más distantes del tema: contienen células de aquél o recurren a su permutación sintagmática. Articulan de este modo tanto pertenencia o familiaridad con el sujeto, como también reproducción y extensión del mismo. En una extensión de esta idea, Revueltas agrega lo que parece un “eco del eco” (cc. 67 – 68), que en términos de la lectura aquí propuesta, pudiera leerse como una “duplicación de la duplicación” o multiplicación exponencial del personaje. (Con el fin de destacar el mecanismo de ecos, se han eliminado de este ejemplo las figuras de ostinato, que constituyen el trasfondo armónico y métrico de los motivos).

Una relectura de la segunda de las notas a *Esquinas* podría sugerir una interpretación de este fenómeno. Ahí, Revueltas habla no sólo de su personaje principal, el que

expresa su “dolor” por medio de un “grito desgarrado”, sino también de su “fecund[a] [...] rebeldía”, que se tornará eventualmente (así lo presiente el compositor) en “nueva energía” y “esperanza nueva”. A la luz de estas advertencias, no parece descabellado entender el desdoblamiento y multiplicación del sujeto individual como una construcción simbólica de dicha *fecundidad*, como expresión de fuerza *latente*, como *semilla* de la aludida rebelión y alegoría de una *suma* potencializadora.

Por ahora, sin embargo, no ha llegado el momento de que fecunde dicha “rebeldía”. La melodía camina de manera inexorable junto a uno u otro *ostinato*, ya sea del arpa, de un tambor, de un contrabajo o de los violines. A la par que el *ostinato* pronuncia mediante su diferencia métrica, armónica y tímbrica la autonomía musical (y semántica) de la melodía, también la *sujeta* por medio de su persistencia incólume. El pulso constante y estático, sin dirección, que resulta de la suma de estos *ostinati* concatenados sugiere, si se quiere, aquella suerte de *latencia*. La melodía, en cambio, es dinámica; se aleja cada vez más del contexto tonal y métrico de los *ostinati*, aunque siempre para regresar, pues los *ostinati* la mantienen como “amarrada” a un entorno espacial claramente establecido. Cuanto más se aleja la melodía de esta base (por ejemplo, por medio de las escalaciones expresivas), se hace más fuerte la sensación de *sujeción*. Acaso la más clara representación musical simbólica de una soledad o impotencia *perseverante*, resulta de la promesa de un relevo de dicha *sujeción*, hecho que sin embargo no se cumple. Al final, la melodía, que es poco a poco multiplicada y así fortalecida, es devuelta de manera más o menos brusca a su solitaria individualidad. Se construye así,

pensamos, la condición “encadenada” de la “angustia”. Esta interpretación, si es acertada, daría sentido al sorprendente episodio que le sigue en la partitura.

Ruptura y cambio de ruta

El nuevo episodio se caracteriza por su violencia y por su contraste absoluto con el episodio precedente.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the oboe (ob.), the middle for the cor a 2 (cornet), and the bottom for the tamb. indio (Indian drum). The tempo marking at the top reads "poco a poco accelerando. ----- hasta Allegro". The oboe part begins with a dynamic of *f* and features a melodic line with notes 5 and 6 of a chromatic scale, marked with accents and a *fug.* (fugato) section. The cor a 2 part enters with a dynamic of *ff* and is marked "cuivré". The tamb. indio part provides a rhythmic accompaniment with a dynamic of *pp*.

Cc 70 – 86. Gesto de ruptura. La melodía contiene 10 de las 12 notas de la escala cromática.

El material melódico que compone a este episodio, significativamente también un solo del oboe, sugiere una transformación del sujeto. Construida con base en intervalos abiertos y de diseño errático, escuchamos una melodía de un atonalismo que es evidente contradiscurso al carácter tonal del pregón-lamento. Lo define como *gesto de cambio*, de *ruptura* de una condición anterior. Este sentido es reforzado por otros medios: la agresividad de la dinámica *f*, el *non legato*, y los acentos en los tres instrumentos; la aspereza del *cuivré* de los cornos *a dos*; el *ostinato* seco de un tambor indio; el diseño bio-gestual de la melodía, que, como un “grito” inicia en alto, se sostiene ahí y se agota descendiendo en tesitura; la rotundidad, pues el episodio

completo abarca apenas 8 compases. El enunciado revierte las cualidades del discurso precedente, actuando así como *modificación radical* de aquél.

Así entendido, el atonalismo del gesto analizado no es, pues, un enunciado cuyo propósito es primeramente *estético*. La particularidad del código interesa más bien como señal de *diferencia* respecto de los que le preceden, como *contraposición a aquéllos*. Son sus cualidades de diferencia, las que convierten este gesto en un *tropo de ruptura*. Y es por eso que este evento aparece sólo una vez: como punto de quiebre, como señal de cambio entre dos ideas, como frontera entre dos estrategias de significación.

¿Qué es lo que pretende negar este gesto? ¿Qué es lo que busca cambiar? Una vez más, serán nuestras inferencias hermenéuticas basadas en las notas de Revueltas las que nos permitan especular sobre las razones de este cambio repentino. Hemos visto ya cómo la arquitectura de un texto musical es capaz de simbolizar, casi de manera alegórica, mensajes extramusicales. Es aquí donde se tocan la semiótica y la semántica. Cualidades temporales y espaciales como *persistencia, latencia, y sujeción* (“*encadenamiento*”) han sido expresadas en música, pero al mismo tiempo tienen sentido como marcaciones del sujeto social que es representado en la obra a través de una musicalización de sus vociferaciones callejeras. Hipotéticamente entonces, el gesto de negación aquí analizado, estaría *poniendo de manifiesto* la *terminación* de dichas cualidades al invertir el sentido musical y semántico. Al mismo tiempo, se estaría *anunciando*⁴ un nuevo discurso, el que resulta del *cambio o inversión del significado* articulado en el primero, por ejemplo: el “dolor” *no* persistirá, la “rebeldía” terminará por *fecundar*, y la “atormentada angustia”

⁴ Este parece ser la función del tambor indio, que crece en volumen, en velocidad y en densidad rítmica, y conduce mediante un *attaca* al último movimiento de la obra.

desencadenará su “aspiración”. Volteemos la página de la partitura para averiguar el desenlace de estas “promesas musicales”.

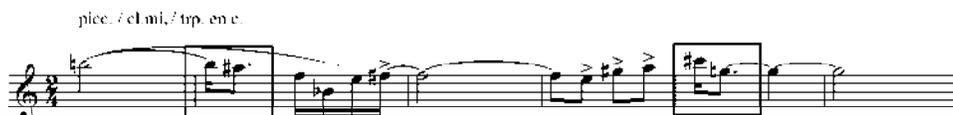
Capítulo VI

Tercer movimiento: un grito fecundo en rebeldía

"¿No es acaso la función de la poesía suscitar otro mundo, un mundo distinto que corresponde a posibilidades distintas de existir, a posibilidades que sean nuestros posibles más propios?".
Paul Ricoeur¹

Transformación

Apenas iniciado el tercer movimiento, *Allegro*, Revueltas introduce un nuevo tipo de signo. Reconocemos en él de inmediato una marca de “modernidad abstracta”, por el vínculo inmediato y evidente con el “tema atonal” del gesto de ruptura que le precede. No obstante, reconocemos en el nuevo signo también las células de ritmo lombárdico² que habían caracterizado al pregón que da inicio a la obra (pregón A, cc. 3 y 5). Si los signos sociales y los “puramente” musicales marcaban dos discursos claramente diferenciados a lo largo de los movimientos iniciales, aquí parece articularse una suerte de *síntesis* de los dos tipos de signo, y acaso también de sus significados asociados ¿una integración de “lo cultural” con “lo musical”?



Cc 3 – 8 (tercer movimiento)

¹ Paul Ricoeur, "¿Qu'est-ce qu'une texte?", en *Hermeneutik un Dialektik*, vol. 2, R. Bubner y K. Cramer (eds.), Tübingen, Mohr, 1970.

² Secuencia de ritmos punteados invertidos (por ejemplo, un grupo de figuras formadas por una semicorchea seguida por una corchea punteada).

Los vínculos semióticos con el signo-pregón (aquí la célula lombárdica inicial, ligada a una nota larga, y la verbalidad de las tres notas que preparan la célula final) son supeditados a un sentido de modernidad abstracta, pues se sacrifica en medida importante el isomorfismo que originalmente guardaba el signo musical respecto del referente antropomorfo. Observemos algunos ejemplos más de este nuevo tipo de signo:

The image displays four musical staves, each representing a different instrument and its corresponding 'signo-pregón' motif. The first staff is for a clarinet in E-flat (cl. en mi b), showing a melodic line with a long note and three preparatory notes, marked with a '5' below. The second staff is for an oboe (ob.), showing a melodic line with a long note and three preparatory notes, marked with a '3' below. The third staff is for a trumpet in C (trps. en si), showing a melodic line with a long note and three preparatory notes, marked with 'sfz' below. The fourth staff is for a trumpet in D (trps. en re), showing a melodic line with a long note and three preparatory notes, marked with a '3' below.

Cc 18 - 19 (trps) / cc 26 - 28 (trp / c.i.) / cc 65 - 66 (cl si b) / cc 67 - 70 (ob)

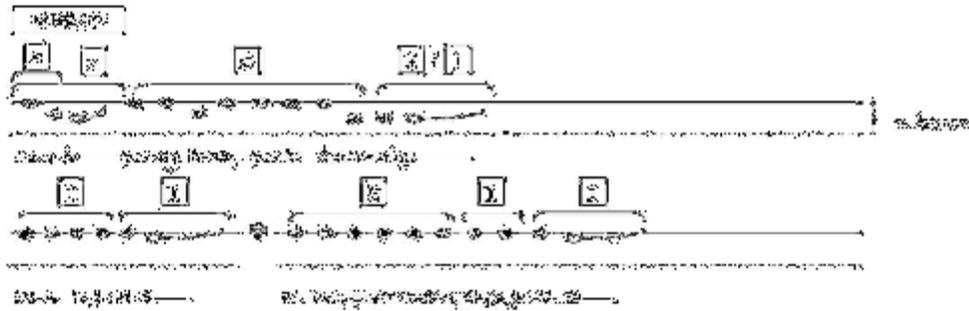
Aquí los lazos de cada motivo con el pregón son tan distantes, que difícilmente podrían evocarlos, particularmente si se escuchan fuera del contexto de la obra. Sin embargo, a pesar de su avanzado grado de abstracción, la fuerte marcación cultural del signo-pregón en los primeros dos movimientos *condiciona* y, en consecuencia, permite a un escucha ideal percibir (o al menos intuir) la raíz cultural, también en este nuevo signo. Con esta estrategia indirecta, Revueltas logra infundir un sentido ideológico incluso a su lenguaje musical más “abstracto”.

Queda en evidencia, pues, una novedosa estrategia de construcción de significados:

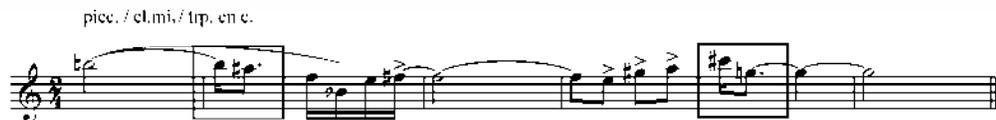
a) Revueltas toma prestado el pregón, que es un signo antropomorfo; b) para referirse a él y a lo que de social y político connota, inventa un signo musical que comparte con el primero los suficientes rasgos para decodificarlo como signo que refiere al primero; y finalmente c) crea un tercer signo que refiere de manera directa al inmediatamente anterior, y *a través de éste* al grito del pregonero. Así se revela ante nuestros oídos una suerte de “narrativa semiológica”, la semiosis de un discurso musical, que porta en su seno en todo momento, aunque crecientemente subsumida, una marca cultural.

Gesto-pregón	Signo bio-cultural	La esquina (ámbito cultural)
↓	Signo musical referencial (<i>índice</i> que apunta al pregonero y a su entorno callejero)	Discurso musical referencial
↓	Signo musical no referencial (<i>símbolo</i> que requiere de la intermediación del <i>índice</i> , para evocar el sentido original)	Discurso musical no referencial
Signo del signo-pregón (abstracción del signo-pregón)		

Para reconocer mejor esta transición signica de lo *quasi* denotativo (*índice*) a lo más connotativo (*símbolo*), observemos en secuencia estos niveles de significación. No resulta difícil reconocer la coincidencia de sus componentes, así como la dirección y el sentido de “sublimación” que van tomando de manera creciente los signos culturales en sus metamorfosis.



Signo pregón. Signo isomorfo respecto del signo bio-cultural. Evoca una connotación social por asociación con la figura del “pregonero”; es una suerte de portavoz del signo bio-cultural. Este es un signo musical abducido del signo bio-cultural, en tanto que apropia, separándolos de aquél, parte de sus elementos constitutivos.



Signo que refiere al signo pregón.³ Signo musical a su vez iso y heteromorfo, pues, con su referencia directa al episodio atonal precedente, evoca “modernidad”, y con su marcación lombárdica y su “gestualidad”, también al signo-pregón. Este signo es una abstracción del signo-pregón, en tanto que apropia la sustancia medular de ese signo (gesto de invocación, verbalidad), pero la modifica, alejándole así del referente original (sustituyendo el diseño tonal por uno atonal, sacrificando la contigüidad interválica que sugiere lo hablado, desfasando la acentuación métrica “natural”).

El tercer tipo de signos forma la base del lenguaje que predomina en el movimiento conclusivo de *Esquinas*. Aunque también lo encontramos autónomo y esparcido a lo largo de este movimiento (tal como sucede en el primer movimiento), en el siguiente ejemplo aparece superpuesto con otros a manera de un *collage*. Este tejido es particularmente llamativo, porque invita a leerse como secuela o comentario del *collage* de signos-pregón, un signo del signo con el que se inaugura y se concluye el primer movimiento de la obra.

³ Por razones de claridad me permito repetir aquí el ejemplo antes introducido.

The image shows a musical score for measures 35-40. It consists of six staves. The top staff is for 'corn' (cornet), the second for 'tp' (trumpet), the third for 'trb./trbn' (trombone), the fourth for 'picc./fl.' (piccolo/flute), the fifth for 'vln.' (violin), and the sixth for 'vcl./vc.' (viola/violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some specific performance instructions like 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco).

Cc. 35 – 40 (Incluye 3 niveles de ostinato y 6 “pregones vanguardistas”)

Aquel *collage antropomorfo*, símbolo del encuentro de los personajes que conforman al sujeto colectivo, se convierte aquí en un *collage de elementos no referenciales*, y sólo de manera indirecta (por intermediación del primer *collage*) podría evocar a dicho actor social. Interpretamos el episodio de transición al tercer movimiento como la señal de un cambio de dirección. En los nuevos signos, comienza a concretarse dicho cambio. Lo que hemos presenciado es nada menos que la alegoría musical de una transformación, la encarnación sonora de una metamorfosis.

Dinamización actorial del signo

En el movimiento final retornan tres motivos que podríamos llamar *fundacionales*, dado que en los movimientos inaugurales constituyeron paradigmas esenciales. Se trata de una reconversión del tema principal del segundo movimiento (cc. 1-29), así como de

uno de los pregones-lamento del primer movimiento (cc. 168-177) y del pregón “madre” (C), que es el más reiterado en el movimiento inaugural (c. 8, oboe):



Cc 49 - 52



Cc 74 - 76



Cc 84 - 87

Si bien la identidad de estos signos no deja la menor duda acerca de la relación que guardan con los de su origen, es igualmente patente la diferencia que los separa. Los nuevos signos son compactos y breves. Contrastan con el ritmo pausado que les caracterizaba antes. En lugar de tender a perderse entre o combinarse de manera aleatoria con muchos signos más, son ahora autónomos y claramente perceptibles. Hacia el final de la obra estos motivos incrementarán cada vez más su presencia y relevancia, impulsando el discurso musical y asumiendo así un carácter protagónico que no tenían antes. Todo ello indica que estos signos desempeñan ahora una función semiótica nueva, y esto sugiere a su vez un cambio en el significado perseguido. Ello se infiere también de la nueva marcación de estos motivos, totalmente distinta a la que tenían en los movimientos iniciales. Como veremos, el entorno musical que les soporta ahora parece modificar su sentido original, *tanto el musical como el semántico*.

A la melodía del gesto de metamorfosis del segundo movimiento (el curioso episodio atonal que cancela de manera abrupta el discurso melancólico del oboe, con un gesto violento, como “impaciente”) subyace un tambor indio. Se manifiesta suave y lento primero, pero de inmediato se acelera y acrecienta su volumen, para desembocar en el tercer movimiento, *Allegro*. Ahí mantendrá una presencia importante, con un redoble continuo, amenazante, de aire marcial. Parece como si en esta transformación se corporizara mucho más: ¿el sentimiento contenido convertido en grito?; ¿la parálisis en movimiento?; ¿el dolor en coraje?; ¿la voz de uno en la de muchos?

Este movimiento final tiene una estructura llamativa. Está “partido en dos”. Es como un caminar decidido que se interrumpe a la mitad, antes de retomar el paso. Su sonoridad es estridente y densa y produce una sensación de tensión expectativa en el oyente. Los *ostinati* del principio, antes escasos y discretos, ahora se multiplican y superponen, produciendo una textura sonora violenta. Entre estos se escucha ocasionalmente algún remedo modernista de lo que fueron los pregones en el primer movimiento de la obra. Es sobre este tejido modernista que se erige de pronto el tema lamento, pero ahora compacto y afirmante, en oboes y trompeta.

fl. / ob. / trp en re con sord.

ff

non div. gliss. gliss. simile

trps.

f

ff trbs. / tba. / fg.

ff tamb. indio / cascabeles

The image shows a musical score for measures 48-52. It consists of five systems of staves. The top system is for the flute, oboe, and trumpet with a mute, marked *ff*. The second system is for the trumpet, marked *f*, with instructions for non-divided glissandos and a simile. The third system is for the trombone, tuba, and field drum, marked *ff*. The fourth system is for the Indian tambourine and castanets, marked *ff*. The fifth system is for the piano accompaniment, marked *f*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

Cc. 48-52 (tercer movimiento)

Su aire triunfal es corroborado por medio de un comentario musical en la trompeta, un poco adelante (ver ejemplo en la página siguiente).

Pero inmediatamente después recurre por última vez, con un carácter totalmente distinto: enrarecido por el uso de la sordina, un *diminuendo* y algunos acordes disminuidos.

La tensión inicial se rompe de manera repentina e inexplicable. Pero inmediatamente nos percatamos de que el freno servía sólo como pretexto para retomar el ímpetu inicial, aunque ahora con todavía más fuerza. Si las evocaciones de “guerra” estaban presentes desde el principio del movimiento, ahora son mucho más claras: el tambor indio, que de momento había retrocedido a un pulso de octavos y se había interrumpido, reincide ahora y acelera el paso para recuperar los amenazantes dieciseisavos que ponen al discurso musical nuevamente “en pie de guerra”. Este sentido es reforzado por una suerte de fanfarria de los cornos en *fortissimo*, y posteriormente por unos desahorados *frullati* de metales. Sobre este fondo resuena por primera vez el nuevo motivo pregón, enunciado en *fortissimo* por las trompetas.

The image shows a musical score for percussion and brass instruments. The score is divided into two systems. The first system includes staves for timbales (timb.), Indian drum (tamb. indio), and a trumpet (trb. / tba.). The tempo markings are "poco rit." and "a tempo". The Indian drum part features a complex rhythmic pattern with accents and a forte dynamic. The trumpet part has a melodic line with a forte dynamic. The second system features a trumpet (trp.) part with a melodic line and a forte dynamic, and a bass line with a complex rhythmic pattern and a forte dynamic. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Apenas unos compases después aparece el tercero de los “Leitmotiv” arriba anunciados: antes lamento, ahora convertido en un verdadero grito de guerra.

The image displays a musical score for measures 84-87. The score is written for a full orchestra and is divided into two systems. The first system includes staves for cors./trb., trps., vl./maderas, vc./cb., and timb./tamb. indio/sonajas. The second system continues the orchestration. The music is marked *ff* (fortissimo) throughout. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as accents and *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Cc. 84-87

El primer lamento, en cambio, no volverá a aparecer. Es como si el freno súbito, la interrupción de la euforia, hubiera tenido la intención de despedirlo. De aquí en adelante la música adquiere un *momentum* impresionante. Los *ostinati* multiplicados crean la sensación de “masa en movimiento”, produciendo un fuerte “impulso hacia adelante”. Aquí aparecen los otros dos motivos emblemáticos, primero el ex-lamento,

luego el nuevo signo-pregón. Posteriormente se combinan (c. 94) y juntos generan un impulso formidable gracias a las permutaciones que les permiten perpetuarse, insistiendo, creciendo, reafirmando, cual metáfora musical de una “avanzada” que quiere anunciar un “triumfo” que ya parece inevitable (ver ejemplo página siguiente). Efectivamente, este “triumfo” llega, corporizado mediante el empleo de tipos expresivos que así lo sugieren, pues están ampliamente difundidos en la tradición occidental: la insistencia y fortaleza de los temas principales, cantados *en masse* por el coro de metales y la cuerda y, para concluir la idea, un largo acorde en *fortissimo*.

De este modo, los tipos expresivos “lamento” y “pregón” se han convertido en los sujetos de una suerte de canto triunfal. Los signos adquieren así un nuevo significado musical. Lo mismo sucede con el personaje extramusical (social) que representaron en su origen. Si prestamos oído a lo que nos dice Revueltas en su segunda nota, parece confirmarse lo que el texto musical nos ha sugerido. En el primer segmento del movimiento final, aquel lamento que anteriormente expresaba el “dolor persistente”, se muestra ahora “fecundo en rebeldía”. Esta rebeldía parece asumir pronto un carácter de euforia, que conduce a los signos resemantizados. Quedará atrás, parece sugerir Revueltas, “lo esencial de esas esquinas tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo y su dura consistencia de pueblo forjado en todos los dolores”. El “dolor” no persistirá. La “aspiración” se habrá desencadenado.

molto meno mosso, quasi grandioso
cors. / tps. / trbs.

Musical score for the first system, measures 1-12. The score is written for a large ensemble. The top staff is for woodwinds (cors. / tps. / trbs.). Below it are staves for strings (vln. / vla., maderas, vc. / cb., tba.). The bottom staff is for percussion (timb. / plato susp., tamb. indio / conajas). The music is marked *molto meno mosso, quasi grandioso* and *ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark 'xii.' is present at the end of the system.

Musical score for the second system, measures 13-24. The score continues from the first system. It includes the same ensemble parts: woodwinds, strings, and percussion. The music is marked *molto meno mosso, quasi grandioso* and *ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark 'xiii.' is present at the end of the system.

Una suerte de programa semántico asume así vida musical en la estructura de la obra:

Primer movimiento

“Tráfico [...] sujeto al ritmo de la vida [...] sin coherencia aparente”: Tiempo, espacio y actores de la sonosfera políticamente marcada de una calle mexicana aparecen representados mediante una homología estructural en la partitura. Como el semántico, también el actor musical de esta trama es colectivo e híbrido; aparece corporizado en la interacción casual y paratáctica, en el “tráfico” de los distintos signos de origen antropomorfo. Su identidad es mixta: los signos se distinguen mediante gramáticas propias, formando un *collage* de componentes disímiles, “sin congruencia aparente”. Su presencia es imprevisible: aparece en el marco de un montaje de *petites histoires* cuya interrelación parece casual y arbitraria, sujeta al arbitrario “ritmo de la vía”. Su transformación continua es ley y su devenir está regido por la casualidad.

Paradójicamente esto crea una sensación de inmovilidad, un no ir hacia ningún lado, un palpar en un solo sitio. No sorprende por eso que su principio (el *collage*) sea también su final. Los movimientos consecuentes, paradójicamente, introducen un imaginario diametralmente opuesto. Ahí se infieren ideas de orden y progreso: un mundo cartesiano en el que la historia se desenvuelve de manera lineal, con una meta y una conclusión. En este escenario, el significado se construye de la parte al todo; un actor singular guía el devenir del texto.

Segundo movimiento

“Tráfico interno, angustia encadenada, dolor persistente”, rebeldía fecunda. El “dolor” parece sugerido por la inestabilidad del ritmo de la melodía del oboe pero, más claramente, por las figuras de *sospiri* cada vez más implorantes, que evocan gestos humanos de queja y llanto. Su insistencia y su retorno al punto de origen una y otra vez, hablan de “persistencia” y “encadenamiento”. Después, en un nuevo gesto, la homofonía se transforma gradualmente en una polifonía que anuncia “fecundidad”.

Tercer movimiento

“Grito [...] fecundo en rebeldía”. Técnicas de concatenación como la permutación, la polifonía, y el *ostinato* son puestos al servicio de la representación de la *acción* de rebeldía. Para sugerir ideas de “enojo”, “levantamiento”, “guerra”, “avance” y finalmente, “triumfo”, Revueltas no duda en echar mano de tipos expresivos convencionales, quizá aprendidos durante sus años como violinista en diversas orquestas de cine mudo. Su actor ahora es uno solo y resulta de la colusión productiva de dos signos resemantizados que se desprenden de la multitud antecedente de actores anónimos. A diferencia de aquéllos, este nuevo actor es protagónico, conduce el devenir textual. Importa ahora la suma congruente de elementos, no su diferencia. Una congruencia gramatical armónica y rítmica rige en la estructura y su devenir. En lugar de aleatoriedad, hay singularidad de propósito. Se observa un diseño jerarquizado, una construcción cuyo planteamiento señala y hace esperar una conclusión. Una relación de origen o

causa determina el sentido de la transformación y el destino final: “dolor” ? “rebeldía” ? “levantamiento” ? “liberación”.

Ante nuestros oídos se erigen dos mundos distintos, el que corresponde a un estado de “desorden”, marcado por una asimetría generalizada de tiempo y espacio, y su opuesto, un ámbito marcado por jerarquía y dinamismo. Todo indica que las estrategias compositivas se corresponden con la trama semántica que se ha revelado a lo largo de nuestro análisis. La obra parece corporizar varios estados del actor. Inicialmente éste, anónimo y colectivo, se encuentra en un estado de aislamiento, de dispersión, de pasividad. Ocupa un espacio inestable, pero finalmente estático: inaugurando y concluyendo con el *collage*, vuelve sobre sí mismo y define así un ahora.⁴ Nuestro actor, sin embargo, conlleva la semilla de una transformación que culminará eventualmente con una reversión de su circunstancia original. Desde la música se proyecta un futuro, en el que todo es estable, unívoco, dinámico y realizado: ¿el espacio de la utopía? ¿La corporización musical del “alentador *optimismo*”, de la “nueva energía y *esperanza nueva*” a los que alude Revueltas en su segunda nota?

Tal escenario, sin embargo, está en el futuro. *Esquinas no* concluye con el mentado acorde triunfal coreado por maderas y metales, sino, momentos después, con otro en la cuerda: *seco*, brevísimo y relegado al espacio de la última corchea del compás. Es el mismo acorde que momentos antes (c. 106) había servido de anacruza al gesto de

⁴ La estructura por episodios, misma que está encerrada entre los dos *collages* idénticos entre sí, contribuye notoriamente a esta cualidad de inmovilidad.

triunfo. La obra termina, pues, con una anacruza: con la declaración de una historia que está aún por escribirse.

Capítulo VII

***Esquinas* (1933): ¿nación o nacionalismo?**

Música sin calles, sin árboles, sin turistas, que puede sugerirlo todo o nada
(Silvestre Revueltas, prólogo escrito para el estreno de *Cuauhnáhuac*)

La musa ausente

Pueden ser muy distintas las razones que mueven a un compositor a revisar sus obras.

La más común, por supuesto, es el deseo de corregir o mejorar aspectos de escritura que le dejaron insatisfechos en la composición original. Por lo menos en parte, éste fue el caso cuando Revueltas decidió revisar *Esquinas* en octubre de 1933, y reestrenarla pocas semanas después de su terminación. Una comparación entre ambas versiones evidencia de inmediato importantes modificaciones en su estructura formal y temática.

La segunda versión de la obra es más compacta, por menos reiterativa; sin abandonar su estructura de episodios breves, montados en forma de *collage*, el primer movimiento se desenvuelve mucho mejor, porque elimina varios episodios lentos, que ejercían un efecto de freno y en consecuencia de ruptura del *momentum*; los movimientos finales aparecen combinados en uno;¹ numerosos problemas de orquestación de la versión primigenia se corrigen o mejoran en la segunda. Pero no son estos cambios los que nos interesan, tanto como los que se refieren a la expresión de los contenidos semánticos y musicales: como veremos, la mayor eficacia retórica de la nueva versión revela mucho

¹ En razón de nuestro análisis podemos concluir ahora que dicha síntesis es también congruente con el sentido semántico que comparten estos movimientos (dinamización del sujeto), en oposición al del primer movimiento (presentación estática del sujeto).

sobre las intenciones originales del compositor y da mejor sustento a las hipótesis sobre la poiesis del texto vanguardista que hemos intuido en primer análisis.

Nuestra lectura de la nueva versión revela que las notorias ausencias (los pasajes eliminados) así como las nuevas presencias (los elementos agregados) no responden primeramente al deseo de una depuración técnica. La inclusión estratégica de una voz femenina que guía la imaginación del escucha al destacar la identidad de las voces que conforman al personaje colectivo —la voz “desgarrada” del pregonero, la anónima que “canta para sí misma”, la que se repite una y otra vez, “sin color”, en otra esquina— no aparece más en la nueva versión. Su papel significador casi “denotativo” es sustituido por una guía verbal: el segundo prólogo, que define sin ambages al sujeto del texto. La música se vuelve menos referencial, mientras que el texto de la segunda nota, para compensar, lo es más. Verbo y música presentan ahora una nueva fórmula de significación, un nuevo balance en sus respectivas tareas informativas, pero sin dejar de comunicar sentido de manera conjunta e inseparable, de cosignificar. El cambio sorprende debido a que la mala recepción que había tenido *Esquinas* entre el público,² en general muy distante del contenido semántico sugerido en las notas de Revueltas,

² En términos generales, la recepción de *Esquinas* fue negativa. Como muestra cabe mencionar una crónica anónima publicada bajo el seudónimo S.X.S.: “Las notas han seguido tratando de dar idea de edificios incompletos, vacilantes. ¡Ah, son las esquinas de Revueltas! Efectivamente a veces se oye el organillo, otras el cilindro. Es indudable que pasamos en una borrachera por las esquinas y reconocemos a momentos algo de las esquinas románticas del México viejo, en otros las que desembocan al Zócalo. La orquesta toca con toda con fuerza. Se conoce que hasta el último instrumento se le ha dado parte en el entierro. México no es tan feo.” (S.X.S., “Crónicas, tópicos, comentarios. Viñetas Frívolas. Criticando Música.” Gráfico, 29 de noviembre de 1931). Pero la reacción negativa no fue unánime: “Hubo aplauso frenético, comentarios acalorados y estupor”, comenta Gerónimo Bacqueiro Foster, colega y amigo de Revueltas.² Este músico pertenecía a otro sector del público, al que ansiaba escuchar lo nuevo. Bacqueiro leyó con mayor cuidado y tomó más en serio las advertencias que había hecho Revueltas en su prólogo. Sabía de no buscar aeroplanos y tranvías en la música. “Ciudad que se hace plástica, que se descarga plásticamente. ... Esquinas do[nde] Revueltas no describe, no imita; expresa”, escribió y declaró que “la nueva época empezó ya” (“El cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de México”, Crónicas musicales, Excelsior, 24 de noviembre de 1931).

habría sugerido cambios que hicieran más *evidentes* dichas implicaciones semánticas, y no el procedimiento inverso.

La estrategia de revisión podría interpretarse en doble sentido, como una reivindicación del discurso *musical* por sobre el *referencial* (es decir, subrayando la importancia de este último sólo como *origen* del propósito expresivo de la obra, más no como meta de significación), y en este mismo sentido, como una estrategia para evitar caer en las redes interpretativas de los cronistas de la época, quienes gustaban de extrapolar un programa patriótico a partir de los títulos de las obras o de los significadores folkloristas que lograban identificar en ellas. Irritado, el compositor se defiende, al introducir *Ventanas*:

[...] El nombre no significa nada; puede llamarse “estrellas” o cualquier otra cosa. (Todo depende del buen o mal deseo del que escucha).

El resto de la cita corrobora la iconoclasia del compositor, su lucha contra la reducción de sus obras a la evocación de uno u otro símbolo cultural perceptible en la “superficie” de su discurso.

Una ventana nunca ofrece un fértil tema literario para satisfacer el gusto de algunas personas que no pueden entender u oír la música sin programa, sin inventar algo más o menos desagradable [...] ³

Había, pues, un riesgo evidente al incluir la voz, particularmente cuando no empleaba palabras que ayudaran a poner de manifiesto un claro propósito de significación:⁴ en el entorno nacionalista de los veintes y treintas, la presencia de la voz

³ Reyes Meave, Manuel, “Psicobiografía de Silvestre Revueltas”, en *Nuestra música*, 1952, pp. 173 - 87.

⁴ Es relevante mencionar en este contexto que la eliminación de la palabra en melodías presuntamente asociadas a diversos textos o poemas, es una práctica recurrente en Revueltas. Tal es el caso, por ejemplo, de la antes

podría tomarse por aquella —la sentimental— de la canción mexicana, corporizada, por ejemplo, en la China Poblana y sus charros: en definitiva un personaje muy distinto del que pueblan las esquinas de Revueltas. En efecto, duele a la crónica la ausencia de aquella mexicanísima musa:

A juzgar por la frialdad con que el público recibió [*Ventanas*], pese a las auténticas bellezas que contiene y a la magnífica interpretación que mereció, ... no respondió a lo que de ella se esperaba: los estridentistas la encontraron menos audaz que *Esquinas*, la obra anterior del compositor; y en cuanto a los “reaccionarios”, no advertimos en ella la reacción que esperábamos por el título: *nosotros creímos que se trataba ahora de invocar a nuestra generosa musa criolla, recatada y espiritual, romántica y pudorosa*. Y la musa de *Ventanas* sigue siendo la misma que la de *Esquinas*, y sigue animando los mismos sentimientos en el autor [...]⁵

Los pregones de *Esquinas* no sugieren mexicanidad: simbolizan más bien una condición social, cuya identidad trasciende dicha sustancia de localidad. Además, como hemos visto, *Revueltas* no se basta con la personificación musical de dicho sujeto social; busca y encuentra en la circunstancia existencial de éste —aislamiento, dispersión, condición de “ser en potencia, aún no realizado” — el incentivo para diseñar el espacio sonoro de su texto y, a partir de ahí, de texto en texto, para perfilar un lenguaje musical propio. En éste distraen símbolos como las citas prominentes de

mencionada letanía religiosa “La virgen lavaba” en *8 x radio*. (No es remoto pensar que haya otros ejemplos similares entre los temas y motivos “populares” que encontramos esparcidos a lo largo del corpus. Por otra parte, el abandono del discurso literario de origen a favor de una formulación musical, pero que sustenta el texto original en su seno de manera simbólica, es una estrategia de significación que encontramos en la música de *Revueltas* compuesta sobre textos de Guillén. Como puede inferirse del manuscrito inédito de *Caminando*, *Revueltas* preparó la versión para voces y pequeña orquesta de modo que pudiera interpretarse también sin voces, es decir, dejando el verbo explícito en el título e implícito en la “prosodia musical” de la melodía correspondiente. Casi al mismo tiempo compuso *Sensemaya*, obra que renuncia a la inclusión de una voz cantada o recitada, pero en la cual estructura métrica y perfil melódico de los gestos musicales constituyen una simbolización por analogía con la prosodia de los versos de Guillén (*Cfr.* los trabajos de Susana González Aktories, Roberto Kolb, y Ricardo Zohn, *op. cit.*)

⁵ Conzatti, Hugo, “Crónicas Musicales. El Segundo Concierto de la Sinfónica”. *El Universal*, 6 de noviembre, 1932. (Citado también en Saavedra, *op. cit.* (2001), p. 250, mi énfasis).

músicas populares o las representaciones musicales de objetos sonoros de la calle, porque remiten a ámbitos de significado ajenos al discurso artístico así construido.

Es reveladora la renuencia de Revueltas a la “figuración” de la calle, como la practicada repetidamente por otros compositores⁶, particularmente en el entorno latinoamericano. Una de las retóricas convencionales para referir al ámbito urbano consiste en evocarlos por medio de artefactos sonoros asociados a esta sonosfera.⁷

⁶ La sonosfera de la calle ha inspirado muchas composiciones, desde el Renacimiento en Europa hasta la actualidad en nuestras tierras. Entre los casos más sonados está el *In Nomine* de Orlando Gibbons, en el que un cantante superpone a un devoto cántico instrumental a cuatro voces (construido a su vez sobre un *cantus firmus* de la misa *Gloria Tibi Trinitas* de John Taverner) toda clase de pregones, gritos de merolico y lamentos de limosnero. En el ámbito de las Américas también surgieron obras inspiradas por pregones. Cabe mencionar dos de Pedro Humberto Allende, *Cantos Infantiles* y *La Voz de las Calles*, (Chile, 1920), las cuales, a diferencia del empleo que hace Revueltas de los pregones, los incorporan por su interés como expresión de un folclor local. Aunque posteriores a *Esquinas*, cabe mencionar algunas obras del ámbito latinoamericano, inspiradas en los pregones callejeros: *Pregón y danza* (del peruano Enrique Iturriaga, 1952), y *Antiguos pregones de Lima*, (de la también peruana Rosa Mercedes Ayarza de Morales, 1944). Agradezco a David Lidov la mención de la curiosa joya de la representación paramusical inglesa, a Eero Tarasti la referencia a las obras del chileno, y a Camilo Pajuelo la información sobre las dos obras peruanas.

⁷ La utilización de artefactos sonoros distintos a los instrumentos musicales tiene antecedentes célebres entre los dadaístas, quienes los incluyeron en sus obras. Primero que nada debe mencionarse *Parade*, de Eric Satie (figura que resuena en el imaginario musical de Revueltas). Este ballet, estrenado en 1917, contó con un decorado pintado por Pablo Picasso e incluía máquinas de escribir, una sirena de niebla y una pistola. De 1924 data el *Ballet Mécanique* de George Antheil, cuyo decorado estuvo a cargo de Fernand Léger. Esta obra es todavía más osada en su selección de artefactos, agregando a la sirena timbres eléctricos y varias hélices de aeroplano. (Las fechas y locaciones de estreno sugieren que Revueltas no tuvo conocimiento directo de estas obras). Siguiendo una lógica de apertura y ampliación del rango colorístico de la orquesta, están los experimentos de Edgar Varèse, cuyas propuestas sí eran conocidas por Revueltas (al menos en parte). Sin sugerirla como antecedente de *Esquinas*, dado que carecemos de elementos que autoricen esta inferencia, vale la pena mencionar *Hyperprism* (de 1923), que es, como sugiere Paul Griffiths, “producto del entorno urbano; aunque contiene referencias a los sonidos de la ciudad —la más clara de éstas es el empleo de una sirena—, la obra logra su efecto reflejando, más que representando, la velocidad y brusca vitalidad de la Nueva York de los años veinte” (Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History*, Thames and Hudson, [1978] 1994). Aunque el móvil expresivo de ambas obras es distinto, coinciden en el rechazo de estrategias “realistas” de representación, por la vía de la incorporación de objetos sonoros de la calle. Por su parentesco político con Revueltas, pero también por su contraste en estrategias de representación de dicha identidad, es importante mencionar a Alexander Vassilievich Mossolov y su obra *Fundición de acero* (*Zavod*, op.19), del ballet *Stal* (acero) (1926 - 1928), que fue interpretada por la OSM en 1934 (posteriormente al estreno y reestreno de *Esquinas*). Producto del realismo socialista, esta música pretendía glorificar la industrialización. La partitura incluye una hoja de acero y un yunque para reproducir los sonidos de la fábrica aludida en el título. Este gesto es evocado en México por José Pomar (1880-1961), cercano amigo de Revueltas, quien compone en 1931 su ballet *Ocho horas* “con una concepción futurista, [que propone] la integración del “ruido” como elemento estructural de la obra, combinando los instrumentos habituales de la orquesta con un instrumental no tradicional como motor, cadenas, láminas y timbre, entre otros, que refleja el entorno sonoro de imprenta de periódico.” (información de Olga Picún, curadora del Archivo de Compositores Mexicanos de la Biblioteca Justino Fernández, IIE, UNAM). Esta última obra compartió la escena con la “pantomima infantil bailable” que compuso Revueltas en torno al pequeño robot estridentista llamado *Troka*, inventado por Germán Liszt Arzubide. En esta musicalización del personaje llama la atención la total ausencia de

Revueltas podría haber incluido, por ejemplo, el silbato de un globero, el *claxon* que usaban en sus bicicletas los panaderos, la pipa de vapor de un vendedor de camotes, o incluso uno de esos organillos fabricados en Berlín a finales del siglo diecinueve y que muy probablemente rondaban las calles del centro de la ciudad entonces, como lo hacen todavía hoy: finalmente todos estos objetos sonoros forman parte del personaje colectivo que nos habla desde las calles pobres de *Esquinas*.⁸ El público de Revueltas esperaba ansiosamente este tipo de señales. Tan fuerte era este deseo, que uno de los cronistas creyó escuchar en *Esquinas* “cilindros y organillos”, a pesar de que no hay huella de éstos en la partitura.⁹ Con la sola excepción de la tonada de un afilador, no hay ahí corporizaciones musicales de objetos urbanos. Recordemos que el propio compositor desalienta su búsqueda desde el prólogo: “Sería divertido encontrar en esta música ruido de *claxons*, tranvías, camiones, etcétera. Desgraciadamente no hay nada de eso”; ni coloridos pajareros, ni generosas musas criollas, recatadas, espirituales, románticas y pudorosas.

Todo esto, sin embargo, parece contradecir de manera flagrante la inclusión de la cita muy fiel y audible de lo que parece ser un son en la nueva versión de *Esquinas*.

¿Cómo explicarnos esta acción?

rasgos futuristas: a diferencia de las obras arriba descritas, no se escucha un solo “objeto concreto” incorporado a la música de Revueltas.

⁸ Este recurso de representación de extremo iconismo lo había utilizado poco antes John Alden Carpenter al incorporar en su propia representación de un entorno urbano, (el “tabloide” musical denominado *Rascacielos* (*Skyscrapers*), “el tecleo de máquinas de escribir, disparos de pistolas auténticas y [...] el traquetear de una ametralladora” (ver Barajas, Manuel, “El escándalo musical del domingo. ¿Hizo bien el público en protestar?”, *El Universal*, 12 de octubre de 1928). La partitura fue incluida en la programación de la Orquesta Sinfónica de México en su primer temporada en 1928. En aquél entonces Revueltas residía en San Antonio y es poco probable que haya conocido la obra. Ésta había sido recibida con grandes protestas por parte del público mexicano y permaneció en su memoria, como lo sugiere la crónica de Salomón Kahan, quien la comentaba ampliamente en una crónica publicada cinco años después, pero *tan sólo meses antes del reestreno de Esquinas*.

⁹ “Efectivamente a veces se oye el organillo, otras el cilindro”, se lee en la crónica de S.X.S. “Crónicas, tópicos, comentarios. Viñetas Frívolas. Criticando Música.” *El Universal Gráfico*, 29 de noviembre, 1931.

Música esquinera

Revueltas era muy popular, lo mismo entre los “estridentistas” que entre los “reaccionarios” (como vimos, así clasificaba Conzatti al público de Revueltas, incluyéndose a sí mismo en la segunda categoría), quienes se mostraban dispuestos a perdonarle cualquier “exceso” modernista, siempre y cuando, sospechamos, su música incluyera de vez en cuando una señal que hiciera posible su identificación cultural con la obra, aunque ésta fuera mínima y momentánea.¹⁰ Este es precisamente el efecto que podría haber cumplido la inclusión del son de clarísimo sabor “popular” (cc 159 – 166) que Revueltas agrega a su nueva versión de *Esquinas* (ver página siguiente).

El realismo melódico y rítmico de esta representación no deja lugar a dudas acerca del estilo referido. Se trata de un fragmento estereotípico de un son alteño,¹¹ como puede constatarse fácilmente, si se le compara con algunos de los sones más populares de la época en la Ciudad de México, tales como “La violinera”, “El jilguerillo”, y “La vaquilla”. Podría tratarse incluso de la cita literal de algún son particular, aunque hasta

¹⁰ Lo mismo sucedió a Ginastera, afirma Malena Kuss: “cuando es imposible identificar algún elemento en [su] partitura como autóctono, deja de ser argentino y pasa de ‘nacional’ a inclasificable [...]. La ‘universalidad’ de los procesos de Ginastera [...] queda excluida del discurso historiográfico y estético/analítico por su identificación inicial con la ‘nacionalidad’”. Continúa Kuss: “Lo mismo ocurre con Chávez, Villalobos, otros —innumerables— compositores latinoamericanos, y con Manuel de Falla: no hemos aún hallado una historia general de la música en que los complejos procesos a los que Falla recurre para evadir una funcionalidad tonal aparezcan a la par de los procesos de Debussy, aunque ambos sugieren similares objetivos. Por otro lado, no se nos ocurriría calificar a *La Consagración* de Stravinsky como ‘nacionalista’, aunque se ajuste perfectamente a los estereotipos incluidos en la definición de Willi Apel en el *Harvard Dictionary of Music*, ya que conjura escenas de un ritual ruso (aunque sea imaginario), y aduce elementos melódicos y rítmicos del arsenal folklórico.” (Malena Kuss, “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 6, 1998, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales – Fundación Autor/SGAE, p.137).

¹¹ Para identificar esta cita como un son típico de los altos de Jalisco, se analizaron tres grabaciones históricas de sones de los dos mariachis más importantes, el de Cirilo Marmolejo (de Cocula) y el de Silvestre Vargas (de Tecalitlán). Estos grupos se habían establecido en la Ciudad de México en los años veinte, el primero, y a inicios de los treinta, el segundo (ver “Mariachi Coculense ‘Rodríguez’ de Cirilo Marmolejo (1926 – 1936), Mexico’s Pioneer Mariachis, Vol. 1, Arhoolie Folkloric 7011, que incluye cuatro grabaciones del Cuarteto Coculense, realizadas en 1908, y “Mariachi Vargas de Tecalitlán”, Col. Mi Historia, Polygram; “Mariachi Vargas de Tecalitlán”, Mexico’s Pioneer Mariachis, Vol. 3, First recordings 1937-1947).

Cc. 159-166. El signo “son” en la segunda versión de *Esquinas*

ahora no lo hemos podido constatar. Ante el desconcierto provocado por el estreno de *Esquinas* en 1931, se antoja entender en este elemento agregado como una concesión, una huella bien audible de la “savia del sano folklore mexicano, [de] fresca y masculino vigor”¹² que exigía al compositor el público nacionalista, entre otros, por conducto de Salomón Kahan, uno de sus portavoces más vocingleros. Sin embargo, hay razones de sobra, dentro y fuera del texto, para dudar de esta interpretación.

Hoy, el son jalisciense (como también el michoacano o el huasteco) constituye para nosotros un claro símbolo de nación, pues así lo ha convencionalizado el mariachi, su portavoz actual y quien a su vez da cuerpo a uno de los más poderosos signos de mexicanidad a nivel internacional. Durante los veinte y a la fecha de la escritura de *Esquinas*, sin embargo, el son era cantado por músicos campesinos, muchos de ellos

¹² Kahan, Salomón, “Música. Carta Abierta a Silvestre Revueltas”, *El Universal Gráfico*, 3 de noviembre, 1933.

vestidos de manta y huaraches. En la ciudad, estos músicos tenían prohibido cantar en la calle y eran perseguidos por la fuerza pública. Es particularmente reveladora la crónica que en 1938 le relata un guitarrero guanajuatense Francisco Yáñez Chico a Edgar Gabaldón Márquez,¹³ y que también yo pido prestada:

...apenas ‘staba comenzando eso [lo de la Plaza de Garibaldi], y lo principal era el Tenampa, y no la plaza; y esa es la causa de que nosotros, los mayores del mariachi en México, decimos el Tenampa, voy pa’l Tenampa, a’i en el Tenampa [...] y este Tenampa es una cantina que pusieron en ese lugar Juan I. Hernández y Amalia de Hernández ... Aquel lugar era feo, en ese tiempo; era un barrio un tanto malo [...] y la polecía molestaba y nos tráiba persiguídos ...

Apenas en 1940, por órdenes del General Cárdenas, la policía metropolitana deja de perseguir a los mariachis callejeros.¹⁴ Debido a su origen campesino, el son era visto como “bajo” o “rascuache” por las clases medias y altas de la urbe, que se reconocían mejor en canciones mexicanas, serenatas, vales, romanzas, pasodobles, boleros, fox-trottes y tangos. Queda clara, pues, la importancia de valorar la inclusión de un son en *Esquinas* bajo una perspectiva histórica.

Una interpretación más plausible del sentido del son en *Esquinas* emerge de su articulación semiótica en la obra. Primero que nada llaman la atención varios hechos: el son aparece una sola vez en toda la partitura, fragmentario, tangencial y efímero; al parecer sólo una muestra más, un *token* del cúmulo de signos musicales de evocación cultural que conforman la sustancia actorial del texto. Su “peso” signico es relativamente menor y no cumple con las necesidades de un símbolo prominente o protagónico: a diferencia de lo que sucede con el signo “pregón”, el signo “son” no

¹³ Gabaldón Márquez, Edgar, *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico*, (Colección Varia), J.M. Castañón Editor, México, 1981, 271-275. Citado en Jáuregui, Jesús, *El Mariachi, símbolo musical de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Banpais, México, 1990, pp. 46-48.

¹⁴ Ver Jáuregui, *op. cit.*, pp. 46-48.

tiene antecedente y consecuente musicales, y no sustenta el devenir musical y semántico de *Esquinas*. Su carácter efímero y tangencial no le da la fuerza necesaria para producir una marcación profunda y general en el texto.¹⁵ Recordemos por un momento lo que sucede con los pregones musicales en el primer movimiento de *Esquinas*: de acuerdo con nuestro análisis, se escuchan unívocos, efímeros y aislados en el espacio híbrido e inestable que habitan muchos otros signos de función actorial similar, en alusión simbólica al tejido sonoro que resulta de la conjugación de las distintas “vociferaciones” en el espacio de la calle. Revueltas da igual trato al son que a los otros signos referenciales, por lo que podríamos inferir que pretende con éste la corporización musical de otro personaje de la calle, por ejemplo el de un músico callejero, como el que frecuentaba las esquinas de Revueltas. No parece gratuita la comparación, si recordamos que, como en su natal Cocula, los primeros mariachis en la Ciudad de México iban “tocando y cantando en portales, dentro de cantinas y en las fiestas

¹⁵ Justo en esta “deconstrucción mecánica” del son se pone de manifiesto de nueva cuenta el rechazo del iconismo como estrategia compositiva, aquél que limita su mensaje a la cita, destacándola, dándole un papel de guía semántica, y manteniendo siempre en el oído la identidad así importada al texto. Quien quisiera representar musicalmente al son como signo pintoresco y emblemático de México habría de proceder de otra manera. No le bastaría una brevísima alusión de ocho compases para colocarlo sobre un pedestal, y mucho menos aislada dentro de un discurso osadamente modernista, preñado de una multitud de signos distintos, que distraen y le restan importancia. Habría de permitir que esta melodía se presentara *íntegra* y con solemnidad —*introducción musical para sentar un ambiente propicio*—, que se explayara —*presentación integral y reiterada o desarrollada de un tema*—, y que concluyera festiva —*afirmación del sentido mediante la reiteración culminatoria de la apropiación*—. Si este compositor pretendía situarla en el presente y prestarle una marca personal, le convendría mantener discreta dicha marcación de “modernidad”, para no interferir con la claridad de representación del sujeto musical apropiado —*ropaje musical moderno pero moderado, que no altera sustancialmente al referente y permite su percepción en todo momento*—. Sólo así podría articular una reverencia musical. Esa precisamente era la intención de, por ejemplo, Blas Galindo en sus *Sones de Mariachi*, cuando debió escoger un emblema para representar a la nación en la exposición dedicada a México por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940. Así procedieron también, en ese mismo contexto, Chávez con su apropiación modernista de la canción popular *La paloma azul*, Luis Sandi en su (¿intencionalmente?) simplísimo *setting* de una canción Yaqui y Gerónimo Baqueiro Foster con su orquestación tradicional de sonos huapangueros.

locales”.¹⁶ En continuo tránsito de cantina en cantina, la presencia efímera del mariachi callejero parece simbolizada mediante el son en las esquinas de Revueltas.

Hay otros argumentos semióticos, que corroboran esta interpretación. La inserción de un signo en el marco de otros que comparten determinado sello semántico, también ayuda a circunscribir el sentido arriba sugerido. El son aparece situado estratégicamente entre motivos que habíamos identificado en la primera versión como la representación de un pregón y de un pregón-lamento, aunque ahora, en ausencia de la voz humana, este último “proferido” por la voz del corno inglés (ver motivos en la página siguiente).

Como la referencia musical a un afilador (la misma en la primera que en la segunda versión de *Esquinas*), el signo “son” explicita su sentido semántico mediante un iconismo referencial pronunciado: su caracterización melódica y rítmica es sumamente realista y no deja lugar a dudas respecto de su referente musical en el espacio cultural.¹⁷ Sin embargo, su “vestimenta”, la armonía y textura instrumental que envuelve a la melodía, difiere de los modelos culturales; lo aliena del mundo material al supeditar al discurso musical no referencial que predomina en la obra.

¹⁶ Cita de Pablo Becerra, quien era líder de un mariachi coculense contemporáneo al de Marmolejo. (Entrevistado por Jonathan Clark. Ver notas al CD *Mariachi Coulense “Rodríguez” de Cirilo Marmolejo (1926 – 1936)*, Arhoolie Folkloric CD 70711, 1933). Coinciden la mayoría de los cronistas en que la inmigración de los mariachis a la Ciudad de México fue difícil y muy accidentada, pues la mayoría de ellos no logró su cometido y decidió volver a sus pueblos de origen. Fue apenas el mariachi de Marmolejo que logró su propósito al establecerse en 1923 en la cantina “Tenampa”, que pertenecía a un conocido de Cirilo, y quien, como él, era originario de Cocula. Un par de años después se le unió el mariachi de Concho Andrade, otro coculense, con quien alternaba en el Tenampa. (Las cronologías del mariachi son sumamente contradictorias y los datos, en consecuencia, poco confiables. Tomo esta información de Jonathan Clark, quien junto con Jesús Jáuregui, es uno de los investigadores más serios de la historia del mariachi.

¹⁷ Aunque no comprobable mientras no podamos identificarlo como cita literal, pareciera que dicho fragmento de son, además, no es el tema principal o inaugural de un son alteño, sino una frase melódica entresacada de éste: en concreto, la que concluye la cuarteta, pues así lo sugiere la función cadencial, la estructura rítmica y el diseño melódico típicos del género, tal como se escucha en los sones de las grabaciones históricas realizadas tanto por el mariachi de Marmolejo como por el de Vargas, que eran los dos más prominentes en el entorno revueltiano.



Signo "pregón", cc. 166-169

Canto-pregón II, originalmente en la voz femenina, ahora orquestado para corno inglés, fagot, viola y cello, cc. 125 -134 (compárese con cc. 72-100, p. 118)

Esta interpretación paradigmática de los elementos culturales presentes en el texto musical nos permite concluir que el son es tan sólo uno más de los signos musicales que actúan como marcadores culturales, y que, dado que su articulación en el espacio de la partitura es idéntica a la de aquéllos, representa también un papel actorial similar. Así, mediante la representación eminentemente icónica de un son en el espacio de la partitura, se evocaría un son en el entorno de la calle —acaso el que entonaba un músico callejero, pobretón, y vestido de diario.

Si bien tal concepción y articulación del signo nos impide validar al son como una huella del “sano folklore, [de] frescura y masculino vigor” que esperaba el público nacionalista de la época, no puede dejar de alegrarse que el género del son, dada su prolífica (aunque siempre furtiva) presencia junto con otras muestras de “folklore rascuache” en la obra de Revueltas, no es meramente un signo social: es *también* una forma de articulación y afirmación de identidad cultural. Si bien Revueltas no fue un recolector sistemático de músicas mexicanas, como lo fueron por ejemplo Vicente T. Mendoza y Manuel M. Ponce, hay datos que permiten inferir un interés activo por ciertas expresiones de “lo popular”.¹⁸ La prueba más fehaciente, por supuesto, está en la multiplicidad de incorporaciones de “expresiones populares” que encontramos particularmente en obras como *Alcancías* y *Colorines*. Aparecen ahí tal como se escuchan en un entorno urbano: *yuxtapuestas, tergiversadas, contrastantes, efímeras, fragmentarias y permeables a la hibridación*. Pero a pesar de su peculiar disposición vanguardista, dichas “menciones” musicales parecen constituir los signos que determinan el contenido expresivo principal de estas partituras. ¿Cómo distinguir, pues, el “yo” cultural de Revueltas del “nosotros” que pregonaban los nacionalistas desde las butacas de Bellas Artes y otras trincheras, tanto oficialistas como de oposición?

¹⁸ Aunque sólo salpicadas de manera puntillista a lo largo del corpus, es notable la suma de motivos y temas que aluden a diversos géneros de música popular en las obras aquí estudiadas. Existen otros datos que podrían sugerir el perfil de un compositor folklorista en la figura de Revueltas: una fotografía en la que éste aparece al lado de un músico popular del Estado de Morelos y lo que parece un estudioso del folklore (¿Mendoza?). En el legado del compositor se encuentra también un salvoconducto que le extiende Carlos Chávez “para estudiar la música de Michoacán”. Sin embargo, no hay una sola muestra de un trabajo sistemático de recopilación en el legado del compositor. Las únicas transcripciones de material “folklórico” que se encontraron ahí, provienen de otras manos, por ejemplo las de Henry Wunderlich, quien recolectó muestras de música popular michoacana, “transcrita para Silvestre Revueltas”, como consigna el manuscrito. Ninguno de estos temas, sin embargo, aparece citado en las obras de Revueltas.

¿Citar, glosar, disipar, o refundamentar el símbolo de lo cultural?

Como mencionamos en la introducción, durante los años que corresponden a la escritura de nuestro corpus, artistas e intelectuales debatían arduamente el sentido de su mexicanidad y las formas de significarlo. En un extremo estaban las posturas de los Contemporáneos, quienes, como Jorge Cuesta, elegían por “un arte eficaz artísticamente y elevado moralmente que en todo caso, sin proponérselo, contenga la nacionalidad, la refleje y aporte medios críticos para experimentar *una conciencia nacional*”. En el otro estaban los nacionalistas que exigían “un arte ‘vital’ y llano que ponga por delante los propósitos ocasionales (políticos, sociales, culturales) de la nación y se subordine a ellos para fortalecer el *sentimiento nacionalista*.”¹⁹ La música de Revueltas no se sitúa en ninguno de estos extremos. Contiene obras de experimentación sonora, en las cuales, por *implícitos*, se *intuyen* rasgos de localidad. Éstos no conforman un fin primordial ni pretenden una percepción inmediata. Sólo una audición atenta, por ejemplo, hace evidente un mexicanismo en la *Toccata (sin fuga)* o en las *Tres piezas para violín y piano*. Por otra parte, hemos visto ya que el signo “son” —de facto un “propósito ocasional, político, social y cultural”, “llano” y perfectamente “tangibile para oído”—, no persigue, sin embargo, el propósito de evocar un sentimiento nacionalista. Tal vez la visión con la que contribuye Alfonso Reyes a la polémica nos acerca más a la postura de Revueltas: “[No] hay que figurarse que sólo es mexicano lo folclórico, lo costumbrista o lo pintoresco. Todo esto es muy agradable y tiene derecho a vivir, pero no es todo lo mexicano, ni es siquiera lo esencialmente mexicano. La realidad de lo

¹⁹ Sheridan, *op. cit.*, p. 93.

nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto, porque está en vías de clasificación. No hay que interrumpir esta química secreta.”²⁰

Nuestro corpus se encuentra precisamente en ese trance de definición y búsqueda.

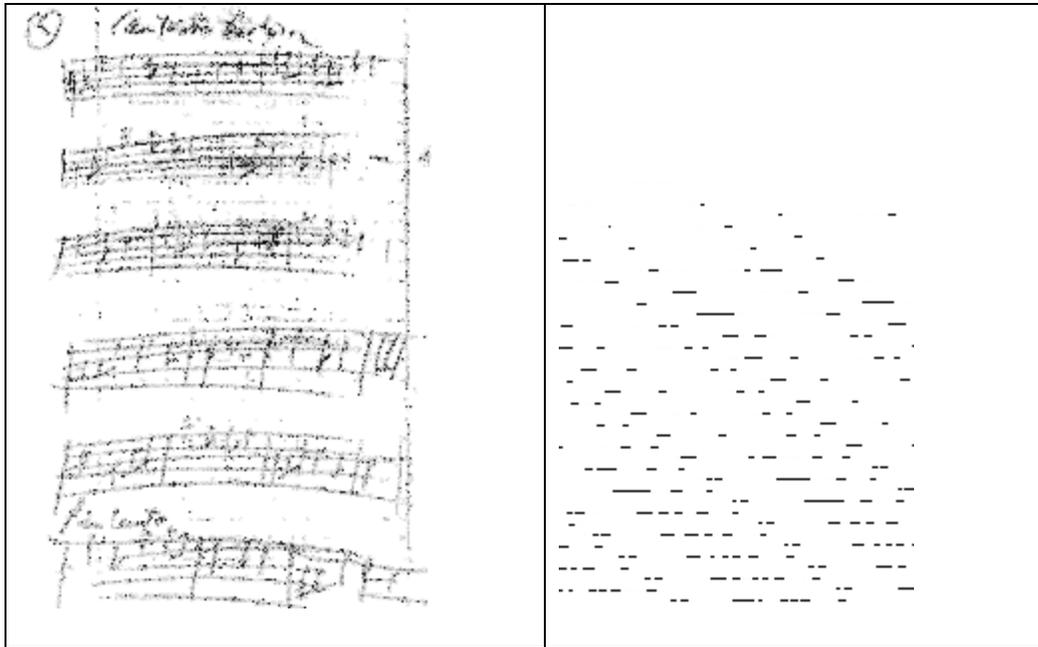
Como veremos, es precisamente en el cruce de las distintas estrategias de “implicitar” lo culturalmente cercano y de explicitar una subjetividad, en donde se cristaliza su marca de identidad cultural. En ese punto, la ambigüedad es total: el discurso no es ya sólo “mexicano”, o “político”, o “abstracto”, sino todo a la vez.

Para asomarnos a la semiosis de esta “triple ambigüedad” cuidadosamente construida, vale la pena acercar la lupa a un apunte, encontrado entre los papeles del compositor. Consta de dos grandes hojas en las que Revueltas improvisó un pentagrama para registrar apresuradamente una melodía popular. Fue realizado en pleno centro de la capital, en la cantina del español Braulio Rojo, amigo de Revueltas. Fascinantes por su eclecticismo cultural, las cantinas concentraban lo mismo a los músicos ambulantes venidos de distintas regiones del país que a varios artistas e intelectuales de México que ahí urdieron más de un proyecto creativo (ver facsimilar en la página siguiente).

La melodía del apunte, sin embargo, no reaparecerá citada como tal en ninguna de las partituras de Revueltas. El compositor retoma tan sólo la esencia de sus añorantes gestos melódicos, es decir, ciertos arquetipos melódicos y rítmicos implícitos en este género de canción mexicana.²¹

²⁰ Citado en Sheridan, *op. cit.*, p. 99.

²¹ Al respecto, es reveladora la declaración autobiográfica del compositor: “... En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter, algo indiferente, sentimental tal vez, pero siempre enérgico, alegre y muy definitivamente sarcástico, del pueblo de mi país. Nunca he usado temas populares o folklóricos, pero la mayor



"Canto sin tristeza". Apunte realizado "en casa de Braulio Rojo".

Comparemos esta melodía con una que aparece en *Cuauhnáhuac* (1931), obra compuesta apenas dos meses antes de *Esquinas* (ver página siguiente). El parentesco melódico-gestual entre este tema y el recopilado en la cantina por Revueltas es significativo. En el apunte de lo que parece una canción "ranchera" podemos observar la presencia paradigmática de dos tipos de figura descendente, los "sospiri" que habíamos descrito como "cadencias de lamentación" (el intervalo de segunda descendente, *legato*, *decrescendo* y usualmente en dinámica suave), y la extensión de este mismo gesto, una escala descendente por intervalos de segunda y en dinámicas suaves.

parte de los temas, o más bien motivos, que he usado, tienen un carácter popular." (Citado en Mayer-Serra, Otto, *Música y músicos de Latino-América*, Vol. 7, pág. 832, 1947.

Meno allegro - pesante

sempre *fff*

sempre *fff*

sempre *fff*

sempre *fff*

sempre *fff*

mf

mf

mf

mf

mf

Melodía en Cuauhnáhuac, versión para orquesta de cuerda, 1931, cc. 122-132. Obsérvese el parentesco expresivo con el canto-pregón I y II de Esquinas (pp. 117 y 118).

El parentesco se extiende también a la figura del arpegio ascendente, utilizado como mero pretexto de un nuevo gesto de suspiro.²² No es, pues, la identidad cultural específica la que Revueltas pretende apropiarse, cuanto el sentido expresivo *implícito* en ésta. La melodía evoca una identidad cultural, pero es a la vez un vehículo para la expresión personal y subjetiva del compositor. Las inferencias gestuales que deriva

²² Los paralelos entre ambas melodías son tales, que podría interpretarse la melodía de *Cuauhnáhuac* como “inspirada” en la que Revueltas escuchara en la cantina. Esta última, sin embargo, parece haber sido anotada varios años después de la composición de *Cuauhnáhuac*.

Revueltas del género registrado corporizarán la “intimidad psicológica” a la que refiere Reyes, pero de manera absolutamente voluntaria y definible. Pero, escuchada como antecedente de *Esquinas*, la representación de esta añorante música de cantina adquirirá un tercer significado:

Un “aquí” militante

Regresemos por un momento a la representación de un son en *Esquinas*: una huella de identidad nacional situada en un texto artístico que a todas luces *no* tiene por objeto principal la articulación de mexicanidad. Volteando la página de nuestra partitura reencontramos dicho signo, pero ahora transformado en un derivado abstracto.

Condensada ahí en unos cuantos compases, está la misma estrategia de significación que había empleado Revueltas para trascender el isomorfismo referencial de un pregón en una corporización más abstracta. Para lograr esta metamorfosis, Revueltas introduce un recurso retórico por demás original y sugerente: crea artificialmente un parecido entre el signo abstracto y el signo “pregón” que le precede. Al *asemejar* los signos contradictorios, también construye una simbiosis de su sentido. Así, desde la música misma, homologa el sentido semántico del son con el del pregón. Obsérvese el símil construido entre los cc. 2, 3 y 4 del pregón y los tres subsecuentes en la abstracción modernista del son:

A

A'

fls. / obs. / cls. 5

Cc. 171 – 179 Esquinas (2ª versión)

Presenciamos aquí la *disolución* del son alteño en el discurso *musical* de Revueltas, y con ella también la *síntesis estratégica* entre este gesto y los otros que conforman al personaje colectivo de *Esquinas*. La identificación que hace Revueltas entre el son y el pregón sugiere una interpretación política de ambos signos culturales. Para constatarlo, conviene leer el prólogo que prepara Revueltas para el estreno de *Cuauhnáhuac*. En éste, el compositor se define abiertamente enemigo de determinados nacionalismos:

Antiguo nombre de Cuernavaca que significa junto al bosque. Música sin calles, sin árboles, sin turistas, que pueden [sic] sugerirlo todo o nada. Cualquier camión, que no sea de Cuernavaca, puede llevar hasta la música sin gran peligro. En la partitura se usa un “huéhuetl” como medio de propaganda nacionalista. El huéhuetl está pintado con los colores nacionales. A veces, algunos otros instrumentos de la orquesta dicen cosas más nacionales; no hay que hacerles caso, es propaganda anticapitalista.

Difícilmente podemos imaginar un código más claro para inferir

- a) el sentido de la iconoclasia revueltiana —“música sin calles, sin árboles, sin turistas”, como en *Esquinas* la ausencia de “claxons”, “camiones” y “tranvías”;

- b) la manera calculada de incorporar signos conforme a su carga semántica —los “huéhuetl” como medio de “propaganda nacionalista”; en *Esquinas* a la inversa, el tambor indio para sonorizar la revuelta del pregonero;²³
- c) el sentido político del discurso “abstracto” — la alegoría de liberación de *Esquinas* pretende ser, sin ironía alguna, una suerte de “propaganda anticapitalista”; en *Cuauhnáhuac*, por su parte, asoma también un personaje colectivo urbano que es prácticamente idéntico al de *Esquinas*. Obsérvense algunos de los pregones musicales que aparecen en dicha obra (ver ejemplo en página siguiente).

El “pregonero pobre y desamparado” habita, pues, las “calles” de ambas composiciones.²⁴ El “dolor” que emana de los pregones suplicantes en *Esquinas* es el mismo que sugieren los gestos de imploración en *Cuauhnáhuac*. Situada en el contexto de pregones como los de *Esquinas*, en calles que carecen de empedrado, que no sombrean los Tabachines y que no frecuentan los turistas, la presunta canción “ranchera” de *Cuauhnáhuac* adquiere su tercer sentido: una marcación *social*. Su original “culturalidad” deriva en sentimiento, y el sentimiento se politiza. Todo ello sucede en el marco de una composición que, como *Esquinas*, es fundamentalmente vanguardista por su afán retador y su espíritu irónico.

²³ Obsérvense el pulso regular bajo los cantos-pregón I y II, en contraste con el pulso acelerado en el tercer movimiento.

²⁴ Agradezco a Leonora Saavedra el haberme señalado este texto. Mi interpretación se suma y refuerza lo aseverado por Saavedra en su análisis de *Cuauhnáhuac*. Refiriéndose a la nota que sobre esta obra escribe el compositor, sugiere Saavedra: “A todas luces Revueltas expresa su recelo ante el proyecto de la música nacionalista, sus manifestaciones turísticas, y acaso la misma empresa de reificar un pasado mítico en lugar de afrontar un presente politizado” (*op. cit.*, p.260, mi traducción).

“Pregones” en Cuauhnáhuac.²⁵ La estructura semiótica de estos gestos se ajusta a las isotopías inferidas a partir de los pregones de Esquinas. Se construye así un parentesco significativo entre ambas composiciones, tanto en sentido musical como semántico.

Iconoclasia política

La crítica de un nacionalismo patriotero y oficialista en *Cuauhnáhuac* toma en *Esquinas* la forma de un rechazo del iconismo folklorista: por una parte, invoca gestos culturales que no habían formado parte del arsenal de signos convencionales de mexicanidad (los pregones); por otra, incorpora un símbolo de identidad cultural, pero lo coloca en el margen del discurso y lo marca con un sentido muy distinto del que exigiría una representación o validación patriótica. Revueltas se deslinda así de las políticas de representación nacionalista de diverso signo político, tanto las conservadoras como

²⁵ Jack Lee Dean, (“Silvestre Revueltas: a Discussion of the Background and Influences Affecting his Compositional Style”, tesis doctoral, Austin, Universidad de Texas, 1992) realiza un análisis formal de *Cuauhnáhuac* en el que desglosa un gran número de “motivos, temas y *ostinati*”.

algunas que se consideraban de avanzada, limitadas a la estrategia de la apropiación protagónica y omnipresente de un tema “popular”, “indígena”, “indio”, “mestizo”, “tradicional”, “revolucionario”, “épico” u otro similar.

Ecos del anti-iconismo folklorista de Revueltas los encontramos ya en la crítica de los discursos nacionalistas que hace el movimiento estridentista. Maples Arce la plasma de manera contundente en su manifiesto: “Excito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, [...] a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metíficas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos éstos, los excito en nombre de la vanguardia actualista de México.”²⁶ Durante los años veinte y treinta, literatura y plástica se debaten entre dos caminos, el “rescate y la apología de lo nacional, por un lado, y la visión vanguardista de un mundo por construir, por el otro.”²⁷ Una distinción de esta índole resulta poco útil en nuestro caso, porque identidad y vanguardia van de la mano; uno no se explica sin el otro. Hemos constatado que Revueltas se resiste a reducir su identidad nacional a la incorporación superficial de actores sonoros del entorno cultural, presuntamente representativos de dicha identidad. El entorno cultural penetra la obra de Revueltas sobre todo en niveles más profundos, tomando cuerpo en su peculiar diseño de espacio y tiempo musicales. Dicho tránsito signico se articula mediante mecanismos complejos: casi siempre una corporización más bien simbólica y por lo tanto altamente reflexiva. El son, brevísimo destello sonoro de mexicanidad, será “interiorizado”, mediante su abstracción musical, con apoyo en

²⁶ Cfr. manifiesto de Manuel Maples Arce en Schneider, *op.cit.*, p. 267-275.

²⁷ Sofía Rosales, *op. cit.*, p. 138.

recursos del habla politizada del vanguardismo. La evocación del son como presunta marca de mexicanidad pintoresca —que sugiere un idílico mundo rural, jerarquizado, simétrico, previsible— choca de manera frontal con la estructuración del espacio sonoro conformado por una red de signos yuxtapuestos de manera aleatoria o caprichosa —un imaginario en el que domina lo imprevisible, lo desigual, y lo múltiple—. Este escenario, que hemos interpretado como la articulación de un estado latente, de un “aquí” y “ahora” en espera de su transformación, es al mismo tiempo una definición de identidad cultural y una “premisa” política. Es innegable la fascinación que tienen para Revueltas los sonos del Bajío. Pero es fundamental reconocer también que en *Esquinas*, la identidad cultural está supeditada a la política: así lo sugiere Revueltas cuando suma el son a las voces de un personaje que, antes que mexicano, es pobre.

Capítulo VIII

Dividendos de un análisis: simbiosis estratégica

[... prescinde] *de la lógica explicativa, de nexos gramaticales y de toda descripción anecdótica u ornamental; [y busca] relacionar o fundir términos de comparación tan alejados que produjeran sorpresa o expectación.*

Manuel Maples Arce¹

Traducción semiótica y creación

Todos los modernismos que pretendieron una identidad local experimentaron distintas estrategias de apropiación de elementos del entorno musical y cultural para lograrlo. Sin embargo, dicho diálogo entre textos culturales y discursos artísticos, presenta problemas. Quedó demostrado en los capítulos precedentes que es poco menos que inútil especular sobre el sentido que por sí sólo aporta el signo-son a *Esquinas*, sin valorar *la retórica de su incorporación*, sin considerar la posible ambigüedad de significado en su ámbito de origen y de destino, y sin asumir las limitantes que impone la subjetividad de la perspectiva del autor y del receptor.² Por lo tanto no sorprende que, aun después de haber tomado en cuenta diversos considerandos efrásticos, psicológicos, o de otra índole que pudieran explicar la intención musical y semántica tras la peculiar apropiación del signo-son, no podemos asignarle un sentido

¹ Maples Arce describe en estos términos las marcas de ultraísmo y creacionismo entre los estridentistas (ver Emiliano Quiroz, “Manuel Maples Arce y sus recuerdos del estridentismo”, “La cultura en México”, supl. de *Siempre*, no. 483, 12 de mayo de 1971, p. II).

² No debemos olvidar que las citas de música “popular” no refieren de manera directa a la “realidad” que se asocia a éstas. Las citas son, en sí mismas, representaciones —modelos— de dicha realidad, y la música —modelo del modelo— refiere a estas representaciones, *antes* que a dicha realidad. En última instancia, el presente análisis es también una representación de dichas representaciones previas. Cada una de estas representaciones subsiguientes (incluyendo la nuestra) está inscrita en un entorno particular de relaciones culturales históricas, haciendo aún más subjetivo el trabajo interpretativo. Se conforma así la cadena de interpretaciones a la que hacía referencia Peirce: cada lectura de un objeto (“representamen”) se convierte a su vez en objeto de interpretación, potenciando una cadena infinita de procesos de significación.

unívoco y definitivo. Ello se debe no sólo a las limitantes enumeradas o a la naturaleza simbólica del texto, sino, en un sentido más profundo, al carácter ilusorio del diálogo entre discursos distintos que ya habíamos dejado entrever en la introducción.

Iuri Lotman sostiene que no es posible una traslación semántica de un signo perteneciente a un entorno semántico particular sin que, al entrar en contacto e integrarse a la red de significaciones de otro entorno, varíe su sentido original.³ Paradójicamente —señala Lotman—, dicho intento de traducción se efectúa de manera cotidiana y en los más diversos ámbitos. De hecho es la base misma de la creación de textos nuevos y, en esa medida, “una de las características más importantes del pensamiento creativo”.⁴ Este concepto nos interesa en lo particular, dado que el proceso de apropiación e inserción de elementos de una semiosfera cultural al discurso artístico, es decir, su “traducción” semántica como un acto consciente, forma la estrategia básica utilizada por Revueltas y sus contemporáneos para sentar una identidad particular, artística y cultural en sus respectivos discursos. ¿Cómo opera dicha traslación semántica?

³ Lotman, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Este concepto, la creación de novedad a partir de un diálogo entre dos (o más) textos distintos, es compartido de una manera u otra por una amplia gama de pensadores. Según Rifaterre, todo texto nuevo es resultado de prácticas intertextuales. Esta aseveración parece tanto más apropiada en el caso de discursos que (como sucede en nuestro corpus) practican esta intertextualidad de manera intencionada y abierta, de hecho como estrategia constructiva central. El enfoque resuena de manera directa en los conceptos de Julia Kristeva, quien afirma que todo texto deriva de códigos preexistentes. Aplicando este concepto a la música, Márta Grabósz propone la idea de “bi-isotopías”, parafraseadas por Hatten como “la superposición de dos categorías organizadoras, que se ocupan del sentido musical” (*op. cit.*, p. 170). La productividad de un enfrentamiento dialéctico entre dos textos también forma parte esencial del materialismo dialéctico (de evidente relevancia para el estudio del arte “de izquierdas”, el cual nos concierne de manera muy directa aquí). La intertextualidad, que en el marco de la música de Silvestre Revueltas asume la forma de un diálogo crítico entre discursos de índole muy diversa, conforma la base del proceso creativo del repertorio que aquí se analiza.

Para que ésta tenga lugar, es preciso que existan o se construyan ciertas bases comunes entre los ámbitos concernientes, haciendo posible la representación de un signo de origen particular en un ámbito ajeno. Cuando un compositor toma prestado un “tema popular” y se limita a armonizarlo o resinstrumentarlo, hay una traducción semántica elemental. El tema popular y el discurso destino comparten el tipo de discurso: la música. Quizá comparten también características del lenguaje — tonalidad, forma, estructura rítmica—, resultando aún más “natural” la traducción. Pero en *Esquinas*, como vimos, no es tan inmediata, y es bastante más compleja. En el análisis de esta obra dejamos entrever distintos propósitos de traducción: la marcación *cultural* del discurso musical moderno o vanguardista, que presuntamente responde a la intención de *apropiar* simbólicamente el ámbito cultural de los significadores apropiados, y la posterior *disolución* de dichos significadores culturales en el discurso musical, como una estrategia para arribar a un discurso musical propio. Esta doble construcción de sentido se manifiesta en la presencia de dos niveles distintos de traducción intertextual.

a) *Traducción icónica*: Revueltas crea el entorno musical al cual primero *trasladará* la melodía aparentemente “intacta” de un particular Son. El signo proveniente de la semiosfera de origen (objeto-son), penetra el ámbito destino (el discurso musical de Revueltas), como representación de aquél (signo-son). El son *entra en contacto* con la voz autoral, ocupa un lugar perceptible dentro del discurso, es ya parte de él, pero conserva al mismo tiempo un fuerte parecido con su cualidad signica de origen y, connotativamente, también con su ámbito de origen. Se trata de una traslación

icónica, en la medida en que el elemento melódico incorporado es muy similar o idéntico a la melodía de origen. Este iconismo aporta a la música un considerable poder de evocación de un posible significado cultural.

b) *Traducción simbólica*: En una segunda instancia, reportamos una asimilación mimética de los signos de origen cultural al discurso musical. El compositor somete al signo-pregón y al signo-son a cambios encaminados a permitir su adaptación eficaz a las relaciones de significación imperantes en su discurso artístico. Se opera, pues, una segunda traducción semántica, pero ahora al *interior* de la obra. La representación musical del son y del pregón se diluye, perdiendo su parentesco con los signos culturales de origen, y se transforma, para ser asimilada por el discurso propio del compositor. Refiere a su origen cultural ya sólo de manera *simbólica*: sabemos de dicho origen porque el compositor nos ha proporcionado el código para descifrar el sentido de los nuevos signos mediante el precedente de la traducción icónica; él ha postulado así, dentro de la obra, la convención necesaria para dicha decodificación. Llegado este momento, no parece preocupar al compositor mayormente la representación de contenidos más allá de los puramente musicales. Ya no *identificado* (y por ende *identificable* o *perceptible*) como texto *cultural*, el signo *imbuido* en el texto artístico contribuye así a construir un discurso nuevo. Una *otredad* —el gesto biomorfo de un pregonero o el musical de un sonero— es dos veces traducida, primero de manera evidente, como música “con memoria cultural” y con aspiraciones referenciales; después simplemente como “música”, que alberga dicha memoria en lo profundo de

su estructura. En la última traducción está también la premisa de una especificidad del discurso artístico.

Regresemos por un momento a Lotman: “Una pareja de elementos de significación que no son susceptibles de una yuxtaposición mutua [porque pertenecen a semiosferas distintas], [pero] entre los cuales se establece una relación de adecuación, gracias al contexto [nuevo] que comparten, forman un *tropo* semántico. Los tropos [...] constituyen la esencia del pensamiento creativo, y su función trasciende el arte. Los tropos están presentes en toda creatividad. [...] Y, tal como en la poesía, también en la ciencia, una yuxtaposición ‘ilegítima’ provoca muchas veces la formulación de una nueva ley”,⁵ o, como en nuestro caso, una nuevo método de construir forma y sentido musical. Leída bajo este precepto, *Esquinas* es un clarísimo ejemplo de construcción tropológica, no sólo en tanto que su discurso resulta de distintos procesos de traducción semántica, sino también porque éstos son conscientes: la propia traducción conforma uno de los contenidos fundamentales de la obra.

Afirma Lotman que el “proceso para producir textos [tropológicos] es ‘estudiado’ y deliberado; las reglas son activamente incluidas en el texto mismo, no sólo en el metanivel sino directamente en el nivel de la estructura textual. En esto consiste la especificidad de los tropos: son irracionales (porque hacen equivalentes elementos que se asumen como no-equivalentes o totalmente distintos) e hiperracionales (porque incorporan directamente a la figura retórica una construcción

⁵ Lotman, *op. cit.*, p. 37 (mi traducción).

intencionada)”.⁶ Esta es la característica fundamental que confina nuestro corpus, y es la perspectiva bajo la cual lo observaremos en adelante.

Textos retóricos y tropos revueltianos

El corpus que se estudia aquí es precisamente aquél en el que es evidente el diálogo creativo entre discursos musicales y culturales diversos como estrategia para la construcción de sentido en el discurso. En este género de creaciones *Esquinas* no conforma más que uno de los ejemplos más elocuentes. Como adelantamos ya en la introducción, la mayoría de las obras escritas entre 1929 y 1934 se inscriben en este *modus* compositivo; representan un proceso creativo muy particular, productivo también para la interpretación de las obras que Revueltas compone más tarde. Apoyándonos en los conceptos de Lotman, hablaremos, pues, de las *composiciones tropológicas de Revueltas*, dada la presencia paradigmática ahí de tales construcciones retóricas y su función rectora en la construcción del texto. La *omnipresencia del tropo como mecanismo poético* en este corpus sugiere un mayor acercamiento a esta estrategia creativa en los textos musicales de Revueltas.

No es difícil reconocer la presencia de un tropo semántico en textos literarios.

Pero, ¿cómo se articulan los tropos en discursos simbólicos como el de la música?

⁶ Lotman, *op. cit.*, p. 38 (mi traducción). Cabe aclarar que, si bien esta definición de figuras tropológicas caracteriza y enmarca de manera estupenda las obras del corpus que aquí se estudia, Lotman la propone en realidad por oposición a los lenguajes “espontáneos”, cuyas normas se aplican de manera inconsciente y sólo pueden conocerse mediante un estudio sistemático.

¿Cómo sabemos si enfrentamos un verdadero tropo, es decir, la “yuxtaposición ‘ilegítima’” de la que habla Lotman, o meramente un contraste de elementos musicales? Para que se pueda hablar de estrategias tropológicas en música, nos apoyaremos en Hatten, quien establece varias premisas, que cito a continuación, relacionándolas con nuestro contexto para mayor claridad:

a) “El tropo debe emerger de una yuxtaposición clara de tipos [expresivos] contradictorios o previamente inconexos.” Un caso claro es la representación de un son, situada en el marco estilísticamente ajeno de *Esquinas*. El discurso armónico y rítmico del signo-son y del discurso base son *contrarios*, más que contrastantes, dado que el tonalismo del son crea una expectativa que no se cumple en el discurso base (o, leído a la inversa, el no-tonalismo del discurso base ofrece una textura armónica que choca con el tonalismo del signo-son cuando este incide sobre ella). Por su parte, la articulación semiótica de los pregones, espacial y temporalmente segregados, *contradice* (más que contrasta) con la organicidad y el flujo continuo del discurso base que conforman los *ostinati*.

b) “El tropo debe emerger de una locación funcional o proceso singulares.” En el caso de *Esquinas*, esta locación funcional la conforma el discurso modernista que está presente de manera continua y que propulsa el devenir temporal de la obra. Sobre este discurso inciden *de manera esporádica* las representaciones antropomorfas. La naturaleza semiótica siempre cambiante de éstas contrasta con la consistencia textual del discurso base, que por eso conforma la locación funcional. También el signo-son,

por su ocurrencia única, se define como incidencia efímera sobre el discurso que es continuo y por ende funcional.

c) “Para substanciar una interpretación tropológica, debe existir evidencia de un nivel superior, a diferencia de interpretaciones de [simple] contraste u oposición dramática de caracteres.”⁷ Esta condición es muy clara en los discursos tropológicos de Revueltas. Los tropos ahí resultan por el choque con el discurso musical con elementos provenientes de textos completamente ajenos, los gestos culturales que agregan un nivel semántico al musical (por ejemplo los gestos biomorfos de los pregoneros, pero también los fragmentos de música popular, radicalmente decantados del discurso modernista de Revueltas). En los casos donde la incorporación de unidades culturales externas tiene un propósito de parodia, la claridad y fuerza de los tropos es aun más evidente.

Suma o choque de signos

En las páginas precedentes hemos insistido tanto en la iconoclasia antinacionalista de Revueltas, que el lector debe estarse preguntando cómo nos explicamos entonces la presencia del muy considerable número de “menciones musicales” del ámbito popular en la mayor parte de sus obras, sin duda el factor de mayor peso y la justificación principal tras las exégesis que han definido a Revueltas como paladín musical de la nación *par excellence*, entre los compositores de la generación posrevolucionaria. Basta lo hasta ahora discutido para concluir rápidamente que poco

⁷ Hatten, *op. cit.*, p. 170, mi traducción.

significa el número de citas de estilo popular en una partitura, si no se toma en cuenta la forma y el sentido de su articulación en el texto. Los ocho compases del son, por ejemplo, nos han mostrado que una aparente referencia a la música popular de los Altos de Jalisco está destinada a aportar un sentido político más que paisajístico a la partitura.

Los signos de *Esquinas* sirven a un propósito distinto al de la *representación* sonora de las voces de una calle. Son más bien el punto de partida para la *expresión musical* de una idea y un sentimiento instigados en el compositor por la cultura callejera. Ello explica el proceso de *disolución* del referente cultural (origen) en el musical (destino), la fusión de *dos* signos, proceso que desemboca en un discurso formado por signos resultantes, que son nuevos. Nuestra discusión de *Esquinas* se ha concentrado en el análisis de este proceso de fusión, en la construcción de un discurso artístico mediante el proceso de *síntesis tropológica* de signos provenientes de semiosferas distintas. Dicho propósito poiético explica por sí mismo la razón de la escasez o evanescencia de referencias folklóricas o representaciones icónicas del entorno “real” en esta obra.

¿Qué sentido tienen entonces las composiciones que contienen este tipo de referencias en abundancia? Ya habíamos adelantado algunas hipótesis al respecto. Hay obras en las que se infiere el sentido de construcción de identidad nacional como contenido expresivo principal: entre ellas podrían considerarse tal vez *Colorines* y *Alcancías*, que articulan lo propio en términos de una mezcla de significadores de una cultura híbrida. En ellas encontramos una multiplicidad de signos (citas de estilos y

representaciones musicales de gestos antropomorfos) que apuntan a culturas diversas, de la urbe y del campo, de presente y pasado. Al yuxtaponer osadamente estos signos, el compositor articula musicalmente esta diversidad y su dinamismo. La definición de identidad que se infiere de esta cartografía sígnica evidentemente no es ni simple ni unívoca, y es en este punto en el que Revueltas difiere de otros nacionalistas. (Ya habíamos advertido de la tendencia generalizada de los nacionalismos de fincar la evocación semántica de una partitura o movimiento en sólo *un* tipo particular de referente, acorde con la idea de identidad que desea proyectar el compositor en cuestión).⁸ En el entorno cultural que parecen dibujar las composiciones Revueltianas mencionadas, se entrecruzan y contraponen diversos planos semánticos, diferenciados mediante una disposición propia en el tiempo y espacio de la partitura. En esta forma de relacionarse con la vitalidad del mundo externo no sorprenden las estrategias constructivas del *collage* y del *montaje*: son, de hecho, las idóneas. Este es a todas luces el imaginario de un vanguardista. En su manifiesto *Actual*, de 1921, Maples Arce lo describe con extraordinaria “plasticidad”:

Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un *falso deseo conciliatorio*, — *sincretismo*—, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino, tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual

⁸ Por supuesto hay excepciones a este paradigma entre los compositores que rodean a Revueltas. Chávez recurre a muchos tipos de referencia para marcar semánticamente su discurso, pero casi siempre es uno solo, estratégicamente seleccionado, el que emplea en una partitura o movimiento específicos. Una notoria excepción está en los *Cantos de México*, dedicada a Revueltas, en la que procede como éste, combinando signos representativos de las distintas culturas que conforman al país en su audición. Es por eso que aludimos antes a esta obra como posible expresión un guiño paródico al compositor amigo.

problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de *totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica*.⁹

El compositor de *Colorines y Alcanías* es sin duda nacionalista,¹⁰ pero un nacionalista de vanguardia, que rechaza las representaciones sentimentales y patrióticas de nación que prefiere la academia, y que se resiste ante cualquier reducción identitaria a conveniencia de uno u otro discurso de poder.¹¹

Hay otro tipo de composiciones que también se caracterizan por una presencia múltiple y abrumadora de signos de “lo popular”, pero su articulación, aunada a diversas circunstancias externas al texto, despiertan sospechas respecto de una presunta intención nacionalista. Un discurso artístico personal no se construye sólo mediante un rescate afirmativo de aquello que se define o quiere como propio. Se logra también postulando de manera crítica aquello que se rechaza. Esto puede lograrse mediante construcciones que enfatizan diferencia frente a una otredad: no la

⁹ Maples Arce (en Schneider, *op. cit.* pp.270-271). Se respetó la puntuación que aparece en esa publicación (mis énfasis).

¹⁰ En mi opinión, no son muchas las obras que persiguen un propósito de evocación de identidad local (alguna suerte de mexicanidad), como contenido expresivo *principal*. Aunque extemporáneo a nuestro corpus, el *Homenaje a Federico García Lorca* (en sus movimientos externos) cabe en esta categoría. En un ámbito distinto de la creación revueltiana hay, en efecto, obras con un propósito abierto por denotar lo “mexicano”. Me refiero al de la música de cine y escena, en donde dan soporte a narrativas en las que la representación de identidad cultural es esencial. Recuérdense por ejemplo escenas como el “tempo de Huapango” en el filme *Redes*, la *Noche de Jaranas* en la música para “La noche de los Mayas”. Aprovechando su potencial de representación, estas composiciones recurren libremente a las convenciones estilísticas. Pero en mi opinión no conforman un referente útil para explorar la individualidad del discurso artístico de Revueltas, pues ésta se manifiesta mucho menos en el terreno de la música funcional. (Sobre la música de cine de Revueltas, ver Roberto Kolb, “*Redes*, la versión de concierto de Silvestre Revueltas” en *Pauta* 87-88, 2003, pp. 38-53).

¹¹ Contrasta con este corpus el que conforman obras como la *Toccata (sin fuga)* y las *Tres piezas para violín y piano*, partituras en las que en primera instancia no se escuchan citas de estilo que apunten a un origen en el entorno cultural local (la presencia de otro referente, el neoclasicismo de Stravinsky, en cambio, es ahí muy fuerte). Una audición cuidadosa, sin embargo, revela la presencia sutil y muy dosificada de indicadores de una suerte de mexicanidad. Pero estos se comportan de manera similar a los de *Esquinas*: son efímeros o se diluyen rápidamente en un discurso modernista no referencial. Como en aquella partitura, a todas luces su propósito es el de marcar culturalmente un discurso moderno, cuyo interés es finalmente musical.

síntesis de signos de combinación inédita, no la feliz disolución de unos en otros, sino las retóricas que permiten destacar su incongruencia con el dicho propio. La distancia se manifiesta en una retórica de ruptura, por ejemplo mediante el enfrentamiento *disgregante* de signos, la no-simbiosis de éstos. A este tipo de retórica dedicaremos la tercera parte de este estudio, confiados en que los textos paródicos y las construcciones de ironía que ahí se evidencian terminarán por elucidar y confirmar el sentido del imaginario vanguardista que hemos explorado hasta aquí.

TERCERA PARTE: EL CHOQUE DE LOS SIGNOS

Capítulo IX

La retórica del tropo

1. Tropo y ethos

La selección y particular marcación musical del pregón como signo incorporado al texto le aporta una connotación semántica, la cual conlleva además una intención de carácter *ético*. El compositor reivindica la voz del personaje callejero y la asume en el texto sin asomo de distancia o ironía: el asunto de *Esquinas* es *serio*.¹ De ahí el esfuerzo por hacer *converger* ²*semióticamente* la “palabra” del narrador (el discurso musical Revueltas) con la de su personaje (las voces de la calle). Es difícil de imaginar una alegoría más elocuente del nacimiento de una *identidad* discursiva, como resultado de *convergencia* y *fusión* de los signos de dos textos que pertenecen a dos semiosferas distintas (las sonoridades antropomorfas de un entorno físico de orden local y manifestaciones de modernidad Parísina, libremente apropiadas).

Al referirnos a la iconoclasia que se percibe en la distinción que hace Revueltas entre “lo nacional” y lo “nacionalista” dejamos entrever una postura distinta: la

¹ Si se lee a la luz de nuestra interpretación de las premisas culturales de la obra (y sólo así), la traducción, tanto del signo-pregón como la del signo-son, tiene un sentido ético “positivo”. Es la apropiación de un gesto cultural “deseable”, que desempeñará un papel significador importante dentro de la obra. Los sonidos por sí mismos no son morales: para establecer si existe una convergencia entre los materiales que se reúnen en un texto, hay que conocer las connotaciones que conllevan en un marco cultural particular. Se establece así la premisa básica para una interpretación ética de un componente musical: dicho sentido depende por completo de la competencia estilística y cultural de quien lo utiliza y de quien lo percibe. La particular articulación del componente mismo en el texto y/o su correlación con otros componentes del texto, *a la luz de estas connotaciones* en el marco hermenéutico pertinente, nos permiten la especulación sobre un sentido ético del signo musical.

² Bajtín utiliza el término de “convergencia” para denotar textos no paródicos. (Beristáin, *op. cit.* “Parodia”, p. 391). A la luz de nuestro modelo de retórica como generadora de significado, este concepto (y evidentemente también su antípoda, la *divergencia*) resultarán de enorme utilidad.

posibilidad de una crítica articulada desde la música. Un caso particularmente elocuente lo ofrece *Magueyes* (1931), el segundo cuarteto de Revueltas. En uno de sus borradores aparece manuscrita la siguiente leyenda:

Podría llamarse un “Mexican Sketch[”] (sería *stylish*)
Puede serlo si se quiere.
Pero no tiene nada de folklórico, de serio, ni trascendental,
(Esto ha de encantar a mis colegas) a pesar de su tema, tomado de un
fragmento de canción popular. Es simplemente la expresión de un estado
de ánimo sugerido por la canción, y muy personal. Más bien una especie
de burlona protesta, a veces, tal vez un poco tierna, un poco dolorosa,
característica de mi carácter³ espíritu.

No es difícil inferir a partir de estas palabras una crítica al iconismo mexicanista, utilizado como mercancía exótica (“sería *stylish*”) y “una burlona protesta” contra el folklorismo, pues lo caracteriza irónicamente como “serio y trascendental”. Después de leer esta advertencia, no sorprende escuchar al inicio del cuarteto un fragmento de la canción popular homónima, pero sólo para ser desvirtuado de inmediato mediante retóricas de índole tropológica, es decir, confrontado por tipos expresivos que no surgen del tema, sino que resultan incongruentes con él. Esto, además, no sucede al inicio de la obra, sino cada vez que la música recurre al presunto “Leitmotiv”. Observamos aquí una estrategia opuesta a la de *Esquinas*: a todas luces Revueltas articula aquí una *divergencia semiótica* entre los dos discursos, el que se relaciona con el folklorismo y el propio.

³ Tachado en el original.

Allegro giocoso - 3/4

Magüeyes cc. 1-12. Obsérvense las distintas retóricas de incongruencia respecto de la melodía: la métrica en el violonchelo; los violentos gestos de ruptura (cc. 5-6 y 10-11); el enfrentamiento del lenguaje tonal (tema) con el no tonal (“acompañamiento”).

¿Cómo construye Revueltas musicalmente su “burlona protesta” contra lo que llama irónicamente “folklore” “serio” y “trascendental”? ¿Es capaz la música de criticar discursos de índole ideológica? Entramos aquí de lleno al terreno de la parodia. En este tipo de repertorio escuchamos muestras de folklore, pero al parecer sólo como pretexto para refractar su sentido. Previamente habíamos sugerido ya el

sentido político y estético de la crítica revueltiana al folklorismo nacionalista. Para *burlar*, *ironizar* o *polemizar* esta práctica, habría que *tergiversar* o *enajenar negativamente* al referente (símbolo de dicho folklorismo) ante-, sobre-, o contraponiéndole un discurso ajeno, capaz de articular y subrayar la *distancia* de la voz autoral. Es la construcción de tropos, la que permite esta marcación negativa —irónica, satírica, grotesca.

Para hablar de ironía,⁴ nos dice Hatten, debe haber un “potencial para la reversión de aquello que ‘realmente’ significa una palabra o un hecho; una reversión que refuerza retóricamente el sentido intencionado mediante la exageración de su contrario”. Debe darse, pues, una “impropiedad intencional, ya sea de un sentido literal o metafórico, de modo que sea posible interpretar la contradicción como significativa (o expresiva)”.⁵ Desde luego requerimos de una competencia previa para definir como “incompatibles” dos tipos estilísticos y afirmar que un contenido es “inapropiado” para combinarse con otro. Esta es la premisa para constatar que estamos en presencia de un tropo irónico. Es un hecho ampliamente aceptado por músicos, cronistas e historiadores que Revueltas era diestro en el empleo de la ironía y del humor. Pero ¿de qué ríe (cuando ríe)? ¿Es risa o burla lo que escuchamos, o intuimos sólo una discreta mueca de ironía? ¿Cómo podemos diferenciar en un discurso no figurativo como la música entre una mueca (*ethos irónico*) e intenciones

⁴ A diferencia de Lotman, Hatten incluye la ironía entre los tropos retóricos. Para nosotros, la ironía es una categoría retórica amplia, que puede englobar en sí los otros tropos. En cierto modo, de hecho, la segunda parte del estudio puede entenderse como un análisis de la ironía en la música de Revueltas.

⁵ Hatten, *op. cit.*, p. 172-173.

como la burla (*ethos satírico*), la crítica seria (*ethos polémico*), o el mero juego (*ethos lúdico o humorístico*)?⁶

Es precisamente porque un gesto musical, cualquiera que sea, conlleva también una carga cultural, que su contacto con otro gesto musical puede resultar *culturalmente* incongruente y producir un choque semántico. Son nuevamente las connotaciones del gesto musical sugeridas por las notas al programa de Revueltas y el estudio de la instauración social y cultural de la obra, los que nos permiten inferir un sentido ético complementario y, por lo tanto, trascender la mera intuición de una incongruencia irónica, para aventurar interpretaciones sobre el posible sentido ético de la reversión semántica. Aunque persistirá el carácter inevitablemente especulativo de este ejercicio, es necesario asumir el riesgo: la dificultad para reconocer la presencia de la ironía en la música de Revueltas y de entender su sentido, permitió por largo tiempo una lectura por completo sesgada de gran parte de sus obras. Debido a la prolijidad de referentes “folklóricos” en su música, Revueltas fue siempre (y sigue siendo) historiado como un músico “nacionalista”. Si la presencia de significadores de mexicanidad en el corpus aquí estudiado tiene con frecuencia un sentido irónico, tendremos que reformular dramáticamente nuestra interpretación de este presunto “nacionalismo”. Con este propósito recorreremos algunas de las obras del corpus, analizando cómo se constituyen y operan ahí los tropos de la divergencia, y especulando hermenéuticamente sobre su posible razón expresiva.

⁶ Tomo prestada esta clasificación de los regímenes que propone Genette, aunque sin diferenciar (como hace él) lo humorístico de lo lúdico, puesto que resultaría difícil definir tal distinción en el marco del discurso musical.

Las retóricas del deseo y del rechazo

Si nos detenemos un momento para observar a cierta distancia nuestro corpus, detectaremos dos campos semánticos fundamentales. Por una parte escuchamos obras en las que, como en *Esquinas*, el tópico se vincula a la cultura de la calle, interpretada inicialmente como entorno de pobreza y conflicto, no como cuadro pintoresco, idílico y homogéneo. Los sonidos que Revueltas infiere de ahí, tienen un fuerte sentido político. El poblador de esta calle sufre, pero también sueña. Es la calle donde resuena “[...] El grito plebeyo, fecundo en rebeldías, de un desarrapado” pero quien “tiene más fuerza constructiva que un millón de ‘five o’clock teas’.”⁷ Como veremos más adelante, este personaje no sólo aparece en *Esquinas*: lo encontramos ya en 1924, cuando Revueltas lo introduce en dos obras para violín y piano: *El afilador* y *Tierra p’a las macetas*. Lo encontraremos más adelante también como actor principal del *Parián*, o como parte de una suerte de representación musical de caos urbano en *Cuahnáhuac* y *Colorines*, y también en los “retazos” de son que se escuchan, furtivos, en *Ventanas*. También la gran cantidad de “mentadas musicales” que se escuchan en *Alcancías* podrían leerse como representaciones de dicho tópico. El diálogo que Revueltas entabla con la cultura de la calle es, por demás, *serio*.

Por otra parte están las obras que aluden críticamente a ciertas apropiaciones del “folklore”. Así lo sugiere el propio compositor:

Nuestra música mexicana tiene todas las características de esa pueril vanidad provinciana que se presenta a sus coterráneos con trajes y maneras de la capital. Es música envuelta en sedas importadas de los bulevares europeos, música hecha a base de diminutivos empalagosos, tan alejada de la realidad

⁷ Silvestre Revueltas, *op. cit.*, p. 201.

dolorosa y palpitante de las masas como una recepción diplomática o un aristocrático sarao.⁸

Se refiere, suponemos, a la música nacionalista en la que “lo mexicano” está representado sólo por un ingrediente superficial, efímero e idealizado en el marco de un discurso europeizante, o está presente sólo en el título pastoril, épico, patriota, o “indio” de las obras. Irónico, Revueltas contrapone al meloso pintoresquismo la rudeza de un discurso que surge de la corporización musical del sujeto “proletario” que habita partituras como *Esquinas*:

[...] la música dura y fuerte, que no se pasea en *Rolls Royce* sino que camina con los pies desnudos, no es del agrado de los oídos civilizados y refinados de los salones europeos.⁹

El personaje callejero de Revueltas no es primeramente “nacional” o “mexicano”, pues su condición social trasciende estas fronteras. Su voz no es “estética”, en cuanto que su expresión es el grito y no el canto, y su condición psicosocial no puede manifestarse fielmente sino de manera áspera.¹⁰

Con el propósito de entender mejor la saña de las sentencias de Revueltas respecto de ciertas expresiones musicales, vale la pena detenerse un poco en el ambiente que rodeaba al compositor para saber a qué se enfrentaba. A lo largo de la década de los veinte se había ido haciendo convencional una potente definición de mexicanidad, que se percibía en todas partes. Se reconocía en (blanquísimas) indias romantizadas en los calendarios de las carpinterías, en la figura de un Rey Indio en las

⁸ *Ibíd.* p. 201.

⁹ *Ibíd.* p. 201.

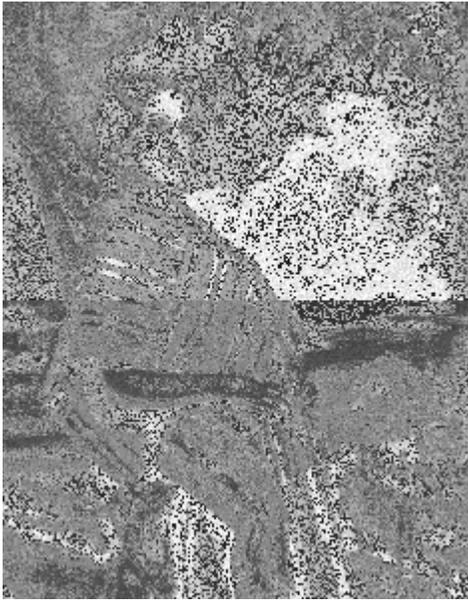
¹⁰ Considérese la similitud de esta “antiestética” con la que pregonaron para sus canciones Bertold Brecht y sus distintos correligionarios musicales, sobre todo Hanns Eisler y Kurt Weill.

cervezas o en las cajetillas de cerillos (patrocinado por la cigarrera “El Buen Tono” y la Cervecería “Cuauhtémoc”), en la legendaria figura de la China Poblana, immortalizada por la (española) María Conesa, en el concurso de la “india bonita” (organizado por un periódico de la ciudad de México en 1921), en las canciones que emanaban de la XEW, la Voz de la América Latina¹¹ (célebre estación de radio privada y primera piedra de la construcción del emporio de los Azcárraga). Este es el imaginario que construyó la pequeña burguesía de México apelando a una nueva clase media, que había surgido tras la Revolución.



¹¹ La XEW fundada en 1930. Pero ésta fue precedida por varias estaciones de radio privadas y del propio estado. Sobre todo las segundas perseguían una fuerte agenda nacionalista, históricamente documentada. Reporta Ricardo Pérez Montfort, que “Desde 1931 la XEFO, estación que pertenecía al Partido Nacional Revolucionario fue identificada como la Radio Nacional de México. Alternaba sus transmisiones con propaganda comercial y mensajes políticos de clara raigambre oficialista. Fue la primera en transmitir una campaña política —la del general Lázaro Cárdenas en 1933 y 1934— y se caracterizó por sus constantes controles remotos desde fábricas, minas, presas hidroeléctricas, ejidos y demás centros de trabajo con el fin de realizar la tarea pedagógica de mostrar eso que llamaba ‘Los impulsos creadores de México’ en un programa del mismo nombre.” Pero nótese el tipo de nacionalismo que, mediante la selección de cierta música popular, enmarcaba esta propaganda: “La XEFO también transmitía música mexicana y tuvo entre sus directores artísticos a figuras como Lorenzo Barcelata y Armando de María y Campos, quienes continuamente llamaban a Miguel Lerdo de Tejada, a Alfonso Esparza Oteo, al joven Pedro Vargas, al trío Calaveras, a Chela Campos y a Lucha Reyes a amenizar la continuidad entre boletines oficiales, noticieros gubernamentales y programas nacionales.” (Pérez Montfort, “La Ciudad de México durante el régimen del General Cárdenas”, en *Juntos y medio revueltos*, Colección Sábado Distrito Federal, México, 2000, pág. 43).

María Conesa¹²



Galas: “La pastora”, Tornero, 1937, óleo sobre tela (124.5x99.6cm); para calendario en línea
“Charra”, Xavier Gómez, acuarela y gouache sobre papel (56X42cm, sin año)¹³

¹² María Conesa “nació en Vinaroz, Valencia, España, el 18 de diciembre de 1892; murió en la ciudad de México el 4 de septiembre de 1978. Actriz y cantante, llegó a México en 1908 y tuvo sus primeros éxitos en los teatros Principal y Colón, como tiple cómica. Desde entonces gozó de gran popularidad. Parece ser que la película La banda del automóvil gris representa, en parte, su biografía. Conquistó al público en el papel principal de la zarzuela La Gatita de Oro y en la de Jiménez y Vives La Gatita Blanca, nombre que le quedó como mote. Su última participación la hizo en una temporada de zarzuela en el Teatro de la Ciudad de México, dos meses antes de su muerte.” Tarjetas pertenecientes al fondo pictográfico de Colecciones Especiales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. (<http://www.durango.net.mx/biografias/biografia.asp?id=289>)

¹³ Sobre la institución de la “galas”, creadas en la célebre fábrica de calendarios, cuenta Alfonso Morales Carrillo: “Galas de México, S.A., la más grande fábrica de calendarios que hubo en México en este siglo [se refiere al siglo veinte], lleva en su nombre el primer apellido de su fundador: Santiago Galas Arce, un inmigrante nacido en Santander, España, en 1906, que llegó a México a los 14 años para trabajar en una tienda de ultramarinos. [...] A partir de los años 30, cuando publicistas e impresores descubren la eficacia comercial de los calendarios de pared y las posibilidades que ofrece la tecnología *offset*, Galas se incorpora al negocio de los cromos. [...] La imprenta estableció en sus instalaciones un estudio para que un grupo de pintores, contratados por tiempo o por obra, produjeran las pinturas originales a partir de las cuales se procesarían las estampas de los calendarios; tanto de aquellos llamados “especiales”, que eran los contratados en exclusiva por una empresa, como los “de línea”, que eran los que la imprenta ofrecía en sus catálogos al público en general.” Pero dicha empresa había se había apoyado en el modelo establecido 8 años antes, en 1922, por la compañía litográfica “La Enseñanza Objetiva” que “tenía por lema”, dice Morales Carrillo, “enseñar trabajando”. “A petición de sus clientes de las compañías tabacaleras y cerveceras, [esta empresa] comenzó a imprimir los primeros calendarios murales con temas vernáculos. Las empresas orgullosamente mexicanas requerían de escenas típicas para hacer la publicidad de sus productos. En vez de los cromos importados de Estados Unidos y Europa, las tiendas y comercios comenzaron a regalar imágenes de [...] esta naciente galería del hogar.” (“La Patria portátil: 100 años de calendarios mexicanos”, en *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*, Museo Soumaya, Asociación Carso A.C., 2000, pp. 15 y 20). Reproducciones tomadas de esta publicación.

Este nacionalismo no era muy distinto al que propagaba el estado. De hecho, fue éste el que más bien hizo suyo el repertorio iconográfico surgido de iniciativas privadas.¹⁴ Esta identidad se podía inferir claramente de la programación de las estaciones de radio oficiales, cuyos gustos musicales se distinguían en poco de la de la XEW.

El imaginario de una india engalanada con trajes típicos y rodeada de charros, tenía su correlato musical en la tradicional canción mexicana y más específicamente en el subgénero de la canción ranchera, discursos marcados casi siempre por un pronunciado sentimentalismo, temática amorosa y ambientación rural. Esta música no sólo se localizaba en la radio pública o privada, en el teatro de género chico y en el cine que la propagaría a partir de la segunda parte de la década de los treinta: tenía seguidores también en el Conservatorio Nacional de Música, donde estaba empleado Revueltas. Desde ahí se publicaba la revista *México musical*, profundamente academicista y portavoz de aquellos que (en consecuencia) se sentían amenazados por el espíritu renovador de Chávez y Revueltas. Basta hojear algunos números de esta

¹⁴ Así lo sugiere el excelente estudio de Rick A. López, "The India Bonita Contest of 1921 and the Ethnicization of Mexican National Culture", en *Hispanic American Historical Review (HAHR)*, Vol. 82, No. 2, 2002. Otra fuente ineludible para el estudio de la conformación institucional de identidad, lo conforma el trabajo de Mauricio Tenorio Trillo en *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880 – 1930* (México, Fondo de Cultura Económica, 1998). Una de las formas más emblemáticas de codificar una identidad nacional por parte del estado, quedaba plasmada regularmente en el contenido del pabellón mexicano enviado a las exposiciones universales. Como en ocasiones previas, también la participación mexicana en la exposición de 1929 en Sevilla ofrece un corte de los valores que privilegiaba el estado callista. Tenorio Trillo dedica un capítulo entero a esta exposición, que dibuja como ninguna otra las convenciones vigentes en México cuando Revueltas se integra a su vida cultural ("La exposición universal de Sevilla 1929", *op. cit.*, cap. XIII). Una tercera fuente de información imprescindible sobre la cultura nacional y el nacionalismo durante los años veinte y treinta la conforman los trabajos de Pérez Montfort. Consúltense en lo particular los capítulos "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937" y "El nacionalismo cultural y el estereotipo revolucionario", en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS, 1994. Para una historia de la radio en México, se recomienda la lectura de *Radio Nation. Communication, Popular Culture, and Nationalism in Mexico, 1920-1950*, de Joy Elizabeth Haynes, Tucson, University of Arizona Press, 2000.

tenaz publicación¹⁵ para inferir los valores que reivindica. En el marco de series biográficas sobre los grandes maestros de la historia de la música (Schumann y Beethoven, por ejemplo) y otros artículos que reafirman las glorias de la música clásica, incluía siempre algunas composiciones de los amigos de la revista. Pero no se trata de sonatas o mazurkas, como cabría suponer del perfil de la revista, sino casi siempre, paradójicamente, de canciones mexicanas o géneros afines (composiciones originales o arreglos). A parecer, estas canciones representaban la definición de cultura nacional de este grupo, que gritaba de manera insistente su antagonismo a Chávez y, por extensión, seguramente también a los experimentos vanguardistas de Revueltas que resonaban con osadía máxima justamente en el Conservatorio. (Basta imaginar el choque que deben haber causado en los oídos de este público los estrenos de canciones como el *Dúo para pato y canario*, *Ranas* y *El tecolote*, a cargo de la Orquesta del Conservatorio, dirigida por el compositor). Ante tan extraña mezcla (Beethoven por un lado y por el otro la “domesticación musical” de indias y charros) no es difícil de explicar la virulencia sonora y la ironía con las que Revueltas trata de deslindarse de estas expresiones de identidad. Es también el foco de la crítica que hace el modernismo de Chávez y, en esta época, también el de Ponce, quien antes había sido pionero de un nacionalismo basado en la canción mexicana.

Acaso no sorprende por eso que las obras de Revueltas en las que aparece fielmente citado el “folklore”, recurran casi siempre a formas paródicas en las que este significador aparece definido más bien como “blanco” que como protagonista.

¹⁵ La revista, financiada mediante anuncios diversos (entre los cuales sobre todo las múltiples academias de piano que eran propiedad de sus colaboradores), se publicó desde 1929 hasta 1934, período que coincide exactamente con la creación del corpus que abordamos aquí.

Mientras *convergen* las sonoridades de la calle y se *diluyen* para conformar su discurso más personal, Revueltas opta por aislar y alienar negativamente las sentimentales muestras del “folklore” que prefieren los editores de *México musical* para representar su concepto de nación y que, como hemos visto, abundan también en el imaginario nacionalista cotidiano de la Ciudad de México. Entre dichas manifestaciones convencionales de nacionalismo y la voz musical de Revueltas observaremos, pues, una *divergencia* pronunciada. Si el ethos que se respira en la articulación de las voces “proletarias” es “serio”, el que se ocupa críticamente de distintas manifestaciones de un iconismo en mayor o menor medida convencional, se construye con base en la parodia: transita de lo lúdico y humorístico, por la sátira franca, hasta la polémica abierta. En este marco habremos de releer a continuación algunas de las obras de nuestro corpus.¹⁶

¹⁶ Organizaremos nuestra lectura de acuerdo a los distintos criterios o regímenes de ethos que propone Gérard Genette para analizar la parodia.

Capítulo X

La voz de un pueblo pauperizado

Tierra pa' las macetas, Parián

La voz que emanó de nuestro análisis de *Esquinas* no constituye un personaje excepcional en la obra de Revueltas. Aunque en el contexto de construcciones musicales muy distintas entre sí, lo encontramos como una presencia continua y poderosa en su imaginario, no sólo en nuestro corpus, sino desde sus primeras hasta sus últimas composiciones.

Tierra pa' las macetas

Ya en sus primeros experimentos creativos, al término de sus estudios de violín y composición en Chicago y de regreso en México, Revueltas plasma un *Leitmotiv* “proletario” en una composición para violín y piano.¹ Alude desde su título a un pregón sin duda popular en la época: *Tierra pa' las macetas* (1924) (ver ejemplo página siguiente).

Revueltas mimetiza la estructura silábica del pregón al *Leitmotiv*² (c. 3, mano derecha), y traslada también el diseño gestual y rítmico a su representación musical

¹ Robert Parker sugiere que la politización de Silvestre y Fermín Revueltas se da precisamente durante el período que los dos hermanos están en Chicago (con algunas interrupciones, la estadía se sitúa entre los años 1917 y 1923).

² Esta relación entre el título de la obra y el primer motivo melódico que expone el piano fue señalada por Robert Parker en su reciente estudio sobre los años de estudio de Revueltas. (“Revueltas, The Chicago Years”, *Latin American Music Review*, Vol. 25, No. 2, 2004. p. 188). Como habíamos mencionado ya, la familiaridad de

Allegretto

Inicio de "Tierra pa' las macetas. El motivo del pregón puede observarse en el tercer compás (violín)

(traducción icónica). Así, diría Genette, el gesto “vulgar” se verá “dignificado” y convertido en gesto “noble”. La pintura sonora (*sound painting*) del pregón se utiliza como articuladora del texto. Aparece primero anunciado “figurativamente” en la mano derecha del piano, pero a partir de ahí lo retoma el violín, “hilando” sobre él mediante variaciones melismáticas. Todo esto sucede sobre la base de un *ostinato* formado por figuras cíclicas que evocan un movimiento perenne: véase la estructura

este pregón está sugerida por su inclusión entre los pregones de una de las canciones que popularizó el Mariachi Vargas de Tecalitlán, uno de los pioneros que llegaron al Distrito Federal desde Jalisco y al que sin duda conoció Revueltas en algún momento. Sin embargo, más allá de una relación de mencionado pregón en la música de Revueltas y del Mariachi Vargas, debe advertirse sobre la notoria diferencia en su empleo semántico. Dicho mariachi figura de manera prominente apenas en la década de los treinta y desde su incursión en la radio —la XEW, La voz de la América Latina, se había fundado en 1930 y no tardó en incorporar a este mariachi—, se coronó como uno de los símbolos más prominentes del nacionalismo mexicanista. En la grabación mencionada, el empleo del pregón tiene un propósito absolutamente decorativo, contrario a su semiosis en Revueltas: aparece como ilustración sonora de una imagen pintoresca de la ciudad de México. Dice el texto de la canción: *Mexicano de verdad, México es mi capital, con su catedral preciosa frente al zócalo y al lado su palacio nacional; México es mi capital, y despierta mi ciudad, al rumor de los pregones de los pobres vendedores que de calle en calle van, ...*).

melódica que “sube” y “baja”,³ la *anacrusis* en melodía y en ritmo que reinicia el ciclo, y la estructura armónica que cumple la misma función. Correlacionado con el personaje semántico, el pregonero, podría hablarse aquí de la articulación musical de un deambular continuo, sin fin (dimensión temporal) y sin dirección (dimensión espacial), cinetismo que va trazando simbólicamente el espacio de la calle en nuestro imaginario.

Como sugiere el título de la pieza, la intención de incorporar musicalmente un pregón callejero es reverencial, y no sorprende por eso la forma de hacer converger la naturaleza tonal y rítmica del signo (el motivo en el violín) con su contexto (el acompañamiento del piano). A este sentido ético contribuye también el protagonismo temático del pregón en la pieza. No sólo por su empleo de la pintura sonora, sino por el género empleado (música de cámara para violín y piano), la obra se inscribe con naturalidad dentro de la música programática de corte romántico.

Tres afiladores

Al mismo aliento creativo corresponde también la composición llamada *El afilador*, escrita para la misma dotación y sin duda pensada para ser ejecutada por el propio Revueltas, quien, como apuntamos antes, en aquel entonces estaba más dedicado al violín que a la composición. El parentesco musical de las dos obras es evidente, pero el semántico lo es más. También el afilador es, en cierto modo, un pregonero, si bien utiliza una flauta de pan para hacerse escuchar. Del mismo modo que en *Tierra pa' las*

³ La música no puede “dibujar un círculo”. Sin embargo, el retorno a un mismo punto de partida lo simboliza de manera convincente. Este recurso de representación ha sido utilizado ampliamente en el canon musical de occidente.

macetas, el sujeto se anuncia desde el título, prometiendo un programa. La concordancia entre género, instrumentación y empleo del tema como articulador del discurso musical refuerzan el sentido reverencial de la incorporación.

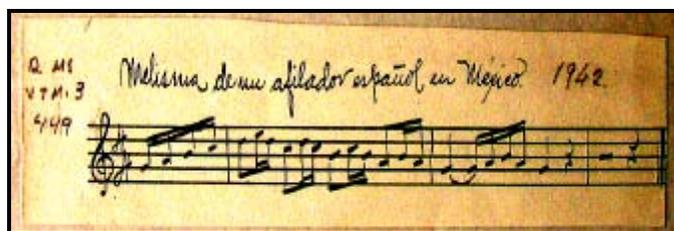
Si mencionamos estos dos antecedentes, es porque ambos signos reaparecen de manera simbólica en *Esquinas*. Así lo sugiere el parecido evidente, y en nuestra opinión a todas luces intencional, entre los correspondientes signos de esta partitura y las dos antes mencionadas: la estructura silábica de “tierra pa’ las macetas” empata perfectamente el diseño melódico de su representación en *Esquinas*.

[Tierra p’a las ma -ce-tas]

[Tier-ra pá' las ma ---ce---tas]

Pregones en Esquinas.

Como los pregones musicales, también el curioso ascender y descender melódico del afilador tiene su historia. Mendoza transcribió musicalmente el que le escuchó a un afilador español en las calles de México.



“Melisma de un afilador español en México”. Recolectado por Vicente T. Mendoza, en 1942.⁴

Aunque un tanto más estilizada y sólo en su parte descendente, la figura típica de la “flauta de pan” es recogida primero en *El afilador* (tanto en su versión para violín y piano, como en la orquestación que hizo el propio Revueltas en 1927, en San Antonio) y posteriormente (en sentido ascendente y descendente) en *Esquinas*.



Motivo del afilador en la versión para septeto de alientos (manuscrito del compositor)



Motivo de un afilador en Esquinas

Esta suerte de recurrencia semántica intencional es reveladora en tanto que vincula la composición de *Esquinas* con sus antecedentes: comparten un mismo personaje, la voz del inquilino pauperizado de las calles de México. Esta voz se expresa de distintas maneras en la obra de Revueltas. En la obra temprana nos habla abiertamente desde

⁴ Entre los pregones transcritos por Mendoza hay varios intentos por capturar en términos musicales pregones que, de acuerdo con nuestro análisis, son más “grito” que melodía y no pueden representarse en un pentagrama. El “melisma de un afilador” aquí mostrado podría responder al mismo deseo del recolector: el de escuchar en la muestra una métrica, un ritmo y un discurso melódico conscientemente estructurado. No podemos saber si efectivamente este “melisma” respondió a tales características en su origen. Si antaño las tonadas del afilador fueron musicales, hoy ciertamente ha dejado de serlo. Sin embargo, resulta fascinante el parecido que, en tanto gesto melódico, guardan con el breve motivo anotado por Mendoza.

el título de las obras y desde su figuración melódica, representando dos pregoneros. En *Esquinas* es más sutil, pero la reconocemos con la ayuda de los códigos que nos facilita el compositor en sus notas de advertencia. En los tres casos, sin embargo, el tópico es pretexto político para construir un discurso estético. En 1932, el actor social reaparece en una nueva obra, *Parián*, en donde no es sujeto premisa, sino objeto principal del texto, encarnación de su contenido. La disyuntiva es similar a la que enfrenta el compositor cuando escribe sus canciones para la Orquesta del Conservatorio: hay un Revueltas que busca en el tópico semántico la esencia para inferir una identidad *musical*, cuyo destino final es ella misma, más allá de su capacidad para hacer evocar su origen extramusical (*Dúo para pato y canario*, *Ranas*, *Esquinas*). A la par, hay otro Revueltas que quiere hacer manifiesta su convicción política y conmovier. Es el compositor del *Tecolote*, quien, por tanto, recurre al lenguaje “natural”, a la tonalidad, porque permite construir un puente de comunicación directa con su público. Este es también el compositor del *Parián*, obra para soprano, coro y orquesta, compuesta siete meses después el *Tecolote* y un año después del polémico estreno de *Esquinas*.

En el mercado del grito y la feria del color

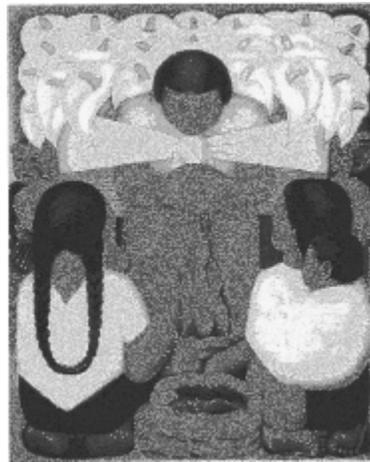
Como en el caso del *Tecolote*, el mensaje político no se confía a la ambigüedad de significados que es inherente al discurso musical: se recurre a los versos de un poeta, comunicados por la voz de una cantante y un coro. El espacio semántico al que refieren los versos no es el anónimo de la calle, sino el entorno evocativo de un

mercado mexicano, t3pico favorito de muchas representaciones mexicanistas: entre las m3s c3lebres, recordemos los m3ltiples cuadros de vendedores de alcatraces de Rivera. Los versos de Carlos Barrera⁵ inician en este tono, dibujando un aparente cuadro pintoresco:

Ruido diuñas,
agua de chía y lim3n,
los quintos de jitomate
y los diez de coliflor,
agua de chía y lim3n.

Ha volcado primavera
sus huertos por un tost3n,
en el mercado del grito
y la feria del color;

Esta es, por lo pronto, la descripci3n ambigua de un entorno en el que, como en los cuadros de Rivera, incluso la pobreza resulta estetizable.



Diego Rivera: "Campeŕino cargando un guajolote", 1944, 36 X 28cm, Colecci3n del Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, Pinacoteca Diego Rivera; y "Día de flores", 1925, 147.4 x 120.6cm, Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles County Fund.. Obs3rvese en estos cuadros la nula relevancia de la expresi3n facial, usualmente el significador empleado para la representaci3n de un estado emocional.

⁵ No se tiene informaci3n sobre las circunstancias de una posible interpretaci3n del *Parián* ni existe un texto del propio compositor referente a esta composici3n.

La misma duda respecto a la intención expresiva nos asalta cuando comenzamos a escuchar la puesta en música de estos versos. La melodía, francamente atípica si se la compara con cualquier canción revueltiana, nos recuerda la melosidad de la canción ranchera, y su carácter llega a ser francamente empalagoso con el empleo de *bocca chiusa*⁶ en sopranos y tenores. El “dolor” del pregón se hace olvidar detrás de la suave tesitura de las voces femeninas del coro, y con melodías que no son congruentes con la expresión de dicho sentimiento. El último verso termina coronado por una sentimental cadencia puramente ornamental, cantada a *bocca chiusa* por la soprano solista: *mmmh – mmmh*. Como trasfondo de todo esto, se escucha a los bajos imitando al “tololoche” con su alegre y rítmico “tu, tu, tu”, efecto verdaderamente grotesco cuando lo asociamos a la idea de un “lastimero pregón de dolor” al que hace referencia el poema.

⁶ Canto con la boca cerrada, “mmmmh”.



Fragmento inicial del “dúo” entre trombón y soprano solista (recorte del manuscrito de la partitura original de Revueltas).

Recordemos el lamento del segundo movimiento de *Esquinas*, aquél en el que un solitario oboe camina a tropezos, acompañado siempre por el *ostinato* del arpa, probable representación de una guitarra desafinada, de cuerdas viejas, e ignorante de la armonía: acaso una pareja de músicos mendigantes, que recorren las calles repitiendo hasta el hastío su tonada. Revueltas parece trasplantar dichos personajes al *Parián*. El paso de la pregonera no es aquél simétrico, decorativo, de las indias del “Día de las flores” de Rivera, sino el accidentado y quejumbroso de un vendedor ambulante. Si nuestra inferencia es correcta, podríamos pensar que Revueltas recurre nuevamente a la asimetría para simbolizar, mediante la construcción de inestabilidad temporal y espacial, un estado de conflicto emocional o existencial, acaso su insatisfacción con un presente de desigualdad social.

A estas alturas, el pintoresco inicio —por supuesto simétrico— ha quedado en evidencia como una otredad negativa. Si nos quedara duda, el peculiar final de la obra

la despejará. Después de una obediente cadencia asociada a una fanfarria “huapanguera”, esta partitura francamente tonal concluye inesperadamente con un acorde vocal en *ff* y *crescendo*, que *superpone* todos los tonos de la escala correspondiente, evade la organización triádica y favorece pronunciadas disonancias por medio de su particular disposición:⁷ rompiendo la tonalidad justamente en el acorde final, el compositor pretende acaso despertar al público de su inicial ensoñación y hacerle sentir el “dolor” de la pregonera.

Compases finales de la obra: cadencia tonal y conclusión no tonal.

Disposición del acorde: la sección más aguda del acorde por cuartas, transpuesta una octava abajo, genera tres disonancias por segunda.

Es difícil imaginar un gesto de negación más claro y contundente de aquello que el texto promete en su inicio. El acorde final, gesto tropológico por excelencia, obliga a la reflexión.

⁷ El acorde puede ser interpretado también como una superposición sistemática de intervalos de cuarta.

Como en *Esquinas*, también en el poema de Barrera se opera un cambio de sentido: el pregón quiere volverse grito de triunfo:

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 parían pasó sin vender sexo ni alma,
déjame oír tu pregón triunfador.
Jarro de barro nativo,
agua de chía y limón.”⁸

Pero, del mismo modo que en *Esquinas*, tampoco aquí ha llegado el momento. Aquí lo sugiere la *ausencia* de una cadencia al concluir la obra, que es francamente tonal. En el mismo sentido, cabe preguntarnos si los “mmmmmh” y los “tu, tu, tuuu” habían sido acaso una *caricatura* de otras construcciones musicales de mexicanidad.⁹ A la luz de las obras de construcción paródica que habremos de revisar a continuación, así parecería.

⁸ Trascrito a partir de la partitura; mis énfasis.

⁹ Revueltas escribió muy poca música para coro y parece válido considerar después de nuestro análisis, que la idea de escribir un “poema sinfónico coral”, concepto de género por demás romántico, es un tanto extraño en el marco de su obra, y que su intención podría ser paródica. Los efectos onomatopéyicos mencionados, excesivamente melosos, refuerzan esta idea. Desafortunadamente no contamos con datos paratextuales —al parecer Revueltas no escribió una nota para el estreno de esta obra— que nos permitan confirmar esta idea. Sin embargo, existe otra veta de interpretación que debe explorarse: me refiero al fuerte impulso que, con la creación de orfeones corales, dio José Vasconcelos a la cultura coral en la década de los veinte desde la Dirección de Cultura Estética (fundada en 1921, el mismo año en el que Maples Arce lanza su manifiesto vanguardista). Es posible que un estudio de la música cantada por estos orfeones la revele como objeto de crítica en *Parián*. (Respecto de la cultura coral impulsada a nivel masivo por Vasconcelos, ver Saavedra, *op.cit.* (2001), pp. 88-93).

Capítulo XI

De toros viejos y despuntados

Pieza para orquesta

En 1929, apenas dos meses después de su regreso a la Ciudad de México (y tal vez como reacción a las discusiones acaloradas sobre la formulación de una mexicanidad musical con las que se topó a su retorno) Revueltas coqueteó por primera vez con el género del son jalisciense en su música. En una breve y apenas conocida composición, la *Pieza para orquesta*,¹ lo hizo de manera aparentemente lúdica, introduciendo varios fragmentos de son como sustancia principal de la obra, primero por sí mismos, y después superpuestos de manera muy caprichosa. Al parecer se trata de dos sones que debieron ser relativamente conocidos en la época: el del *Toro viejo* y el del *Toro despuntado*.² La yuxtaposición de dos canciones familiares genera incongruencia rítmica, métrica y tonal, y desdibuja sus respectivas identidades. No parece, pues, que Revueltas perseguía un propósito reverencial al incorporar así estos signos. En tanto que dificulta su percepción e identificación, el conflicto estilístico que resulta al superponer las dos citas, contraría los requerimientos de una reconstrucción musical reconfortante o apologética de un referente popular mexicano.

¹ Hay dudas respecto del nombre verdadero de esta composición. En las partes instrumentales, dibujadas por el propio compositor, el título de la obra es "Pequeña pieza". No se tienen datos de una posible ejecución de esta obra en vida de Revueltas.

² La relación entre estas citas y los sones tradicionales a las que probablemente corresponden, la debo a la aguda memoria de Rubén Ortíz, conocido especialista en la música popular de México.

La yuxtaposición incongruente de signos no es el único motivo de sospecha. Llama la atención, también, que la composición es abortada una y otra vez de manera abrupta y sin justificación aparente. Es como si escucháramos cuatro inicios, promisorios, pero falsos. Apenas el quinto intento trasciende y lleva a término la obra. Pero no a *buen* término. El final es inesperado y anti-climático, porque concentra en sí el mayor grado de incongruencias estilísticas. Cualquier intención celebradora del son y de sus posibles evocaciones nacionales parece así sabotada. La superposición lúdica, sintácticamente incompatible, de dos sonos convencionales, rompe cualquier asomo de solemnidad que pudieran evocar dichos significadores en el oyente. Los cuatro “intentos fallidos” tienen un resultado francamente cómico. Se habrá articulado de este modo, *desde la música*, un *ethos lúdico o humorístico* (ver ejemplo página siguiente).

Pero ¿basta este jugueteo paródico para sugerir un sentido crítico? ¿No estaríamos aquí, a la Charles Ives, ante una representación hiperrealista de dos grupos de músicos callejeros tocando a la vez? ¿Se trata acaso de cantar a México no sólo en sus virtudes sino, “hasta [en] sus defectos, que me parecen sólo virtudes sin pulir”, como confesaba Revueltas a su mujer en una carta escrita en París?³ La incorporación de dos sonos,

³ “Claro que nuestros campos necesitan cultivo, que necesitamos caminos, que nuestra vida en general, moral y físicamente, necesita organizarse mejor, pero creo que es absurdo pretender cambiar la naturaleza misma del país y de sus cosas; es decir, cambiarla por una nueva. Creo que hay que educar la misma. 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. [...] De todas maneras, éstas son primeras impresiones, quizá cambie de manera de pensar con el tiempo. Puede ser, pero no lo creo. Tendría que hacer una violencia extraordinaria a mi naturaleza de apasionado de México, de su raza, de sus virtudes, y hasta de sus defectos, que me parecen sólo virtudes sin pulir” (Silvestre Revueltas, *op. cit.*, p. 80). También Moreno Rivas señala esta ambigüedad en la interpretación de la particular articulación de los referentes semánticos en la música de Revueltas: “La selección temática, la violencia de los motivos rítmicos podrían ser una celebración abierta y gozosa de lo popular o una burla” (*op. cit.*, p. 186).

Pequeña pieza para orquesta (conclusión). Obsérvese la intención lúdica al superponer dos sonos distintos, teniendo cuidado de no hacer coincidir su periodicidad formal. Es de notarse, además, que la simetría natural del son jalisciense es destruida intencionalmente, acortando o alargando los temas. Aunque ambos sonos están en sol mayor, resulta una incongruencia armónica al superponer grados distintos de su discurso tonal: una suerte de bitonalidad, pero dentro de una misma tonalidad (ver, por ejemplo, cc. 8 a 10).

incluida la posible representación de una ejecución rítmicamente tropezada, podría

entenderse también como una parodización con sentido reverencial.⁴

⁴ Linda Hutcheon nos recuerda que la parodia proviene del griego y significa “contracanto”: *odos*, “canto”, y *para*, prefijo que tiene *dos* significados, “contra” y “junto”. Esta segunda acepción sugiere una interpretación de la parodia no sólo como *contrario* sino también como *semejanza* y *cercanía*. Esto es relevante para la interpretación de nuestra lectura intertextual, como diálogo entre referentes de una semiosfera externa (aquí el son de los Altos de Jalisco) y la interna (el mundo del autor), en la que la incorporación de un signo de otra semiosfera puede *o no*

Desafortunadamente Revueltas no parece haber acompañado esta obra con una de sus útiles notas de advertencia. Fuera de la estructura de una parodia musical rupturista, no contamos, pues, con datos para aventurar una interpretación sobre el sentido semántico de esta pequeña obra. Sin embargo, ya vimos que las composiciones de Revueltas dialogan entre sí y que su lectura intertextual puede ayudar, en unas y otras, a elucidar los propósitos expresivos y esclarecer la razón detrás de sus estrategias compositivas. El sentido de burla que podría esconderse detrás de la superposición disgregante y deformadora de dos referentes familiares, va cobrando forma y claridad conforme reencontramos tales construcciones retóricas en otras composiciones paródicas en las cuales dicha intención sí se ve sustentada por elementos paratextuales.

contener una intención satírica o burlona. 'Para', prosigue Hutcheon, abre la posibilidad de un ethos *reverencial* en el texto resultante; puede sugerir incluso "acuerdo" e "intimidad" en lugar de "contraste" (Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, (1985) 2000, pág. 32).

Capítulo XII

Veredas emboscadas

Caminos

En el capítulo quinto exploramos los distintos sentidos que puede asumir el signo importado al texto artístico desde una semiosfera ajena. El son, como vimos, es un signo musical que permite toda clase de asociaciones, por lo que no es unívoco el sentido que aporta a las partituras revueltianas. Para aventurar su explicación, fue preciso analizar el papel que asumen en su estructura espacio-temporal y correlacionarlo con prácticas y prejuicios culturales vigentes en la época y el entorno del compositor. El son sirve a Revueltas no sólo para construir una *identidad*, haciendo suyos los elementos externos por los que quiere ser identificado, sino también una *alteridad*: lo utiliza también para distinguirse de otros discursos, que optan por signos distintos u opuestos para identificarse y validarse. Podemos, entonces, acercarnos a la semiosis de los textos revueltianos, interpretando la que corresponde a la música de sus “otros” contemporáneos y connacionales: por ejemplo Carlos Chávez, con quien sostenía una relación de fructífera diferencia, a juzgar por la relación que se intuye entre las composiciones de ambos en los años que conciernen a nuestro corpus.

¿La música de la Revolución?

No el son, sino el *corrido* se estaba imponiendo en los años treinta como marcador de identidad predilecto por el nuevo poder. Ello se puso en evidencia en dos actos oficiales, emblemáticos por lo que celebraban: el aniversario de la muerte del General Obregón y la inauguración del Palacio de Bellas Artes, ambos en 1934.¹ Para el primero de estos eventos, Carlos Chávez recurrió al corrido con el objeto de implementar musicalmente el propósito celebrativo. *El sol (Corrido mexicano)*,² interpretado en la Plaza de la Bombilla por la OSM acompañando un coro multitudinario, es muestra ejemplar de una apropiación calculada de un género que ya entonces se había convertido en un símbolo convencional para evocar la imaginería de la Revolución Mexicana.³ En este

¹ Antes de entrar en este análisis, conviene recordar el momento político que vive México. La transformación de México forzada por la Revolución, provocó gran agitación también en el terreno de la cultura. Las distintas posturas frente a asuntos de estética no eran inocentes: respondían a los intereses de poder de quien las formulaba. En septiembre de 1929, recién arribado Revueltas a México, el gobernante Partido Nacional Revolucionario (PNR) promulga su programa político, que además de “revolucionario” se postula “nacionalista”. El documento, impulsado por Plutarco Elías Calles al final del maximato con el propósito de sellar su control político más allá de su propia presidencia y la de sus marionetas (Emilio Portes Gil y Abelardo Rodríguez), consolida la estructura política de un estado monopartidista y vertical, que no duda en dictar también los valores culturales de la nación y sienta las bases para promover o censurar discursos artísticos. Al menos en un caso el estado llegó a castigar la otredad de manera abierta. La conformación de un “Comité de Salud Pública” en la cámara de diputados en 1932 se adjudicó la encomienda de supervisar el apego de todos los actores culturales y políticos a la “ideología de la revolución”. Aunque fracasó en su intento de erigirse formalmente, logró actuar de manera subrepticia durante muchos años, según comenta Guillermo Sheridan (*op. cit.*, pp. 71-72). Estos diputados se hicieron célebres a consecuencia de su artificiosa denuncia judicial por “ultraje a la moral pública” contra la revista *Examen* del grupo de los Contemporáneos, al que perteneció más de un amigo de Revueltas. Este caso muestra cómo la selección y manejo artístico de referentes y tópicos que el estado consideraba políticamente inadecuados, amenazó con castigarse incluso con cárcel. No conocemos situación comparable en el ámbito de la música, acaso porque su propia ambigüedad semántica la protegía de tales ataques, y porque paradójicamente se gozaba de un ambiente de libertad creativa durante los últimos años del Maximato. Sin embargo, como se infiere de las crónicas de la época, las estrategias de construcción de identidad despertaban pasiones igualmente fogosas, plasmadas lo mismo en loas exorbitantes que en descalificaciones sumarias.

² *El Sol (Corrido Mexicano)*, para coro SATB y orquesta. Versos tradicionales y poemas de Carlos Gutiérrez Cruz. El estreno estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de México y el Coro del Conservatorio, bajo dirección del propio Chávez. A partir de una crónica del evento se infiere que las dimensiones del coro fueron masivas (400 voces) (Gerónimo Baqueiro Foster, “Otro Concierto Extraordinario de la Sinfónica de México, *Excelsior*, 31 de julio, 1934).

³ Cabe vincular esta estrategia compositiva con aquello que Georgina Born, en búsqueda de categorías apropiadas para interpretar la construcción musical de identidades culturales, teorizaría como ejemplo de “un imaginario musical [que] funciona para *reproducir*, reforzar, actualizar o con- y recordar identidades socioculturales *existentes* [...]” (Born & Hesmondhalg, *op. cit.*, p. 36-37, mi traducción).

mismo evento de masas se estrenó también una nueva obra de Revueltas, *Caminos* (1934) para gran orquesta. Aunque ciertamente no la compuso con miras a su presentación en este marco circunstancial,⁴ su comparación con la propuesta de Chávez es interesante, pues recurre por su parte a un género popular convencional, que resultaba muy apropiado para evocar la lucha de las legiones obregonistas: una melodía que asemeja una *marcha* muy norteña, que, con su espíritu ligero, nos recuerda la *Marcha de Zacatecas*, la cual entonces y todavía hoy se asocia con la Revolución Mexicana.⁵ La marcha en *Caminos* se escucha juguetona y celebradora en primera instancia. Así lo sugiere la apropiación realista del bajo —¿la tuba de las bandas norteñas?— y la caracterización del tipo melódico, ambos fieles a este género.

Pero esta lectura es engañosa. Basta con leer la nota de advertencia que nos dirige Revueltas para percatarnos de que la música no se referirá a las bucólicas veredas de la campiña mexicana, sino, como en el caso de las calles de *Esquinas*, a los caminos accidentados que recorren los pobres, quienes de acuerdo con Revueltas y sus amigos comunistas, habían sido olvidados por la gran Revolución.

[Caminos] un poco tortuosos; probablemente sin pavimento y que no recorrerán las *limousines*. Por lo demás, lo suficientemente cortos para no sentir su incomodidad, o lo suficientemente alegres para olvidarla.⁶

⁴ *Caminos* fue compuesta en enero de 1934, casi medio año antes de su estreno en el Parque de la Bombilla, el 17 de julio del mismo año.

⁵ Si bien la *Marcha de Zacatecas* fue compuesta en 1887 por Genaro Codina, empleado de Hacienda bajo el régimen de Porfirio Díaz, no parece haber presentado problema alguno su apropiación como marcha “oficial” de los opositores de dicho régimen, una vez iniciada la revuelta. Algunos años después, también Mussolini la incorporó entre sus himnos favoritos.

⁶ Nota con la que Revueltas acompañó la ejecución de esta obra más adelante, en el mes de agosto del mismo año, en el Palacio de Bellas Artes. (Citado en Silvestre Revueltas, *op. cit.*, p. 213.)

Caminos no se inaugura con la marcha, sino con un duro golpe de la orquesta entera, que nada tiene de lúdico o celebrador; por lo contrario, provoca sorpresa y una sensación de inquietud y expectativa. De este golpe se desprende un breve motivo de la trompeta, de tan sólo dos notas, repetidas con insistencia. Parece una especie de llamado o una señal de alerta (ver ejemplo página siguiente).

Sorpresivamente comienza ahora la simpática marchita, la cual, en tanto tipo expresivo, es por completo incongruente con el carácter del preámbulo. El placer que provoca la familiaridad de la marcha en el oyente no es duradero. Su cadencia final es abortada y, después de un breve silencio (coma), sustituida por el “llamado de alerta” del inicio.⁷ Acto seguido retorna la inocente marcha, pero ahora con un tono francamente grotesco, pues la escuchamos enmarcada por un ruidoso ambiente de armonías que no corresponden a las de su modelo tradicional: el hipotexto (aquí el género parodiado)⁸ deviene así en un transvestimiento, una suerte de corrupción intencional del referente. A lo largo de esta breve obra sinfónica seguirán las incongruencias de tipo expresivo, las interrupciones y los gestos inesperados, pero al compositor le han bastado unos cuantos compases para sembrar duda respecto del sujeto paisajístico sugerido por título de la obra y, asociado a éste, del sentido semántico de la marchita. La evidente intención desestabilizadora de estos tropos de ruptura

⁷ Este recurso retórico es doblemente interesante, en tanto que la armonía de esta “falsa resolución” es congruente con la de la marcha. Dentro del brevísimo marco de la cadencia, Revueltas cambia dramáticamente el sentido expresivo. El hecho parece relevante en tanto contraviene la significación de la cadencia como signo de conclusión y confirmación que suele tener en el canon occidental.

⁸ El concepto de *hipotexto* fue propuesto por Gérard Genette, y se refiere a un elemento que opera desde el fondo del discurso como componente dinámico que procede de un texto anterior (en nuestro caso la semiosfera de la que Revueltas toma prestados signos actoriales, espaciales y temporales) y permite su aparición alterada en el *hipertexto*, el discurso que lo acoge. La relación del hipertexto y el hipotexto nos permite apreciar el mecanismo de la intertextualidad, con base en la cual construiremos nuestras interpretaciones de la parodia revueltiana. La huella de los textos precedentes se convierten en hipotextos del nuevo texto, que los reelabora, modifica, recrea, transforma. (Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989).

Lento quasi recitativo

1 Allegro ♩=120

musical score for the first section, measures 1-12. It features a trumpet part (trps.) with dynamics *ff* and *molto dim.*, and a timpani part (timp.) with dynamics *mf* and *pp*. The score includes a piano part (piano / tarcla) with *sfz* dynamics. The tempo is marked *Lento quasi recitativo* and the tempo change to *Allegro* is indicated by a box with the number 1 and a quarter note equal to 120.

2 Lento

musical score for the second section, measures 13-24. It features a trumpet part (trps.) with dynamics *sfz* and *pp*, and a timpani part (timp.) with *sfz* dynamics. The score includes a piano part (piano / tarcla) with *sfz* dynamics. The tempo is marked *Lento* and includes a *poco rit.* marking.

3 Allegro ♩=120 (Con Brio)

musical score for the third section, measures 25-36. It features a trumpet part (trps.) with dynamics *sfz* and *ff*, and a timpani part (timp.) with *sfz* dynamics. The score includes a piano part (piano / tarcla) with *sfz* dynamics. The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 120 and *(Con Brio)*. The instrumentation includes fl. / ob. / cls. / vis. and tba. / trb. I y II / cb. / vc. / va.

musical score for the third section, measures 37-48. It features a trumpet part (trps.) with dynamics *f* and *sfz*, and a timpani part (timp.) with *sfz* dynamics. The score includes a piano part (piano / tarcla) with *sfz* dynamics. The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 120 and *(Con Brio)*.

Introducción de Caminos

es confirmada una y otra vez a lo largo de la obra, y particularmente en su final. Si bien *Caminos* concluye con un típico gesto triunfal que rememora y subraya el citado tema, éste es precedido una vez más por el gesto alienante que inaugura la partitura. En lugar de un paisaje plácido y homogéneo, se despliega uno que es errático, escabroso, acaso simbolizado por la incongruencia de sus tipos expresivos: una y otra vez la marchita y otros indicadores de presunta “mexicanidad rural” son interrumpidos o yuxtapuestos con sonoridades y gestos contradictorios, ¿lo “*tortuoso*” del camino, lo *accidentado* de su “pavimento”, lo “*breve*” de su trayectoria?

Más allá de que el discurso accidentado que se construye en *Caminos* represente una denuncia de las representaciones unívocas del academicismo romántico o, por el contrario, una reivindicación de las asimetrías que conforman nuestra cultura y que pueden servir de base para inferir una estética de vanguardia,⁹ debe destacarse el contraste entre el vanguardismo rupturista y lúdico y el iconismo prudente con los que Revueltas y Chávez, respectivamente, enfrentan la musicalización del aniversario mencionado.

⁹ Nuevamente es preciso considerar la posibilidad de una lectura positiva, como la habíamos sugerido ya en el caso de la *Pieza para orquesta*. La imperfección de nuestro ser mexicano y de nuestros paisajes “tortuosos” y “sin pavimento” puede ser leída también como atractivo estético y representada mediante una discontinuidad estructural, que deviene en un discurso de vanguardia. Tal vez a eso alude el matiz que hace Revueltas al calificar sus caminos como “suficientemente cortos para no sentir su incomodidad, o lo suficientemente alegres para olvidarla”. Si bien indudablemente sus caminos llevan una marcación política (no los recorrerán las *limousines*), no escuchamos las muestras del dolor que juegan un papel determinante en *Esquinas* y que se intuyen también en los movimientos o fragmentos lentos de *Cuauhnáhuac* y *Ventanas*. Como la *Pieza para orquesta*, *Caminos* puede ser leída también o al mismo tiempo en términos de una parodia en la que el hipotexto representa (en palabras de Hutcheon) “acuerdo” e “intimidad” con el referente.

Gramática para construir una alteridad

Acerquemos la lupa un poco más a los “caminos sin pavimento” para entender cómo se articula musicalmente dicha alteridad. No importa demasiado qué fragmento escojamos, pues las retóricas de discontinuidad e incongruencia ocurren a lo largo de toda la obra. En el episodio escogido, aparece una serie de motivos o fragmentos de melodías de resonancia “folklórica”, que entrarán en conflicto con tipos estilísticos incongruentes. El ejemplo es una reducción de la partitura en la que, para mayor claridad, hemos segregado el hipotexto del hipertexto. Los elementos parodiados, signos de “folklore nacional” o “marcha revolucionaria” se observan en las pautas centrales, y las retóricas que manifiestan “distancia” o “diferencia” se sitúan en las pautas por arriba y por debajo del hipotexto. Como puede observarse, el hipotexto contiene los elementos melódicos derivados del corpus de melodías de signo popular, “folklórico”, expuestas al inicio de la obra. Su factura armónica es estrictamente tonal, y es esta marcación la que ayuda a identificarlos. En las pautas superiores se concentraron los gestos que corresponden a retóricas de ruptura de *incidencia diacrónica* (por ej. interrupción, fragmentación, deformación hiperbólica u otros), y en las inferiores las que inciden de manera *sincrónica* sobre el hipotexto (por ej. problematización armónica y rítmica).

En su exposición original, los motivos del hipotexto aquí contenidos aparecen ligados, formando un enunciado formal y armónicamente congruente. Ahí, los motivos A, B, y C conformaban juntos un tema, y posteriormente, D, otro tema. En el ejemplo

aquí expuesto, retornan dichos motivos, pero sometidos a diversas estrategias de deformación y ruptura, que atentan contra sentido original. Veamos:

a) *Desintegración o fragmentación del paradigma.* Si A, B, y C conformaban un tema en su origen, aquí aparecen separados, rompiéndose la idea musical y contraviniéndose la expectativa formada por la exposición unida y congruente que le antecede.

b) *Descomposición sintagmática y reordenamiento caótico de los componentes del paradigma:* D es incorporado entre los motivos que antes conformaban, unidos, el primer tema. No se trata de un “gesto integrador” o de una “suma constructiva” sino de lo contrario: es claro que D irrumpe con afán “separador” o “desintegrador”, pues es sintáctica, armónica y melódicamente incongruente con A y B, e interrumpe su previa unión como eslabones de un tema estilísticamente coherente. La linealidad de origen es sustituida por una estructura caótica, dado que se rompe el orden espacial, temporal y paradigmático de los componentes melódicos y su secuencia se vuelve impredecible.

c) *Figuras retóricas de ruptura de orden diacrónico.* Los objetivos de desintegración o fragmentación no sólo resultan de la fragmentación y desordenamiento de los componentes: el compositor incluye gestos que cumplen la función de “interrumpir” y “frenar” el devenir del discurso. Estos gestos no conforman temas, motivos o elementos de transición o de puente. Aunque tonales, por sí mismos parecen ser retazos de otros temas o motivos, “desfiguraciones” de los temas de origen. Breves e incongruentes también entre sí, parecen cumplir solamente la

función de ruptura del curso de eventos (ver pentagramas superiores, cc 212-214; 227-228; 250).

e) *Figuras retóricas de ruptura de orden sincrónico*. La transparencia del discurso tonal es problematizada, cuando Revueltas le superpone un plano discursivo tonal y rítmicamente incongruente con el primero (ver pentagramas inferiores, cc 215-217; 218 -221; 223- 226, ver ejemplo en la página siguiente).

La reinscripción cada vez más tropezada de signos “mutilados” interpreta la metáfora del camino accidentado, “sin pavimento”, acorde con una visión de la “realidad” que está lejos de la idílica que añoraba o soñaba cierto sector de su público. Incluso Baqueiro Foster, colega y amigo de Revueltas, describe puntualmente la frustración de su expectativa:

No encontramos que la producción de Revueltas signifique una evolución en su obra; tal vez sea necesario oírlo más, con una mejor disposición de ánimo, para no encontrar esos caminos tan cerrados y aquellas veredas con emboscadas. Después de un camino tan abierto, ancho y lleno de luz que el tema popular nos indicara [se refiere al estreno de *Janitzio*], nos perdimos en el bosque, bajo los bejucos de un embrollo armónico e instrumental, no aterrador, que nunca la obra siempre atractiva de Revueltas nos hace sentir temores, mas sí inquietante. Sentíamos ganas de desandar lo andado, de volver hacia atrás, cuando un retorno al tema popular o de carácter popular hizo ver que —así es siempre Revueltas— éste se había divertido un rato con nosotros.¹⁰

Al mismo tiempo es significativo el contraste entre nuestro accidentado pastiche y el popular corrido que compone Chávez para el aniversario. La utilidad política de este género se confirma por su incorporación emblemática, también en la pluma de Chávez,

¹⁰ Baqueiro Foster, *ibid.*

41

42

43

A

B

C

D

D

C

44

45

46

A

D

D

A

D

D

en otro acto oficial: la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Permitámonos un breve rodeo para explorar la semántica del corrido en la época, con el propósito de especular sobre el sentido de su contraste con la retórica ambigua y quebradiza de *Caminos*.

Corridos proletarios para un plastodonte blanco

Para dicha ocasión solemne Carlos Chávez compuso *Llamadas proletarias*, obra basada en el *Corrido de la Revolución Mexicana*, subtitulándola “sinfonía proletaria para coro y orquesta”, hecho que vincula la Revolución Mexicana con la rusa y que es reflejo de una liga semántica que se percibe profusamente en los discursos políticos de la época (lo mismo en ámbitos de gobierno como de oposición a éste).¹¹ Revueltas no participó en el concierto, pero cabe preguntarse cuál habría sido su lectura del evento a la luz de las opiniones adversas que provenían del círculo de izquierda organizada en torno al periódico *Frente a frente* de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), con la que el compositor comenzaba a identificarse por aquellos días.^{12 y 13} El hecho nos

¹¹ Ver Abelardo Villegas, *op. cit.* p. 109.

¹² En *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 15: “El Plastodonte Blanco o Palacio de Bellas Artes” (texto de Arturo Zepeda). Cito sólo algunos fragmentos: “Arquitectónicamente, su fachada es una plasta. Nos transporta a los tiempos de la dictadura porfiriana, en que se fomentaba la penetración imperialista europea. [...] La dictadura porfirista proyectó el Teatro Nacional para recreo de los científicos, los latifundistas y los frailes, pilares de aquel régimen político, sin pensar que su intención sería interpretada lo más fiel e íntegramente por la dictadura del P.N.R., dirigida por los nuevos terratenientes, industriales y come-curas que forman los actuales pilares políticos del régimen burgués. ...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 de arte de la pantalla con la no menos podrida de la burguesía nacional: generales, diputados, ministros “redentores del pueblo”, todos los “socialistas” de 45, 50, 100 o más pesos diarios... Como en tiempos de don Porfirio, al pueblo trabajador se le prohibió asistir, pues, ¿de dónde sacar el precio de las localidades cuyo máximo fue de \$ 65.00 y el más bajo de \$8.00, para las populares “galerías”, con perdón de S.E. el Teatro? Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical —“Llamadas Proletarias”—en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes. Ahora, entre él y los pintores Diego Rivera y Orozco, se disputan los mejores puestos en la tarea de engañar a las masas, para perpetuar el robo organizado de los explotadores. [...]”. No sabemos en qué medida Revueltas estaba vinculado ya activamente en la LEAR y a su periódico en 1934. En el número aquí comentado no aparece su nombre, aunque lo preside gente relativamente cercana a él, entre ellos David A. Siqueiros, Juan de

interesa, porque el periódico alude directamente y en términos críticos a Chávez y a su corrido. En la portada del periódico aparece un revelador grabado de Leopoldo Méndez (ver página siguiente). Eugenia Revueltas lo comenta así: “En primer término [Méndez] dibuja, desinhibidamente, dos calaveras que representan a Diego Rivera como un rollizo esqueleto trotskista y a Carlos Riva Palacio, atildado y horrible bigotón; en segundo lugar, en el podio a Carlos Chávez con un bigotillo hitleriano, agradeciendo el aplauso del público a su *Sinfonía proletaria*; hacia el fondo, en un tercer plano, una abigarrada y esquelética orquesta. [...] en el extremo inferior de la portada se ven dos calaveras del pueblo que, a diferencia de todas las otras, están vestidas humildemente y dan la espalda al concierto, pues son expulsadas de la sala por un gendarme. En contraparte, irónico con los títulos socialistas del concierto, se muestra un programa que dice a la letra: ‘Hoy *El sol*, corrido proletario, boleto 25 pesos’.”¹⁴

Camino borascosos vs. bulevares europeos

En un ámbito político en el cual tanto el estado revolucionario como las izquierdas brutalmente reprimidas por éste, empleaban la misma jerigonza marxista, el corrido

la Cabada y el propio Méndez. Aunque sin ser militante orgánico del Partido Comunista Mexicano, Revueltas llegó a ser abierto simpatizante de esta organización y de sus ideales, de hecho, a encabezarla en calidad de secretario general.

¹³ El Partido Comunista de México, que había sido declarado ilegal en 1929, vivía en la clandestinidad y muchos de sus activistas sindicales eran salvajemente reprimidos por el régimen de Rodríguez. Es legendaria la represión sufrida por personajes como Benita Galeana y David A. Siqueiros. Aunque no hay pruebas de que el compositor haya sufrido represión política alguna o restricciones respecto a su libertad creativa, es distinto el caso de su hermano menor, el escritor José Revueltas, quien iniciaba una larga trayectoria como víctima de actos de represión por parte del estado. Revueltas no pudo haber sido ajeno a estas represiones y no es difícil imaginar el conflicto que representaba para él la participación en ceremonias oficiales de un gobierno represor. (Cf. Jorge Fuentes Morúa, *José Revueltas; una biografía intelectual*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 72, 80, 81, 88, 89).

¹⁴ Eugenia Revueltas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda, *op. cit.*, p.175-176.

FRENTE a FRENTE

NOV
1934



CALAVERAS DEL MAUSOLEO NACIONAL.
Sugeridas por "Llamadas proletarias" (?), adaptadas en música por Chévez.
RIVA PALACIO.- Échenme fuera, gendarmes, (llamando) al peladaje gritón!
DIEGO RIVERA.- ¡Bravo!, pues en paz no dejan gozar nuestro vacilón.
(¡Y siguen las "llamadas"!).

10

Portada del periódico Frente a Frente, noviembre de 1934. Grabado de Leopoldo Méndez, alusivo al concierto aquí comentado. "Calaveras del Mausoleo Nacional sugeridas por 'Llamadas proletarias', atahueso en música de Chávez. RIVA PALACIO.- Échenme fuera, gendarmes, (llamando) al peladaje gritón! DIEGO RIVERA.- Bravo!, pues en paz no dejan gozar nuestro vacilón. (¡Y siguen las llamadas!...)"

resultaba un signo demasiado ambiguo y polisémico para evocar un mensaje ideológico claro. A pesar de que las izquierdas trataban de asegurarlo para sus causas,¹⁵ el corrido estaba perdiendo rápidamente su significado de rebeldía para convertirse en un símbolo

¹⁵ El inmigrante ruso Jacobo Kostakovski, comunista y gran amigo de Revueltas, por ejemplo, escribió varios corridos. También era común en la época apropiarse de corridos populares y cambiarles el texto, adaptado a las causas particulares de partidos y sindicatos.

de mexicanidad. Como tal se lo apropiaron eventualmente todos: el propio General Cárdenas tenía su corrido; Lorenzo Barcelata, uno de nuestros “titanes de la canción romántica” e importante gestor de la mexicanidad musical preconizada desde el cine de la época de oro, lo ajustó con fines paisajísticos;¹⁶ años después de la muerte de Revueltas, el corrido sirvió incluso de corolario a su memoria: fue publicada una biografía, toda ella en cuartetos, mitificando al “músico genial”.¹⁷

Este es el escenario en el que se sitúa *Caminos*. Para Revueltas, como para muchos de los escritores y artistas plásticos de la época, poco había resuelto la Revolución Mexicana. Para ellos, los caminos de la justicia social estaban aún por recorrerse. Los del presente no daban para celebraciones. En otros comentarios del compositor, el “camino” se convierte en signo de un debate moral y estético: irónicamente refiere al “buen camino”, la ya citada “música [...] de los bulevares europeos [...] tan alejada de la realidad dolorosa y palpitante de las masas [...]”. En su “Contracanto” aclara: “... la música dura y fuerte, que no se pasea en *Rolls Royce* sino que camina con los pies desnudos, no es del agrado de los oídos civilizados y refinados de los salones europeos.” Continúa, como parafraseando las ideas articuladas en *Esquinas* y *Caminos*, “El grito plebeyo, fecundo en rebeldías, de un desarrapado tiene más fuerza que un millón de ‘five o’clock teas’. (Pero este ha de ser el mal camino. Desde luego, un camino que no está asfaltado)”.¹⁸ Sin duda esta diatriba va dirigida al cronista Salomón Kahan, pues, tras el polémico estreno de la nueva versión de *Esquinas* y semanas antes

¹⁶ En el Archivo del Registro de la Propiedad de la Biblioteca Nacional, pueden encontrarse los corridos mencionados.

¹⁷ Alfonso del Río, *Cantar de Silvestre Revueltas* (con ilustraciones de Aurora Reyes), México, Ediciones Revista Musical Mexicana, 1952.

¹⁸ Silvestre Revueltas, *op. cit.*, p. 201.

el de la composición de *Camino*, éste insiste en dictarle al compositor su “camino” desde su tribuna en *El Universal gráfico*. Pontifica ahí aquél: “La causa de los ‘modernistas’ de México le es orgánicamente ajena, porque usted, [...] está arraigado dentro de su país y su idiosincrasia como también dentro de su peculiar fisonomía psíquica y sentimental”.¹⁹ Respecto de lo que suponemos se refiere al buen camino, condesciende Kahan: “nos olvidamos gustosos del ‘Dúo para pato y canario’²⁰ y tomamos en cuenta a Silvestre Revueltas, el distinguido compositor mexicano, cuya inspiración, impregnada de la savia del sano folklore mexicano, tiene frescura y masculino vigor.”²¹ Resumiendo, se configuran dos campos semánticos —el “buen camino” —, la “música envuelta en sedas importadas de los bulevares europeos”, mezclada con muestras “frescas y masculinas” de “sano folklore mexicano”,²² y el del Revueltas desobediente —el “mal camino”— que vincula el “grito plebeyo, fecundo en rebeldías” con “la causa de los ‘modernistas’ de México” y se manifiesta en un discurso “un poco tortuoso”, carente de la suavidad y tersura de las “sedas importadas”.

¹⁹ Salomón Kahan, “Música. Carta Abierta a Silvestre Revueltas”, *El Universal Gráfico*, 3 de noviembre de 1933.

²⁰ Como mencionamos en la introducción, el *Dúo para pato y canario* (1931), basado en un texto dadaísta de Carlos Barrera, es un experimento no tonal. En esa medida, y por no tocar de modo alguno la temática de “lo mexicano”, parece haber molestado a Kahan.

²¹ Kahan, *ibíd.*

²² No pretendo sugerir con esto, que el conservador Kahan exigiera a Revueltas un lenguaje europeizante, como el de sus antecesores “academicistas”. Sin embargo, se infiere de las críticas de Kahan, que éste le toleraba a Revueltas dosis mesuradas de “modernismo”, sólo en tanto no estorbaran la presencia esencial de marcadores convincentes de “mexicanidad”. Es así como se explica su aplauso a composiciones como *Janitzio* y *Redes*, y su rechazo de obras en las que el “sano folklore” está casi ausente (*Esquinas*, *Ventanas*, *Dúo para pato y canario*). Entre las obras de nuestro corpus, en la opinión de Kahan sólo *Colorines* y *Cuauhnáhuac* se salvan. Ello sin duda no se debe al modernismo de estas obras, sino a la presencia, para él suficiente, de iconos de “mexicanidad” (Cfr. Saavedra (2001), nota no. 172).

Capítulo XIII

La retórica de un albur musical

Janitzio

Tras su estreno en 1933, *Janitzio* fue seleccionada como la obra mexicana más popular de la temporada en una encuesta organizada por la Orquesta Sinfónica de México. Con los años, esta partitura se convertiría en bandera del nacionalismo, significación que retomó y reforzó el Estado mexicano al incorporarla regularmente a todo tipo de comunicaciones propagandísticas, por ejemplo, sus emisiones radiofónicas de *La hora nacional*.¹

No obstante, una lectura renovada de las estrategias retóricas que subyacen a la partitura revela un *ethos* distinto de aquél que sugieren los aplausos del público de ayer y la apropiación que de la obra hiciera el discurso nacionalista oficial.² Ya lo advertía un cáustico Silvestre Revueltas en las notas al programa de mano que acompañó el estreno:

Janitzio es una isla 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 contribuyo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá sin género de duda estos esfuerzos proturismo. (Revueltas, 1989: 213).³

¹ Otra música de Revueltas, la fanfarria con la que se inaugura el tercer movimiento, "Fiesta del trabajo", de *Redes*, fue utilizada como rúbrica de este programa de radio gubernamental, encargado de normar y difundir los valores nacionales. (Sobre esta versión de *Redes*, véase Roberto Kolb, "Redes, la versión de concierto de Silvestre Revueltas", en *Pauta*, núms. 87-88, julio - diciembre de 2003, pp. 38 - 53).

² Agradezco a Susana González el haberme invitado a reconsiderar la interpretación nacionalista tradicional de esta obra.

³ Texto en el programa de mano correspondiente al estreno de *Janitzio*, el 8 de diciembre de 1933, con el compositor dirigiendo la Orquesta Sinfónica de México (OSM). En las notas a una grabación, José Antonio Alcaraz incluyó una versión distinta de este texto, cuyo origen no hemos podido determinar. Bastante más

Podemos conformarnos hoy con una interpretación que refleja las expectativas nacionalistas de un público patriótico que sólo percibía selectivamente aquellos pasajes de la partitura que las confirmaban? ¿Podemos pasar por alto la obvia ironía de la nota precautoria, que nos sugiere abiertamente no sucumbir a la tentación de una lectura programática de la partitura en los términos de un “paisaje” musical mexicanista?⁴ Una evidente estructura paródica en la partitura y la nota de Revueltas —que con su carácter lúdico, antiolemne y declarativo es prácticamente un manifiesto vanguardista— no dejan duda acerca de su intención irónica. Las hipótesis respecto de la crítica del pintoresquismo nacionalista mediante una suerte de antipaisajismo musical que hemos venido explorando en algunas de las obras que precedieron la composición de *Janitzio* se ven confirmadas aquí, no sólo en el sarcasmo del prólogo y el consecuente sentido irónico del título de la obra, sino en la estructura paródica de la misma.

En el contexto de la época, la selección y utilización de una “pirecua” o de una “canción mexicana” distaba de ser un acto ingenuo o de interés puramente musical. Como sugerimos en la introducción, el tema de “lo genuinamente mexicano” se debatía con fervor tanto en las artes como en el discurso político del Estado, y la

tosco que el arriba citado, resulta interesante en tanto que algunas de sus expresiones hacen aún más patente la ironía: “Janitzio es una isla pequeña en el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es mugroso. Los viajeros románticos lo han vestido con versos al estilo de las postales y música. Para que no me lo ganen, he añadido mi grano de sal. Seguramente la posteridad me premiará por esta contribución a la industria turística”.

⁴ La visión retrospectiva que nos permite interpretar *Janitzio* como elemento de un proceso creativo que abarca toda la obra del compositor, nos concede una competencia mayor que la de los escuchas contemporáneos de Revueltas. Dicha competencia —que entendemos con Robert Hatten como “la habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones, tipos, correlaciones y estrategias de interpretación para el entendimiento de obras musicales del estilo correspondiente”— suele formarse *después* de la propuesta artística, sobre todo cuando ésta es nueva y provocadora, como en el caso de *Janitzio*. Es esta lectura diacrónica e integral la que nos ayuda a inferir un sentido paródico en sus construcciones, y especular sobre el presunto blanco de su ironía. (Hatten, Robert, *op. cit.*, 1994, p. 288, mi traducción).

incorporación de dichos significadores, portadores de un sentido de identidad cultural, tenía una resonancia paradigmática en la crónica de la época. Cuando estos temas populares se incluían con fines “descriptivos”, se les representaba con apego a sus fuentes: la pirecua, por ejemplo, está tan ligada a Michoacán que funciona muy bien como representación de “michoacanía”; resulta, así, idónea para la composición de un paisaje musical nacionalista. Pero si esta misma pirecua es “musicalmente agredida” en el texto, por ejemplo mediante su deformación o una contextualización estilísticamente incongruente, su propósito es, a todas luces, muy distinto. Este es repetidamente el caso en *Janitzio*.

Los numerosos motivos populares michoacanos de *Janitzio* son continuamente saboteados por toda clase de gestos retóricos de contraste, ruptura, deformación y alienación. Bien podría afirmarse que el tropo, entendido como figura que altera el significado semántico de un enunciado musical, opera en *Janitzio* como elemento articulador fundamental, pues subyace a toda la obra. Se justifica, por tanto, una lectura retórica de este texto. Tal vez la idea sorprenda en primera instancia, porque la figura retórica como estrategia para conducir de manera convincente el devenir de un discurso, se asocia con el período barroco, y nada hay de aquella forma de expresión en la música de Revueltas. El segundo problema que enfrentaríamos se refiere a la prominencia del tropo, una suerte de “articulación negativa” de signos, el cual conforma una suerte de excepción en el marco de las figuras retóricas, encaminadas en su mayoría a contribuir a la elocuencia y persuasión de un discurso. Pero a partir de la reciente recuperación musicológica de las teorías de la retórica para el análisis de

la música barroca y clásica, y de su teorización en términos de una semiótica musical, resulta posible y fructífero proyectarla hacia discursos musicales de factura más reciente, que actualizan o inventan figuras retóricas para crear, articular y enunciar sus ideas: finalmente *inventio*, *dispositio* y *elocutio* son principios discursivos que atañen a la música como lenguaje⁵ y trascienden el marco particular de los estilos históricos.

No es difícil inferir la relevancia del tropo en textos paródicos y en construcciones en las que predominan el *collage* y el montaje como estrategias de articulación discursiva. Sobra decir que tales construcciones caprichosas atentan contra una lógica racionalista y de fe en el orden y el progreso, y por tanto eran ajenas al espíritu de las artes en el barroco y clasicismo. No sorprende por eso la importancia relativamente menor del tropo en dichos discursos.⁶ No obstante, los retoricistas registraron un número importante de figuras que podemos entender como de carácter tropológico, en tanto “estorbaban” el devenir convencional y previsible de un discurso. Basta recordar algunas de ellas para intuir la relevancia que pueden asumir en la articulación

⁵ Los principios de la retórica fueron desarrollados para las artes verbales, y a partir de ahí, adaptados a la música, lenguaje que se consideraba expresión directamente emparentada con los discursos verbales. El comentario es relevante, dada la cercanía entre los gestos musicales de Revueltas con expresiones del habla local, y la presencia articuladora de figuras retóricas en su discurso. Hartmut Krones afirma que “desde una perspectiva teórica y científica, la música y el lenguaje verbal como artes emparentadas son comparables: en ambos casos se trata de formas de expresión que se constituyen mediante la secuencia temporal de elementos constructivos acústicos (por lo común cargados de sentido semántico). Además, [comparten] un carácter comunicativo, que les es proporcionado a priori por dichos elementos constructivos. [...] [La literatura, como la música, pretende] comunicar algo a su público, aficionarlo, ‘tocar’ sus emociones, conmoverlo o ejercer sobre éste un efecto (hasta el extremo de un adoctrinamiento político o sociológico). [...] [El parentesco se da también entre parámetros formales:] similitud en el desenvolvimiento temporal, en la combinación de elementos constructivos pequeños mediante una periodicidad muy particular, o en la integración de dichas construcciones que se experimentan [en ambos casos] como ‘articuladas’ o ‘habladas’”. Estos paralelos entre la construcción del discurso musical y el literario explican también la cercanía entre las respectivas figuras retóricas. No parece casualidad que los tratados de retórica musical, desde la Edad Media hasta entrado el siglo XIX, tomen de la retórica literaria tanto su organización como sus definiciones y formulaciones. Sin aspirar a proponer una teoría del tropo musical a partir del literario, veremos que es posible establecer equivalencias en la construcción verbal y musical de figuras tropológicas. (“Musik”, en *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Gert Ueding (ed.), Tübingen, Max Niemeyer, 2001, p.1533, mi traducción).

⁶ En varios de los tratados de retórica musical, el tropo ni siquiera es mencionado. Cfr. Krones, *op. cit.*, p.1549.

(y, por tanto, interpretación) de una parodia moderna como la revueltiana: *antitheton* (“expresión de ideas contrarias u opuestas por medio de elementos musicales contrastantes o que ocurren simultánea o sucesivamente”), *abruptio* (“interrupción o final súbito, imprevisto o *ex abrupto*”), *dubitatio* (“incertidumbre sobre el curso que tomará el movimiento musical”, *suspensio* (“interrupción, retardación o detención del discurso musical”), *parenthesis* (“interrupción momentánea del flujo normal de la música, provocada por la inserción abrupta de una unidad breve y contrastante”), *mimesis* (de acuerdo a la definición de Burmeister, una repetición a manera de burla), *hyperbole* (“fragmento que rebasa el límite superior normal del ámbito de una voz; exageración”), *exclamatio* (“salto melódico inesperado, ascendente o descendente, y superior a una tercera”).⁷ Acaso nuestro acercamiento a la retórica de *Janitzio* infundirá nuevo vida a las viejas figuras, habilitándolas como referente para la lectura de discursos paródicos creados mucho tiempo después de la era de las teorías retóricas.

Burla musical (*mimesis*)

Una de las retóricas semánticas que primeramente y mejor sugieren un *ethos* satírico en *Janitzio* la encontramos en lo que parecería la cita de una melodía infantil utilizada en México en plan de burla: “lero, lero, candelero”. La referencia resulta de modificar el motivo que le precede: literalmente, se desprende de él. Este *transvestimiento* morfológico o *mimesis equívoca* permite a Revueltas burlar, en retrospectiva, el sentido

⁷ Debemos las definiciones a Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

implícito en el motivo así comentado. La ironía resultante desarticula eficazmente el tono sentimental de la cita popular de la cual emana (ej. 1).



Cc. 285-292

Revueltas cita el “lero, lero” de manera casi literal, tanto en sentido melódico como rítmico. Para acentuar su función irónica, sin embargo, la coloca en tonalidades que contradicen el contexto de la melodía ironizada. Además, reduce a la tonalidad *menor* el primer motivo, baja por un tono su repetición y “ensucia” la melodía con estridentes intervalos adyacentes de segunda, apropiando así un recurso expresivo de larga tradición en occidente (véanse ejemplos en la música circense, infantil y, en general, “cómica”). Finalmente, agrega un bajo difícilmente explicable desde un criterio tonal, que genera “choques armónicos” con la melodía citada y pronuncia así el carácter grotesco de esta sátira musical.

La coincidencia icónica entre la melodía citada y el familiar “lero, lero”, así como su indexación cultural a un sentido de “burla”, refuerzan la interpretación de un *ethos* irónico implícito en esta apropiación. Es difícil imaginar un ejemplo más ilustrativo de un tropo semántico-musical. Pero son más y muy distintas las figuras retóricas que,

en su conjunto, nos ayudan a identificar la ironía de la nota aclaratoria de Revueltas en la estructura de su composición.

Pastiche simulado (*antitheton, exclamatio, suspensio*)

Janitzio, cuyo título promete el retrato musical de un paisaje unívoco porque se asocia con la cultura popular de la homónima isla en el centro del lago de Pátzcuaro, parece más bien una colección de paisajes distintos, agrupados como álbum de “tarjetas postales” musicales: páginas arrancadas de muchas y muy distintas partituras populares, pegadas una tras otra al azar, a manera de un “pastiche michoacano”; una especie de enciclopedia de estereotipos que podría leerse en cualquier orden, pues entre ellos no hay relación que sugiera una lógica secuencial.

Un pastiche es una colección de tonadas compendiadas con un fin reverencial y, por eso —así lo prescribe el canon—, las melodías que lo constituyen debieran ligarse entre sí de manera orgánica, con transiciones sutiles que pasan desapercibidas.⁸ Pero entre casi todos los temas (o trozos de temas) que pueblan *Janitzio*, no hay transiciones graduales y discretas, sino lo contrario: un puente abrupto, obvio,

⁸ A lo largo de la historia de la música en occidente el concepto de pastiche ha asumido distintos significados, la mayoría de los cuales le asigna un sentido peyorativo. El *Oxford English Dictionary* define al *pasticcio* como un popurrí de varios ingredientes; una mezcla irreverente (*hotchpotch*), farrago, revoltijo”. El diccionario *Webster* lo considera una “obra literaria, artística o musical, que imita de manera fiel y usualmente intencional el estilo de obras previas. El Diccionario de la Lengua Española de la RAE lo considera “una imitación o plagio que consiste en tomar determinado elementos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente. El *Groves Dictionary of Music and Musicians* presenta toda una historia del género y sus distintas acepciones. Entre ellas, se apega a nuestro sentido aquella que considera el *pasticcio* como un compendio de temas musicales que provienen de fuentes distintas, “agrupadas, no necesariamente de acuerdo con su intención original, de manera que ofrezca a un público mixto el mayor número posible de sus aires favoritos en una rápida sucesión”. Frederic Jameson lo considera “uno de los prácticas o rasgos más significativos del posmodernismo”; “[...] como la parodia, la imitación de una particular máscara, habla en un lenguaje muerto; pero en su práctica neutral de tal imitación, sin los motivos ulteriores de la parodia, y amputado de un impulso satírico. Como veremos, Revueltas infunde tal sentido satírico mediante sus enajenaciones tropológicas (Cfr. Ingeborg Hoesterey, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001).

mecánico y nada sutil, que parece más bien la caricatura de una transición.⁹ Una especie de “escala-escalera” enlaza un tema con el siguiente, sin recordar el transcurrido ni entrelazarlo con el ámbito expresivo del subsiguiente. Las *anabasis* (melodías ascendentes) y *catabasis* (melodías descendentes) asumen así un carácter caricaturesco. La transición se desautomatiza y cobra “visibilidad auditiva”. Se convierte, de hecho, en una *no-transición* que, más que unir, separa los elementos del pastiche y, de ese modo, mina su recepción en términos de reverencia.

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/8 time. The notation is arranged in a grand staff format (treble and bass clefs). The first staff shows a simple melodic line in the treble and a bass line. The second staff features a more complex texture with chords and a bass line. The third and fourth staves show a transition between two musical ideas, with dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo) indicating changes in intensity. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

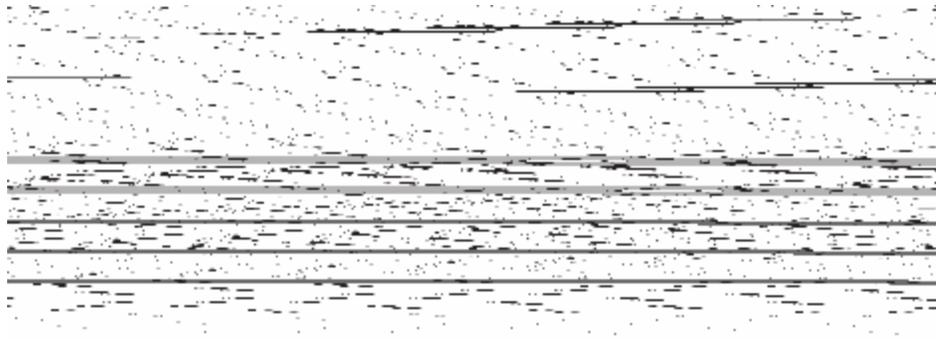
⁹ En otros ejemplos de no-transición observaremos una característica disruptiva más: la transición no espera la conclusión del tema o el inicio del que sigue, traslapándose con éstos y disminuyendo así la función convencional de metamorfosis gradual y de puente.

Cc. 1-29. Obsérvese también otras características de “no transición”: 1) la articulación *staccato*; 2) el desfase métrico de la conclusión de la escala, que desemboca en el tercer tiempo, débil, del compás, en lugar del primer tiempo que le correspondería convencionalmente; 3) la dinámica *ff* (fortísimo), que pretende destacar la “transición”, en lugar de injertarla discretamente entre tema y tema como prescribe la tradición romántica; 4) la naturaleza “neutral” de la escala en tanto no-melodía, como estrategia para desvincularla de los materiales que le preceden y que le siguen (la convención romántica entreteje la sustancia del precedente con el subsecuente, para lograr una conexión narrativa que garantice linealidad y consecuencia).

Revueltas acumula sin respiro, sin regodeo, desarrollo ni transición, fragmentos melódicos que asumimos prestados del entorno “real”, pues reconocemos sus raíces populares.¹⁰ Como en un popurrí, se atropellan uno a otro, desplazándose. El presunto pastiche de melodías populares es desatado mediante la *atomización* y *fragmentación* de éstas y por su *encadenamiento abrupto e incongruente (antitheton)*.

La coherencia expresiva de este “paisaje” termina por derrumbarse cuando Revueltas decide cancelar el desfile de tonadas con un sorprendente gesto de violencia (*exclamatio*), que se antoja la onomatopeya sonora de metrallazos y balazos, seguida por un significativo silencio “mortal” de toda la orquesta (*suspensio*).

¹⁰ Ni en entre las transcripciones de música popular en el legado personal del compositor, ni en las distintas colecciones de música michoacana de la época que se consultaron, hay música que sugiera haber servido a Revueltas de base para las melodías que contiene *Janitzio*. Acorde con su propia aseveración, antes citada (“Nunca he usado temas populares o folklóricos, pero la mayor parte de los temas, o más bien motivos, que he usado, tienen un carácter popular”), partimos de que las melodías de *Janitzio* “parafrasean” estilos o géneros populares mochoacanos. Éstos se comportan como estereotipos estilísticos familiares, cuya verosimilitud es burlada mediante la gama variada de figuras tropológicas. Dice Gérard Genette que “la forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente el texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...] La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad...” (Genette, *op. cit.*, p. 26).



Cc. 137-150

A partir de aquí y hasta el final del movimiento, sólo escucharemos manifestaciones de resquebrajamiento. Nuevos retazos de “realidad” (representados por las citas o pastiches de melodías populares) se escuchan, pero reticentes y efímeros. Reaparece por última vez el tema inaugural. Pero aquél que se anunciara festivo y triunfal en un inicio (y al cual, de acuerdo con las convenciones del género, correspondería encabezar la conclusión festiva del movimiento), ahora agoniza. Su armonía se torna ambigua,¹¹ su textura instrumental se adelgaza, su volumen sonoro disminuye. Finalmente, se disipa por completo y la “promesa de reafirmación nacionalista” que sugiere el título y que parece confirmar la fanfarria inaugural queda incumplida (anticlímax o contragradación).¹²

¹¹ Revueltas logra este efecto superponiendo un motivo en *la menor* al correspondiente *mayor* del tema, (trompeta, cc. 166-167) y “saboteando” con un acorde de *do mayor* (maderas, cc. 176-177) el *re mayor* con el que concluye esta sección.

¹² En este contexto, es interesante mencionar la coincidencia con una retórica similar en la primera versión de *Cuauhnáhuac* (1931), señalada por Leonora Saavedra (*op. cit.* (2001), pp. 259 - 261). En aquel caso, un pastoral de naturaleza pentafónica, representativo de la cultura prehispánica o parodia satírica de dicha representación, es “víctima” del mismo destino: va desapareciendo gradualmente de la partitura, acompañado por la significativa indicación *morendo*.

Cc. 165-175

Las melodías populares de *Janitzio*, en tanto *pastiche*, supondrían una suerte de acompañamiento *ad hoc*, encargado de hacer verosímil la cita de estilo y a su vez marcarla con reverencia. Pero sucede exactamente lo opuesto. Por ejemplo: cuando reaparece el tema inaugural, cuyo género reconocemos por el característico acompañamiento de valsecito, éste sufre una inquietante transformación. Ahora se escucha marcado por un sombrío acompañamiento de tono menor y ritmo apremiante. El cambio repentino de *marcación expresiva* nos sumerge de golpe en el género de una narrativa dramática, como anunciando un cambio truculento en la trama.

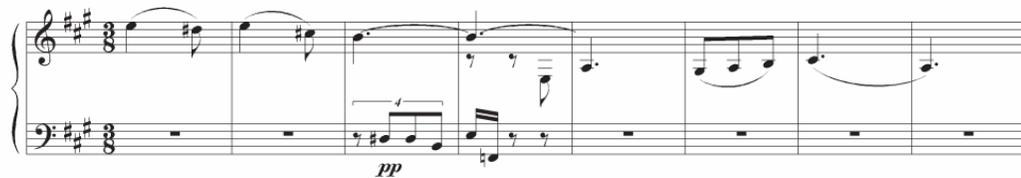


Cc. 78-83

Pero no ha lugar a este cambio y, sin razón aparente, el ambiente sombrío es abortado para ser sustituido por una tonada melosa de otro tipo *expressivo*: el de la pastoral pirecua michoacana (cc. 89–108).¹³ Este gesto será a su vez interrumpido por otro, que es decididamente *satírico* (cc. 117-119 y cc. 125-136). De manera inesperada, dicho *ethos* es suplantado por uno grotesco: el que corresponde a la pintura sonora de la “balacera” antes mencionada (cc. 137-151, ej. 3). En el colmo de la incongruencia expresiva, esta pintura es sustituida por un brevísimo episodio pastoral del tipo pirecua (cc. 151–155). La sátira de un pastiche que así se va revelando es coronada por un vulgar gesto callejero (*exclamatio*): una suerte de mentada propiciada por la tuba, que sirve además para enajenar¹⁴ el retorno presuntamente triunfal de la *fanfarria* con la que inició la obra (ej. 6).

¹³ Por razones de espacio, no pueden incluirse todos los ejemplos a los que refiere este análisis. Se remite a ellos indicando el número de los compases correspondientes en la partitura publicada por Peer & Southern Music Publishers.

¹⁴ Nuevamente viene a la mente el hábito de enajenar una idea musical mediante una marcación que es estilísticamente equívoca (de acuerdo con las convenciones correspondientes), empleado por Brecht y bautizado *Verfremdungseffekt* (efecto de alienación).



Cc. 161-168

Si bien estos episodios melódico-expresivos aportan por sí mismos la necesaria marcación de “mexicanidad” para la articulación de un paisaje musical como el que promete el título de la obra, su amontonamiento azaroso, su brevedad, su continua enajenación armónica, su naturaleza efímera, pero sobre todo su *incongruencia expresiva*, conforman más bien una suerte de anti-paisaje.

Verosimilitud desafiada (*hyperbole*)

La mejor forma de evocar al poblador de Janitzio es mediante la melodía que éste podría estar entonando. Pero después de sugerirlo así, Revueltas nos arrebató esta fantasía sometiendo el referente melódico a una distorsión. Al despojarlo de su cualidad “cantable”, lo “deshumaniza”. Rescata su base rítmica, pero deforma de manera grotesca su nitidez diatónica y su sencillez armónica,¹⁵ y de ese modo lo aleja tajantemente del lenguaje tonal que asociamos con el mundo “real” en el que se origina la melodía. Lo que en el marco de la nueva cultura nacionalista habría sido interpretado como la *estilización moderna y reverencial* de un motivo popular, en el marco

¹⁵ Se antoja comparar este procedimiento con la figura retórica del *juego de palabras* “que afecta la forma de las palabras o frases”, en nuestro caso, de una melodía, “y consiste en la sustitución de unos fonemas por otros muy semejantes que alteran, sin embargo, totalmente el sentido de la expresión” (Beristáin).

de la parodia satírica de *Janitzio* exige leerse más bien como su *adulteración irónica* (*hyperbole*).



Cc. 108-132

La nota discordante

Janitzio establece desde su inicio lo que parece prometer el título: la “michoacanidad” establecida por una melodía popular, escuchada acaso en el kiosko central de esta “isla de ensueños”. La familiaridad de este tipo de melodías las convierte en lenguaje común y puente tendido hacia el público tradicional de concierto. El tema pretende evocar una banda de pueblo, sin duda el que anuncia el título. Pero, como si se burlara de esta expectativa, Revueltas muy pronto desvirtúa el gesto. Justo en el clímax final del tema, cuando el estilo prescribe un máximo de consonancia armónica (es decir, la anulación de cualquier desviación o conflicto armónicos), coloca la nota discordante, en sentido literal y figurado: adultera la nitidez gramatical del *mi mayor* al agregarle una nota disonante (*fa #*) con el flautín en *fortissimo* y en un registro extremadamente agudo (*hyperbole*). Además, rompe la expectativa tonal con una figura

de acompañamiento armónicamente “corrupto”: los acordes politonales que introduce de pronto son harto disonantes e incongruentes con el tonalismo convencional de los acompañamientos de este tipo de melodías (véase ej. cc. 14-17).

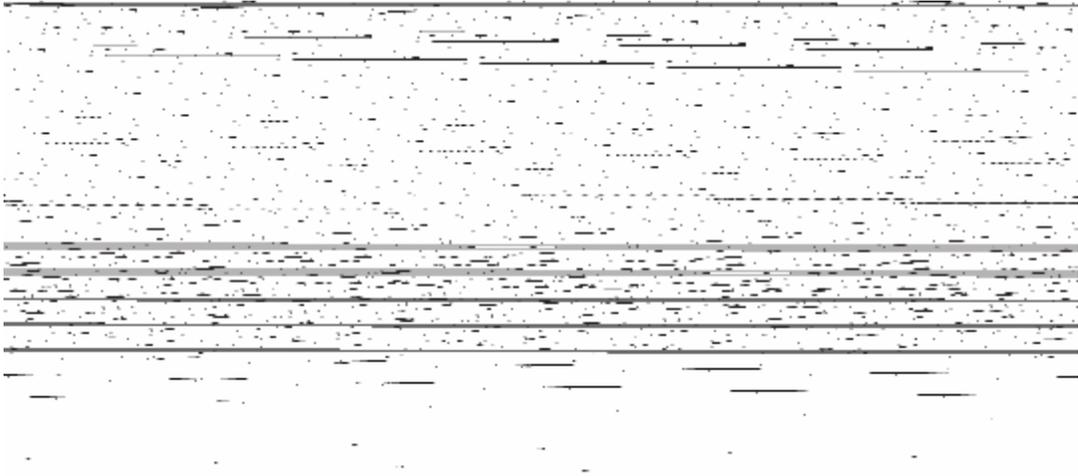
Un público sensible a las estrategias del humor revuelto¹⁶ advertirá que el patriótico y festivo *lema* musical utilizado para inaugurar la obra está siendo *dessolemnizado*, convertido en objeto de burla.

Sátira de lo pastoril

El mencionado desmoronamiento de lo que prometía ser un agradable pastiche musical michoacano, es atajado por un apacible pastoral: el segundo movimiento, *Lento espressivo (ma sostenuto e cantabile)*, con su diatonalidad diáfana, coherencia de texturas melódicas y narrativa romántica, concede un respiro al espectador nacionalista. Pero cuando, recuperada su sensación de “identidad nacional”, éste se ha abandonado a las sonoridades de un México sentimental, es sacudido de nuevo por un gesto de ruptura: el tambor redobla amenazante, las trompetas “gritan” en *fortissimo* un motivo construido con base en una escala por tonos enteros que reta la amable diatonía convencional (*antitheton*). A este motivo se agregan los cornos y trombones con una colección libre, seleccionada con la intención evidente de hacer

¹⁶ Hatten distingue dos tipos de competencia: la estilística (los principios generales enmarcados por un conjunto de demarcaciones/delimitaciones que el escucha reconoce a partir de un *corpus* de obras que comparten dichos principios y delimitaciones) y la estratégica (la capacidad para reconocer las opciones –*choices*– individuales/particulares y las excepciones habidas en una obra particular dentro del marco del estilo mencionado) (véase Hatten, *op. cit.* (1994), pp. 29 y 30, mi traducción).

aún más áspero el motivo de las trompetas.¹⁷ El remanso de tranquilidad campirana se revela como una ensoñación engañosa, pues regresa de golpe el ánimo burlón del primer movimiento.



Cc. 205-217

Del mismo modo que los motivos “michoacanos” fueron la materia parodiada en la inauguración del texto (primer movimiento), lo parece ser, completo, el pastoral (segundo movimiento) cuando su tranquila homogeneidad se descubre enmarcada por dos discursos que la ironizan.

Onomatopeyas callejeras (*mimesis, exclamatio*)

Al igual que la mentada ya citada, los pregones u otras exclamaciones “típicamente mexicanas” que abundan en el texto revuelto podrían leerse como una graciosa representación del paisaje sonoro “real” de México, es decir, como transliteración

¹⁷ Tres de sus cuatro notas no pertenecen a la escala por tonos de las trompetas y los “agreden” mediante disonantes intervalos de segunda menor. El choque armónico de segunda menor es empleado profusamente por Revueltas como recurso retórico para representar “conflicto”, “discordancia”, “ironía” u otros propósitos. Una interpretación hermenéutica de este fenómeno puede enriquecer significativamente el análisis puramente formal, que interpreta los choques de segundas meramente como resultado del empleo de la bitonalidad.

musical de su folclor verbal. Pero en *Janitzio* la intención de estos gestos onomatopéyicos es claramente satírica, a juzgar por su colocación estratégica en el texto, pues están siempre ásperamente yuxtapuestos a los estereotipos de lo convencional. Por ejemplo, un grotesco y cómico *frullato* en metales y maderas nos hace evocar un *rebuzno* o una *trompetilla*. Precede nada menos que la recapitulación final, y por ende “triumfal”, del tema de la banda con el que todos identificamos esta composición. Más allá de si es pertinente o no la asociación, la *impropiedad* dadaísta de este gesto es patente. Para el escucha atento, tal proceder vulnera el *ethos* festivo de la recapitulación. La irrupción grotesca de este gesto (*exclamatio*) desacraliza lo mismo la solemnidad de la fanfarria del “tema principal”, que el sentimentalismo de los motivos populares que le preceden.¹⁸ No parece casual que este gesto coincida con una versión reiterada de la presunta “balacera” y de una no-transición (ver ejemplo página siguiente).

Mentadas y otros sabotajes

A los tropos de ironía ya discutidos se suma otro que es particularmente sugerente. Revueltas superpone al texto parodiado un nivel discursivo que le resulta incongruente. Esta “contradicción musical” resulta al atribuir al tropo superpuesto

¹⁸ La representación onomatopéyica de una trompetilla, un rebuzno o un balazo es relativamente fácil de lograr en música, dada la cercanía fónica entre dichos referentes y la primera. La clarísima homología icónica de la representación musical con el referente contribuye al poder de evocación simbólica de dichas articulaciones y disminuye la arbitrariedad en la interpretación del signo. No sorprende que estas figuras retóricas aparezcan con frecuencia en el texto revueltiano, utilizadas como signos que imprimen un claro sello profano a aspectos temporales, espaciales y actoriales de la música.

una identidad tonal, armónica, métrica y tímbrica propia, que no concuerda con el lenguaje del

Musical score for piano, measures 358-368. The score is in 3/8 time and D major. It features a complex texture with multiple staves. A box highlights a section in the right hand (treble clef) starting at measure 365, marked *ff*. The left hand (bass clef) has a *sfz* marking at measure 360. The score includes various chords and melodic lines.

Musical score for piano, measures 369-378. The score is in 3/8 time and D major. It features a complex texture with multiple staves. A box highlights a section in the right hand (treble clef) starting at measure 369. The left hand (bass clef) has a *ff* marking at measure 375. The score includes various chords and melodic lines.

Cc. 358-368

discurso parodiado. Un gratificante tema popular será “ensuciado” por un breve motivo que proviene de otro lado y que le estorba. Revueltas limita así en el oyente la posibilidad reconfortante de reconocerse en la música. Estas incidencias saboteadoras casi siempre tienen un carácter grotesco o por lo menos lúdico. La “mentada” de la tuba (ej. cc 161-168) es probablemente el ejemplo más elocuente de esta retórica,

pero en *Janitzio* puede localizarse al menos una docena de tropos de esta índole, siempre socavando la “pureza” de los motivos populares.¹⁹

La inclusión del recurso retórico apenas descrito es tan generalizada en la obra de Revueltas que reclama una atención particular. Si revisamos el contexto musical de estas incidencias a lo largo de *Janitzio* (y, de hecho, en todo el repertorio revueltiano de la época), encontraremos que aparecen casi siempre “oponiéndose” a un tema o motivo de índole tonal y sabor “tradicional”.²⁰ Las figuras superpuestas, por su parte, suelen estar construidas con base en escalas no tonales.²¹ Esta diferencia apunta a una construcción paródica: en *Janitzio* el discurso tonal es un referente *externo* que es incorporado al texto para ser parodiado (el hipotexto de Genette). Proviene de un pasado o de un “exterior” frente al cual el compositor marca una distancia. Las incidencias no tonales se posan sobre los estereotipos populares como un cáncer que complica su recepción al estropear su homogeneidad gramatical. Podemos suponer que, de este modo, Revueltas cuestiona al mismo tiempo la ideología de quienes se sienten representados por dichos convencionalismos.

La incorporación de un *estilo compositivo* como *signo* no es nueva para nosotros: la conocemos desde *Esquinas*, en donde la gramática tonal servía para identificar a

¹⁹ El empleo de la mentada en tanto signo nos es familiar desde su inclusión en *Esquinas*. Pero es interesante observar que su sentido en esa obra, como voz de la calle, es distinto al que se infiere aquí, en donde actúa como elemento disruptivo. La diferencia está en su articulación semiótica: como parte del *collage* que representa al personaje colectivo en el primer caso, como tropo de ruptura aquí.

²⁰ Estos “estorbos” son particularmente evidentes en obras en las que el lenguaje tonal es más prominente. Escúchense, por ejemplo, partituras como *8 X radio*, *Troka*, y el *Renacuajo paseador*. El sentido particular que asumen en cada una, sin embargo, puede ser distinto y merece un análisis particular.

²¹ Si bien sigue pendiente un estudio sistemático de estos recursos alternativos en la música de Revueltas, podemos adelantar aquí que, de acuerdo con el espíritu modernista de la época, el compositor experimenta intensamente con escalas no diatónicas: entre otras, la simétrica, la escala por tonos enteros, la octatónica, diversas modalidades de la escala pentátona. Además, recurre con frecuencia a colecciones libres, particularmente en el caso de las breves “interjecciones” musicales que se comentan en este punto.

ciertos elementos del hipotexto (podríamos llamarles incluso hiposignos), la gramática postonal conformaba la textura dinámica del texto, y un sorprendente episodio atonal señalaba un gesto de ruptura con lo escuchado y avisaba de una narrativa por comenzar. Esta estrategia de codificación semántica de los elementos del texto es utilizada de manera sistemática en *Janitzio*. El empleo de la tonalidad diatónica en *Revueltas* va más allá de un mero propósito distintivo. Como en el caso de los otros signos del hipotexto, conlleva una carga ideológica. Permitámonos un breve circunloquio para especular sobre el sentido que puede tener lo tonal en una parodia revueltiana.

Tropos culturales y música

El tonalismo, código extraordinariamente eficaz por su posibilidad de establecer una narrativa y su fuerza como factor estructurador, sirvió de marco a la música europea durante varios siglos. Convencida de que los “tropos culturales dominantes ejercen una influencia sobre la composición de la música”,²² Susan McClary realizó un estudio revelador sobre la relación que guarda el sistema tonal con las sociedades ilustradas que lo emplearon para articular sus valores y creencias. También en las Américas, el tonalismo asumió un papel de código dominante y jerarquizador. Los preceptos de la ilustración —“progreso, racionalidad, inteligibilidad, persecución de metas, [...] compatibilidad entre el orden social y los sentimientos interiores, [y] fe en

²² McClary, Susan, *Conventional Wisdom. The content of Musical Form*, (The Bloch Lectures), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000/2001, p.66. (Mi traducción en todos los casos).

la posibilidad de la auto-gestión”²³ resuenan con fuerza en el positivismo porfiriano. Sus posibles expresiones semióticas —orden, direccionalidad, planteamiento y resolución de conflicto, jerarquización— pueden ser articuladas con virtuosismo por el sistema tonal, gracias a la cualidad narrativa de éste, al crear tensiones (divergencia de una situación ideal) que resuelve mediante una poderosa confirmación (retorno a la situación ideal de origen). La cadencia tonal confirma así “la fe en que el esfuerzo racional conduce eventualmente a la conquista de las metas”.²⁴ (Así leída, resulta elocuente la frecuente metáfora de la esencia de ciertas formas clásicas como una cadencia ampliada).

La cultura que emanó de la ilustración, tanto como su expresión criolla en el positivismo porfiriano, estaban convencidas de la “viabilidad de una esfera pública en la que las ideas podían ser comunicadas con éxito, las diferencias ser negociadas y los consensos logrados.”²⁵ Este espíritu de conciliación de contrarios, el de una sociedad en la que todo tiene su lugar y su orden, está en la base de una de las composiciones de Ponce, e ilustra de manera nítida cómo puede articularse esta feliz jerarquía también en el plano musical. Viene a cuento porque, así pensamos, concretiza con nitidez la cosmovisión a que se revierte en la música de Revueltas. Es su más perfecta antípoda. Nuestra interpretación semántica de *Ferial, Divertimento sinfónico* (1940)²⁶ no

²³ *Ibid.* p.66.

²⁴ *Ibid.* p. 67.

²⁵ *Ibid.* P. 64.

²⁶ Es de notar que *Ferial*, un genuino “paisaje sonoro” de corte romántico caracterizado por una profusión de citas literales, un su gusto por lo exótico y una linealidad narrativa, se escribiera siete años después de *Janitzio*. Ello da cuenta de la coincidencia sincrónica de distintas agendas estéticas que alimentó el calor del debate. Demuestra también el absurdo de las historiografías teleológicas que denuncia Saavedra (*op. cit.*, 2006).

es especulativa: descansa en el gui3n que proporcion3 el propio Ponce para su audici3n.²⁷

Plaza de un pueblecito como los muchos que hay en M3xico.

La peque1a iglesia, en cuya puerta dos indios tocan una antiqu3sima melod3a, acompa1ados por un teponatzli (tambor de los aztecas).

Los habitantes del pueblo se encuentran en el interior de la iglesia celebrando la fiesta del santo Patrono.

Se escucha la melod3a de las chirim3as (1) interrumpida por los acordes del 3rgano que toca un Coral. (Partitura n3ms. 1 y 2).

Rumor de las voces que rezan (arcos de sordina) y contin3an las chirim3as, los rezos y el Coral del 3rgano. (Partitura n3ms. 3, 4, 5 y 6).

El rezo termin3 y el pueblo sale de la iglesia. (Part. no. 7)

Crecen el murmullo y la animaci3n. Alegr3a, gritos de los chicos, voces de los campesinos, etc. (Part. n3ms. del 8 al 16).

Llegan unos payasos (bufones). (Part. no. 18 trompeta). Una murga (banda popular de instrumentos de aliento) toca una marcha grotesca. (Partitura del no. 19 al 25).

En un rinc3n de la plaza unos campesinos cantan una canci3n popular. En seguida se combinan la canci3n y la marcha grotesca. (Partitura no. 27).

Una marcha del tipo ind3gena se1ala la llegada de unos danzantes indios (Partitura no. 29).

En el final de la obra se mezclan todos los temas conocidos que evocan la alegr3a, los gritos, los bailes, y los juegos de todo el pueblo.

Las campanas de la iglesia indican la terminaci3n de la fiesta, con fuegos artificiales y entusiasmo general.²⁸

Es dif3cil de imaginar un cuadro m3s feliz de concordancia social que 3ste. Una serie de *tableaux*, claramente diferenciados pero suavemente ligados entre s3, crean un espacio para cada actor. Ninguno de ellos atropella al otro, o, si hay coincidencia, 3sta se articula mediante una congruencia de armon3a y ritmo. A cada actor, un c3digo

²⁷ Derivo esta informaci3n del texto mecanoscrito que aparece agregado a la copia del aut3grafo, y que consigna esta autor3a. Agradezco a la Direcci3n de M3sica de la UNAM el acceso a este documento.

²⁸ La transcripci3n respeta los saltos de p3gina y los p3rrafos de la fuente.

propio: “melodías antiquísimas” alternan con “corales”, “murgas”, “canciones populares”, “melodías indígenas”, canto de “chirimías” y golpes de “Teponatzli”. El orden y la jerarquía están marcados por el entorno: la plaza que preside la iglesia y en la cual concurren los actores de la otredad desde indefinidos lares: “bufones”, “payasos”, junto con “indios”, “campesinos” y “músicos callejeros”, mientras “los habitantes del pueblo” (¿los actores de la identidad?) se encuentran *dentro* de la iglesia. Finalmente estos representantes del “pueblo” salen al encuentro de los “no-habitantes-del-pueblo”, para celebrar un feliz sincretismo. La forma en que sucede todo lo anterior es, previsiblemente, un pastiche. Lo que sujeta esta diversidad y lo que hace posible la “fiesta” y el “entusiasmo general” con fuegos artificiales, es, por supuesto, el código tonal; su cadencia final, validada además por las institucionales campanas de la Iglesia, cobija por igual a pobres y ricos, a indios y criollos.

El mundo que nos habla desde *Caminos* no corresponde a este cuadro de armonía orgánica. Como habíamos dejado entrever, puede sugerir un cuadro de inestabilidad que en el plano semántico implica espera, ansiedad, e insatisfacción o, por lo contrario, la aceptación de tal inestabilidad como una condición existencial definitoria, como identidad. *Janitzio*, por su parte, parece satirizar abiertamente la idea de organicidad y jerarquía. En ambos casos es el tropo el que siembra la distancia ante el hecho parodiado. Los tropos “como mecanismos de indeterminación semántica [...] aparecen abiertamente en la superficie de una cultura en sistemas que sostienen que la verdad es compleja, polisémica o inexpresable”.²⁹ Puede ser una indeterminación

²⁹ Lotman, *op. cit.* p. 44.

identitaria o —el reverso de esta moneda— la plena aceptación de actores contrarios e híbridos como principio de realidad, lo que Revueltas asume y expresa mediante la diversidad de estrategias de semiosis que nos habla desde el corpus que hemos abordado hasta aquí.³⁰

Precedieron a *Janitzio* los controvertidos estrenos de *Esquinas*, *Ventanas* y *Cuauhnáhuac*. El hecho parece significativo: en contraste con aquélla, el referente mexicano en estas obras es escaso o sumamente abstracto, en todo caso insuficiente para convencer al cronista de su identidad genuinamente mexicana. “... no podemos estar seguros”, comentaba Kahan con referencia a *Cuauhnáhuac*, “de si no nos pone con su nueva obra frente a unas ‘ventanas’ para dejarnos entrever su artificial coqueteo con la imperante Estridencia [...]”. Revueltas responde con *Janitzio*, una obra literalmente plagada de significadores nacionales y que, aunque tergiversados de mil maneras, el público aplaude furioso. Sentencia Kahan, ahora sobre esta partitura: “Cuando Revueltas se olvida del qué dirán en la *League of Composers*, escribe música auténtica, que le brota del corazón, y crea entonces una obra que, lejos de expresar caprichos y mezquindades personales, revela a través de su música a la raza con sus alegrías y dolores;³¹ [...] [*Janitzio* merece] un lugar de honor en la historia de la música mexicana. Mientras más oye uno esta formidable presentación de los contrastes de la

³⁰ Como hemos apuntado en los análisis de la *Pieza para orquesta* y de *Caminos*, la articulación de una diversidad contrastante puede interpretarse también en sentido positivo, como la construcción de una identidad que tiene por base la multi-actorialidad y la simultaneidad de tiempos y espacios. Sin embargo, esta interpretación, indicada en discursos complejos como los que presentan *Alcancías* y *Colorines*, se dificulta en *Janitzio*, dada la omnipresencia de tropos de ruptura y las múltiples articulaciones de ironía que coinciden con la nota de advertencia del compositor.

³¹ Kahan, Salomón, “La más completa ‘incompleta’.- Bella obra de Revueltas”, sección “Música”, en *El Universal Gráfico*, 6 de junio de 1933.

vida mexicana, siempre bella, realista y romántica, más quiere uno oírlo.”³² De acuerdo con nuestra lectura, *Janitzio* no representa una concesión a las expectativas paisajísticas que promete desde su título.³³ Se trata simplemente de un cambio de estrategia en la misma lucha “contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos”. *Janitzio* es sólo un ejemplo más del “ímpetu nuevo y alegre” por sobresaltar “el plácido sueño de los milenarios profesores cultivadores de la polilla y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año sí y otro también...”³⁴ En más de un sentido, resuena en la rebeldía lúdica de Revueltas la de las vanguardias latinoamericanas: vienen a la mente, por ejemplo, algunas frases del manifiesto contenidas en la revista *Martín Fierro*:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”.
Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.
Frente al recetario que inspira las lucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al anacronismo y al mimetismo que demuestran.
Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos. [...]”³⁵

La retórica de *Janitzio* dificulta una lectura como bandera del nacionalismo —la que predomina hasta hoy—, e invita una opuesta, la de una parodia satírica de dicho discurso de nación, la de un mexicanísimo albur.³⁶

³² Kahan, Salomón, “Un aplauso y una aclaración”, sección “Música”, en *El Universal Gráfico*, 12 de diciembre de 1933.

³³ Esta postura es sugerida por Leonora Saavedra (*op. cit.*, 2001, p. 273), quien interpreta la propuesta de *Janitzio* como una deferencia hacia su público, al abandonar el compositor las posturas vanguardistas que marcaron su obra temprana.

³⁴ Silvestre Revueltas, *op. cit.*, p. 198.

³⁵ Manifiesto de la revista *Martín Fierro* (1924), en Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos, 1994, p. 76.

³⁶ La recepción duradera de *Janitzio* como afirmación de nacionalismo suscita otra discusión: la trascendencia o no de la retórica rupturista como premisa de un discurso renovado, es decir, la capacidad de las vanguardias

Hilando entre sí las obras a las que hemos acercado el oído hasta ahora, se revela la historia de una serie de desencuentros del vanguardismo de Revueltas con el discurso nacionalista y conservador del “gran público” y de la “clase revolucionaria” (tanto la del estado como la de ciertas izquierdas).³⁷ Contrario a lo que podría pensarse, la polémica no termina con *Janitzio*. Su arma favorita —la ironía como defensa frente a los hábitos reduccionistas de la recepción mexicanista— es utilizada en otra partitura, la que en nuestra opinión constituye el ajuste de cuentas final y definitivo. Resuena en el más público de los ámbitos: en una transmisión de radio, patrocinada por el Estado Nacionalista. En *8 X radio* parecen enfrentarse abiertamente el compositor y su público antípoda de los años recientes: lo “mexicano” se manifiesta en todo momento tropológicamente separado de un discurso autónomo, que carece de vínculos semánticos con las culturas del entorno.

para romper de manera definitiva un paradigma artístico y servir como base de uno nuevo. Paradójicamente, nos dice Herman Danuser, “los hombres y mujeres se deleitan al ver y sentir las normas vitales cotidianas cuestionadas, colapsadas y convertidas en sus opuestos mediante la liberación estética”. En opinión de este musicólogo, los logros de la retórica rupturista, aun la más radical, ejercieron una función social desestabilizadora momentánea, pero en el largo plazo sirvieron tan sólo para preservar las normas o para fertilizar los afanes modernistas. Comentando estrategias como la ironía, dice Danuser: “Al invertir estructuras dadas, las estrategias de comicidad sirven como herramientas de la estética modernista. Liberan un notorio poder de imaginación creativa porque, al cuestionar normas sociales, contribuyen también a relajar las artísticas” (Herman Danuser, “The Textualization of the Context: Comic Strategies in Meta-Operas of the Eighteenth and Twentieth Centuries”, en *Music and the Aesthetics of Modernity*, Karol Berger y Anthony Newcomb, eds., Cambridge y Londres, Harvard Publications in Music, No. 21, Harvard University Music Department, 2005, pp. 89-91, mi traducción).

³⁷ Cfr. Guillermo Sheridan, *op. cit.* Las posturas de la izquierda respecto de la representación de identidad tendían al iconismo tanto como las del Estado y por causas similares: las virtudes didácticas de una representación convencional. En este sentido, ver los postulados de Emilio Abreu Gómez en su polémica con Jorge Cuesta. Declara el marxista Abreu Gómez: “La literatura que deseamos ver organizada en nuestra patria, es aquella que, aprehendiendo su savia del *habla* popular, logra, dejándose ganar por la mecánica de una transformación de sus valores propios, producir la expresión escrita, con ritmos y matices adecuados a nuestra mentalidad y a nuestra sensibilidad. Sólo partiendo de la literatura hablada puede desprenderse la literatura escrita propicia y digna de una nación [...]” (citado en Sheridan, *op. cit.*, p. 90). Resulta muy fácil traducir estos mandatos al terreno de la composición musical nacionalista.

Capítulo XIV

La musicalización de una polémica

8 x radio

A lo largo de nuestra lectura del corpus, hemos ido deslizando con toda intención una serie de perlas periodísticas de la pluma de Salomón Kahan. Admirador de Revueltas y el más asiduo de sus cronistas, era también el más ostensible de sus críticos. Kahan, voz influyente entre el público, representaba todo lo que Revueltas repudiaba: conservadurismo cultural de la burguesía posrevolucionaria, reticencia a las propuestas de la modernidad, nostalgia por las formas musicales canónicas que aquél consideraba idóneas para plasmar un nacionalismo fundado en valores de “tradición”. No son muchos los textos que publicó Revueltas en la prensa, y es por lo mismo significativo que varios de ellos, acaso los más sonados, enfilaran su ironía y sarcasmo contra Kahan, primero de manera sutil y sin nombrarlo de manera directa (“En defensa y Elogio de la Crítica”, en junio de 1933),¹ después de manera frontal (“Contracanto”, en noviembre del mismo año)². No era para menos: a juzgar por sus comentarios sobre *Janitzio*, Kahan era por completo insensible a la ironía musical del compositor; tomaba por serio aquello que Revueltas satirizaba, sin duda retando la paciencia y despertando la furia del músico. Toda alabanza del cronista se tornaba así en afrenta involuntaria.

¹ En *El Universal*, 7 de junio.

² En *El Universal*, 8 de noviembre.

Revueltas vs. Kahan

Si traemos a colación el filosófico debate entre el compositor y su ferviente admirador, es porque éste se entrecruza una y otra vez con la composición de las sátiras revueltianas del nacionalismo, al grado de invitarnos a pensar que hubieran sido escritas precisamente *como voces partícipes de este debate*. En otras palabras, la polémica se dio no sólo entre la música y su cronista, sino *también* verbalmente, entre un crítico (Kahan) y otro (Revueltas). Nuestro análisis de algunas composiciones retóricas de índole paródica permite interpretarlas como una suerte de *manifestos* artísticos, urdidos para provocar el pataleo reaccionario, avivar la confusión o despertar la ira de “la crítica” (o incluso de Kahan en persona). En ninguna expresión, mejor que en esta polémica, quedan evidenciadas las posturas del vanguardismo de Revueltas y su antípoda, el nacionalismo conservador. Aun pecando de redundancia, vale la pena revivir aquí algunas de las declaraciones más reveladoras del debate, seleccionadas y agrupadas a la luz del interés que arrojan sobre nuestra interpretación de la retórica revueltiana.

Bastarían los títulos de los “ensayos” de Kahan, publicados en 1933, para revelar la línea de su pensamiento: “La música y el marxismo” (21 de marzo), “En pleno estridentismo” (4 de abril), “Contra el estridentismo” (7 de abril), “Modernismo absurdo” (27 de octubre). Estas críticas fueron coronadas por una “Carta abierta a Silvestre Revueltas” (3 de noviembre)³ que colmó la paciencia del compositor,

³ Todas las referencias publicadas en *El Universal Gráfico*.

suscitando un “Contracanto” (8 de noviembre). Rescatemos algunas de las perlas Kahanianas, para hacernos una idea del oyente que enfrentaba Revueltas:

“En pleno estridentismo”⁴

[...] los Estados Unidos no son el único país donde los salones de conciertos son con frecuencia testigos de locuras estridentistas. No hace mucho, en febrero, una de las grandes orquestas ejecutó bajo dirección de su autor, las “Variaciones para Orquesta”, (Opus 31), de Arnold Schoenberg, que obligaron al crítico [...] a exclamar [...] ¿no es una vergüenza que una buena orquesta pierda veinticinco minutos con semejante atrocidad?”

“Dos ‘vanguardistas’ alemanes [...] han escrito un ‘método de violín’, en que incluyeron como base de enseñanza, piezas atonales [...] [porque] en [...] la música de nuestra época [...] deben educar [así] su gusto estético musical. ¿Se pueden ustedes imaginar mayor absurdo?”

Respecto de la propuesta de Leopold Stokowski de programar música

atonal en las transmisiones radiales educativas de su orquesta, dice:

[...] el gran Walter Damrosch [sic] defendió el sentido común contra la extravagancia, demostrando **la absoluta necesidad de que los niños conozcan primero el vino y después, cuando crezcan, decidan ellos mismos si aceptan o no el vinagre**. Afortunadamente Bach y Beethoven triunfaron en esta controversia sobre Cowell y Varèse.⁵

“Contra el estridentismo”

[...] cuando Stravinsky va desarraigándose cada vez más del suelo en que estaban las fuentes de su verdadera inspiración y se convierte en encarnación de híbrido occidentalismo, su prestigio inevitablemente ha de decrecer. El autor de la discutible “sinfónica de los Salmos” y del Concierto para Violín y Orquesta (del que el crítico musical del ‘New York Times’ en Berlín, Herbert Peyser, opinó que es **‘de fantástica fealdad’**, no tiene ya la antigua autoridad artística [...]) (Negritas en el original).

⁴ Como se verá, el “estridentismo” es uno de los términos favoritos de Kahan para adjetivar lo que para él constituían las sonoridades más abyectas de la nueva música moderna. Aunque (como veremos más adelante) no se puede descartar una posible inspiración de Revueltas en el movimiento vanguardista homólogo que floreció en la década de los veinte en literatura y plástica en México, Kahan evidentemente no se está refiriendo directamente a aquél en sus artículos periodísticos, aunque coincide con las acusaciones que los Contemporáneos hacen sobre la obra de sus predecesores en el orden literario.

⁵ Negritas en el original.

El [actual] autor de la 'Historia del Soldado' es [...] portavoz de toda una pléyade de modernistas que pregonan el culto de lo 'objetivo' y de lo 'intelectual' en la música, en contra de la poesía y del sentimiento.

[El revolucionario Wagner] no tiene ya importancia [...] para los compositores intelectuales, cerebrales, modernistas y estridentistas y también para cierta parte del público, cuyo snobismo está en los momentos actuales bajo la estrella de la música matemática, seca y ruidos y para la que es 'de buen tono' aplaudir todo lo nuevo por el sólo hecho de serlo.

“Modernismo absurdo”

[Sobre el estreno de *Soli*, de Carlos Chávez]: A medida que avanzaba la obra, iban apareciendo en los rostros de los oyentes expresiones de asombro, que bien pronto se convirtieron en muecas de risa sofocada, para transformarse después en carcajadas que la buena educación en vano quería ahogar. Pero el asunto no terminó aquí. El regocijo dejó su lugar a la expresión de protesta: el público comenzó a aplaudir estruendosamente con los pies y, desde este momento, la obra de don Carlos Chávez iba hacia su final con el casi ininterrumpido acompañamiento de las percusiones del auditorio. [...] Si una gran parte del público no se ha salido durante la ejecución de los 'Soli', fue indudablemente porque no quería perder el manjar que es la segunda suite para pequeña orquesta de Stravinsky ... Ya hemos dicho y repetido que [...] si se quiere fomentar en nuestro medio la música de Cowell, Varesse [sic] y socios, deben los interesados establecer aquí una sucursal de la 'League of composers' y no molestar los oídos del gran público, que no quiere oírlos, con sus experimentos de acústica física. [...] tuvimos la impresión de que en esta obra se han dado cita las cacofonías de todos los continentes [...]

La acrobacia musical que se conoce como 'modernismo', pertenece a los tiempos del crepúsculo de post-guerra. En todo el mundo de arte esta forma de creación decadente, llámese 'DADAISMO' en la literatura, 'Cubismo' en pintura o 'Modernismo' en la música van dejando lugar al desarrollo de los talentos auténticos y de artistas sinceros que [...] siempre tienen en su mente [...] las palabras [de] Beethoven [...] 'proviniedo del corazón, ojalá mi música penetre en los corazones humanos'.

Aplicando el filtro de nuestra interpretación, emerge entre líneas el paradigma de la “modernidad” que tanto molesta a Kahan. Los sujetos de este modernismo, al parecer, se encuentran guarecidos en la “*League of Composers*”,⁶ se trata de

⁶ Los dos miembros más prominentes de la *League of composers*, fundada en 1923, fueron Aaron Copland y Roger Sessions. La liga tendía a favorecer a compositores entrenados en Francia y en cierto modo llegó a competir con los compositores más experimentales y de visión geo-cultural más amplia de la *Pan American Association of*

“intelectuales, cerebrales, ... y estridentistas” que profesan el “culto de lo ‘objetivo’ y de lo ‘intelectual’ en la música, en contra de la poesía y del sentimiento”; su idioma es en esencia “atonal”, y se deriva de anacrónicos movimientos históricos de vanguardia como el “cubismo” y “dadaísmo”; su música provoca “risa” e incluso “carcajadas” de rechazo, porque es ácida como el “vinagre”, a más de “cacofónica”, “absurda”, “loca”, “desarraigada”, “atroz”; en suma, música “fantásticamente fea”.

Kahan probablemente sabe de la pertenencia de Revueltas a una asociación modernista de los Estados Unidos (si bien, como se vio, no se trata de la *League of Composers* sino de la *Pan American Association of Composers*).⁷ Pero, a diferencia de los compositores arriba nombrados, lo reivindica como uno de los “verdaderos talentos entre los ‘modernistas’ [que] van encontrando su propio camino, como por ejemplo un Copland en Estados Unidos”.⁸ Esto sugiere que, a pesar de las acaloradas diatribas contra la modernidad que le rodea, Kahan no niega la posibilidad de una modernidad aceptable y ejemplar. Pero en medio de tantos regaños antimodernistas, resulta francamente difícil imaginar sus posibles parámetros.

Ignorando al Revueltas emparentado con algunas de las causas de Varèse, Cowell, Chávez y Stravinsky, Kahan tuerce la lectura de su música con ánimos de convertirlo

Composers, fundada en 1928 por Henry Cowell, Chávez, Carl Ruggles, y Emerson Whithorne (con Varèse como presidente). A esta organización se afilia también Revueltas.

⁷ Como mencionamos antes, Kahan confunde esta organización con la “League of composers”, organización que precedió a la *Panamerican Association of Composers*. Aunque Revueltas se afilia a la PAAC en 1928, debe advertirse que no hay elementos para inferir de esta acción un interés activo por tal asociación y lo que representaba como gremio dedicado a la promoción de la música de las dos Américas. Por un parte, es sabido que dicha afiliación se debe a la intervención de Carlos Chávez, quien estaba activamente interesado en construir su propia proyección internacional mediante dicha relación, y fraternalmente deseaba lo mismo para Revueltas (cf. carta de Francisco Agea a Revueltas, 5 de marzo de 1928, en Silvestre Revueltas, *op. cit.*, p. 226). En las cartas y demás escritos de Revueltas es notoria la ausencia casi total de referencias posteriores a dicha afiliación, así como a los compositores de las vanguardias norteamericanas y europeas.

⁸ En “Modernismo absurdo”, *op. cit.*

en su propio modelo de modernidad. Tal es su deseo de convertir a Revueltas en su paladín, que no tiene empacho en redefinirlo en términos de su conveniencia y en dictarle las reglas del “buen camino”, como habíamos dicho antes. Kahan rescata en Revueltas la oriundez local (presuntamente innata) de sus sonidos, único factor en el que reconoce elementos legítimos de identidad nacional y moderna. En su apología del compositor, perdona lo que en su música le estorba —al parecer, justamente la expresión de su retórica vanguardista— negándole seriedad o trascendencia: “Al autor de obras profundamente mexicanas y musicalmente tan significativas como ‘Colorines’, ‘Cuauhnáhuac’ y ‘Janitzio’ [...] se le toleran caprichos y ocurrencias que, al fin, ha de tener una persona dotada de un sentido humorístico tan fuerte, como usted.” Después, la sentencia definitiva: “Nos olvidamos gustosos de sus pecados musicales por el estilo del ‘Dúo para pato y canario’ y tomamos en cuenta a Silvestre Revueltas, el distinguido compositor mexicano, cuya inspiración, impregnada de la savia del sano folklore mexicano tiene frescura y masculino vigor”; [...] “usted, Silvestre Revueltas, no pertenece ideológicamente, ni puede pertenecer, al grupo al que se siente afiliado”; [...] “Usted [...] es un compositor genuinamente mexicano, arraigado en el suelo material y en la atmósfera espiritual del país. El interés tan gran[de] que despertaron sus ‘Colorines’ en el extranjero, se debe precisamente a la autoridad nacional de su inspiración.”⁹ Continúa la diatriba con un juicio sumario de

⁹ Kahan seguramente tiene razón en esto. La profusión de elementos indígenas y mestizos diestramente entremezclados en este evocativo híbrido de sonoridades urbanas, sin duda explica su afición a esta obra. No parece haber intención irónica en esta obra. Como hemos sugerido ya, se trata efectivamente de una propuesta de construcción de identidad nacional, construida a partir de la homología entre la estructura cultural (el híbrido de las sonoridades que se escuchan en un entorno mexicano) y la estructura musical de la composición (la yuxtaposición de elementos semánticos correspondientes).

las propuestas de Cowell y Varèse, y más intentos por afiliar la estética de Revueltas a sus propias causas: “Si lo vemos aquí como paladín y portavoz del ‘modernismo’, debemos atribuirlo a su excesiva bondad frente al grupo de amigos músicos con el que sólo forma usted una mezcla mecánica: jamás una asimilación química. La honradez más grande es la honradez consigo mismo y, manos sobre el corazón, Silvestre Revueltas ¿no es usted en la profundidad de su alma un romántico?” En la doctrina Kahan el modernismo de Revueltas reside, pues, en su mexicanidad instintiva y en su irrevocable romanticismo.

Responde Revueltas con un “Contracanto” que intenta liberar las obras favoritas de Kahan del yugo de una reducción mexicanista, al enmarcarlas en el ámbito de la influencia modernista de Chávez: “‘Cuauhnáhuac’, ‘Colorines’, ‘Janitizo’, etc., jamás hubieran visto la luz sin el estímulo y la alentadora energía de Carlos Chávez.” Y, recurriendo a un probado símbolo del romanticismo, Revueltas responde la “acusación” correspondiente con afilada ironía: “¿Sabe el señor Kahan de dónde me vino la idea de escribir el ‘Dúo para pato y canario’, que tan benévolamente considera mi obra maestra? De oír cantar a un ruiseñor. Los ruiseñores habidos y por haber siempre han provocado y provocarán mi indignación; tengo entendido que no se pueden comer; ni han servido nunca para nada práctico, y eso choca profundamente a mi romanticismo incurable.”

En retrospectiva, la airada confrontación no representa más que la culminación, ahora en lenguaje verbal, de un conflicto entre conceptos de identidad distintos y la forma accesible o no de articularlos, polémica que ya se había manifestado antes en el

diálogo entre la música de Revueltas y la crónica de Kahan. De nada habían servido las advertencias de Revueltas —incluso las más directas, como la que acompaña el estreno de *Janitzio*— sobre el sentido irónico de algunas incorporaciones mexicanistas en su música. Es un hecho fehaciente en sus palabras, que Kahan no establece el vínculo entre las “notas de advertencia” revueltianas y la música que comentan; si bien reconoce en ellos la presencia de ironía literaria, no intenta vincularla a la musical: “[...] rindo pleito homenaje a la maestría con que maneja usted la paradoja y la ironía. Sabe usted escribir artículos literarios con la misma excelencia con que casi siempre escribe su música, una cualidad que enaltece y que revela usted con frecuencia también en las “notas” a los programas de los conciertos del Conservatorio [y] de la Sinfónica”.¹⁰

Tal vez exacerbado por la pléyade de lecturas sesgadas, Revueltas se aboca a la escritura de una composición que parece postular como “irreconciliables” los dos discursos que se oponen en dicha polémica: el discurso folklorista y la expresión de una modernidad musical no referencial. *8 X radio*¹¹, que parece representar dicha polémica en términos musicales, dialoga con la serie de diatribas antimodernistas de Kahan; de hecho, conforma en este marco la “declaración” más tajante, dando pie, tal vez, a la “Carta abierta a Silvestre Revueltas”, publicada por Kahan apenas semanas

¹⁰ Kahan, “Carta abierta ...”, *op. cit.*

¹¹ Obra dedicada a Guillermo Orta y su grupo de radio. Según reporta el propio Guillermo Orta (*Breve Historia de la Música en México*, Porrúa, 1949), *8 X radio* fue escrita para la Orquesta de Cámara de la Secretaría de Educación Pública u Orquesta de Cámara de la XEXM, fundada en 1933, destinada a actuar en la radio y dirigida durante ese año por Eduardo Hernández Moncada. El estreno probablemente se hizo en la radio el 13 de agosto de 1933, y es posible que haya sido Hernández Moncada, más que Orta, quien lo dirigió. (Datos tomados de Roberto Kolb, *Biblioteca Facsimilar Digital Silvestre Revueltas*, Vol. I, (DVD), México, UNAM, 2006, en prensa).

tras el estreno de concierto de dicha partitura, en la cual lo declara inexorablemente mexicano.¹²

Diálogo divergente

En varios sentidos, *8 X radio* es la antípoda total de *Esquinas*. Si en *Esquinas* no encontramos, en su primera instancia, signos convencionales de “folklore”, y en la segunda sólo uno (pero efímero y alejado de este sentido), en *8 X radio* escuchamos gran cantidad de melodías “populares” de fuerte “sabor mexicano”: tipos expresivos que aluden a determinados signos convencionales del nacionalismo musical (por ejemplo, expresiones de “lirica infantil mexicana”, “música precortesiana”, “música de mariachi” y otros). Si *Esquinas* conforma un complejo experimento para *sintetizar* un discurso nuevo a partir de la simbiosis total de dos discursos “opuestos”, en *8 X radio* sucede precisamente lo contrario: el compositor destaca y mantiene intactos los referentes culturales frente a su discurso personal; Revueltas no sólo *no* absorbe estos signos externos en su discurso, sino que “señala” su diferencia, al pronunciar en todo momento la autonomía temporal y espacial de su propia voz musical. *8 X radio* es la construcción musical de una *divergencia*. Mientras *Esquinas* emplea la traducción semiótica como estrategia retórica para la construcción de un discurso de nueva

¹² Al parecer, Kahan no escribió una crónica sobre esta obra. La secuencia de los hechos del año 1933, sin embargo, es sugerente: 13 de octubre: estreno de concierto de *8 X radio*; 27 de octubre: Kahan / “Modernismo absurdo”; 3 de noviembre: Kahan / “Carta abierta a Silvestre Revueltas”; 8 de noviembre: Revueltas / “Contracanto”. Aún sin poder constatar que el diálogo entre Revueltas y Kahan gira también en torno a *8 X radio*, la evidente relación entre el contenido de la música y el de los manifiestos verbales de ambos justifica nuestra lectura intertextual.

identidad, *8 X radio* utiliza la intraducibilidad semántica para postular un mensaje de diferencia.

Dado que nunca *convergen* a la manera de *Esquinas*, los dos discursos que se enfrentan aquí se distinguen con facilidad.¹³ El discurso cultural (representado por *melodías* que se asocian a la idea de folklore y nacionalismo) es fundamentalmente convencional, tanto en lo que concierne a su cualidad *tonal*, cuanto a otros parámetros, como su sintaxis formal, rítmica y métrica. El discurso modernista, no referencial, (que interpretaremos aquí como la voz autoral) enmarca al primero y no es convencional. Su comportamiento semiótico es diametralmente opuesto al del primero: observa respecto de éste una asimetría calculada en su sintaxis formal y rítmica; su factura melódica es no-tonal (melodías y armonías construidas usualmente con base en la escala por tonos enteros) o emplea gestos tonales distintos (incluso caricaturescamente opuestos) a los del discurso cultural.¹⁴ Como hemos hecho en análisis previos, llamaremos hipotexto al discurso de referencia cultural e hipertexto al discurso modernista que le opone el compositor.

Para poder observar con claridad cómo se articula la *divergencia* entre los dos discursos, conviene representar gráficamente este comportamiento, dividiendo los planos de hipo e hipertexto. Adjudicaremos un nivel de representación gráfica del hipertexto en tanto que marca su divergencia del hipotexto de manera *diacrónica*: esta faceta del hipertexto se compone de gestos que “rompen”, “interrumpen” o

¹³ *Cfr.* el estudio sobre esta obra realizado por Brian Banks, “Folclor y modernidad en *8 X radio*: ¿contradicción o estrategia?”, en Kolb y Wolffer, *op. cit.*

¹⁴ Como veremos adelante, estos breves elementos, pequeñas escalas-escalera como las que describimos en nuestro análisis de *Janitzio*, se distinguen claramente de los signos culturales, no sólo por su construcción, sino porque no son referenciales en el mismo sentido.

“clausuran” el hipotexto, y que por tanto suceden entre, o después, de los enunciados del hipotexto (sistema superior). Otro nivel representará los gestos que utiliza el compositor para “alienar” al hipotexto (comentario *sincrónico*), remarcando diferencias con respecto de aquél (sistema inferior). El hipotexto (el cúmulo de signos de la cultura popular que conforma un discurso referencial) está representado en el sistema central. Este ejercicio nos permitirá reconocer con facilidad cómo opera la retórica de la divergencia y dará fundamento a nuestra especulación sobre el posible sentido de esta peculiar construcción musical.

Organizaremos nuestra interpretación describiendo las características semióticas del hipotexto e hipertexto, analizando después las normas de su comportamiento intertextual en términos de espacio y tiempo, y especulando finalmente sobre el papel de dos posibles sujetos actoriales, todo ello como premisa para aventurar ideas que enriquezcan la interpretación de *8 X radio* en el marco de nuestro corpus, en la ideología estética del compositor y en el marco de la creación nacionalista de la época (ver tablas en las páginas siguientes).

El discurso referencial (hipotexto)

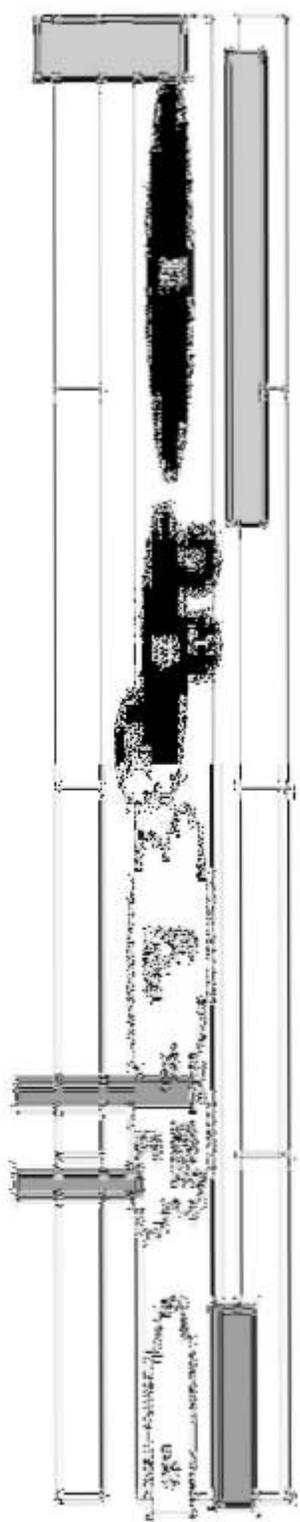
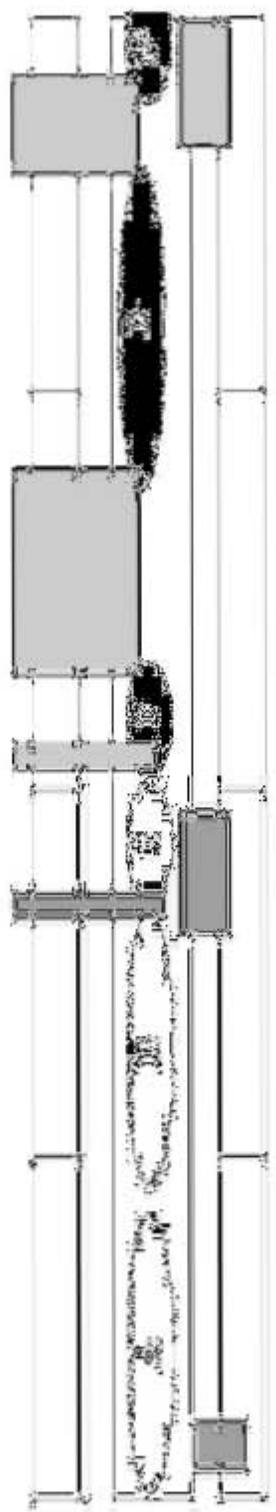
En *8 X radio* no sólo escuchamos *una* cita de “música popular”, sino toda una gama de éstas. (Ver tabla de tipos expresivos de *8 x radio*). Llamán la atención varios hechos, que distinguen esta incorporación de melodías populares, de la práctica correspondiente en otras obras del corpus. En general Revueltas suele incorporar sólo fragmentos breves del referente popular (“motivos” más que “temas”, señala él

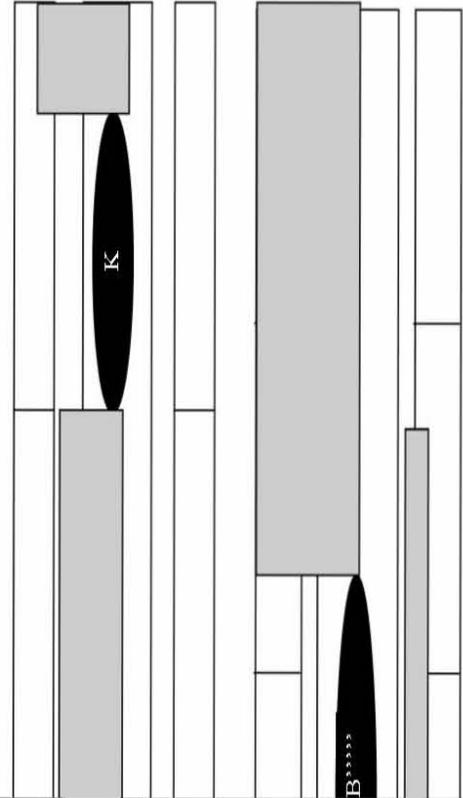
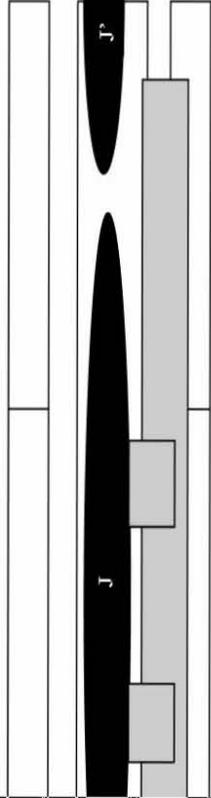
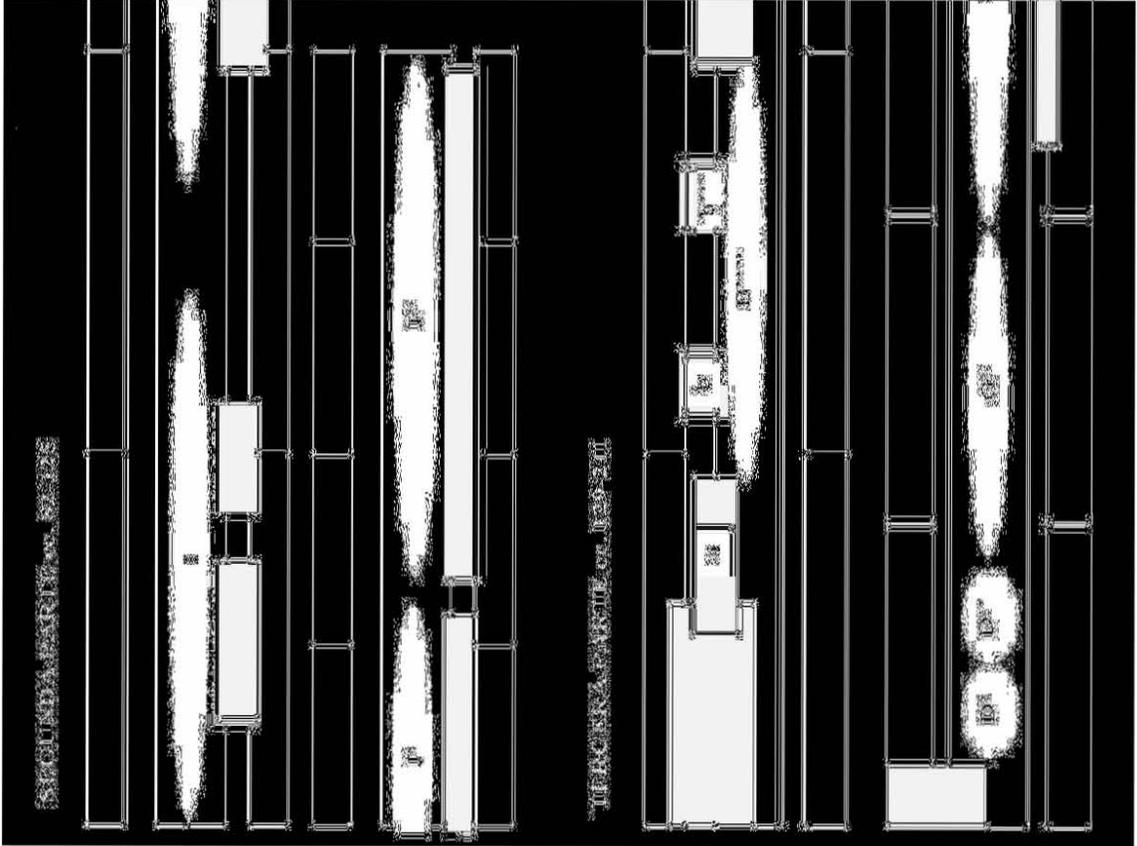
mismo), como hemos visto en el caso del son en *Esquinas*. Esta postura es congruente con su rechazo del iconismo nacionalista, es decir, de la construcción de un discurso cuyo contenido semántico es confiado fuerte o totalmente a la incorporación de un signo particular de evocación “mexicanista”. Revueltas resta validez a esta formulación de los signos de otredad, fragmentándolos, abstrayéndolos, “mencionándolos sólo de paso”. Hemos

When generalizing from specific instances, it is important to consider the following:

- 1. The sample size is large enough to represent the population.
- 2. The sample is representative of the population.
- 3. The data is collected in a random and unbiased manner.
- 4. The data is collected over a period of time that is long enough to capture any seasonal or cyclical variations.
- 5. The data is collected from a variety of sources to ensure that it is not biased.

CONCLUSION



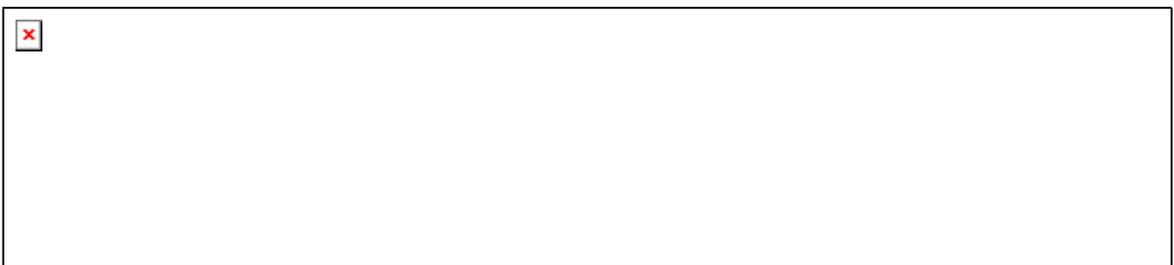


concluido que, con pocas excepciones, la articulación de identidad cultural en las partituras de nuestro corpus no descansa de manera *esencial* o *estructural* en signos de “mexicanidad”: en el mejor de los casos, lo hace apropiando simbólicamente el comportamiento semiótico que subyace a este tipo de signos (signo-pregón, signo-son, etcétera), o no lo hace del todo (Cuartetos I y III, *Cuatro trozos*).

En *8 X radio*, sin embargo, escuchamos “temas” completos, más que “motivos”. Casi en todo momento está presente la referencia a “lo mexicano”, sugerido aquí como una mezcla de “lo antiguo”, “lo mestizo”, “lo urbano” y “lo rural”, a juzgar por la diversidad y el tipo de los significadores. Se trata de alusiones muy verosímiles a determinados estilos de música popular mexicana y, al menos en un caso, incluso de una cita literal.¹⁵ Al parecer, las melodías de *8 X radio* pretenden ser percibidas como “reales” o “genuinas”: es notorio su isomorfismo respecto de los modelos de origen, y prácticamente carecen de rasgos expresivos personales del compositor. Este realismo de representación no parece casual. En el marco de una obra en la que se pretende resaltar las diferencias entre dos discursos, se entiende la necesidad de reforzar la identidad de cada uno. Pero este realismo, tan inusual en la obra de Revueltas, puede explicarse también como una no-apropiación, es decir, como la formulación de una distancia frente al signo. El compositor subraya así la pertenencia del signo a una otredad (¿el ámbito cultural de origen?, ¿el nacionalismo imperante?). Mientras en *Esquinas* los signos culturales son “desintegrados” con el fin de fundirse con la voz autoral, en *8 X radio* subsisten de manera íntegra. Se resguarda su calidad de otredad.

¹⁵ Se trata de una suerte de villancico popular en Veracruz, que fue identificado por Eugenia Revueltas. Su texto dice: “La virgen lavaba / San José tendía / y el niño lloraba / de hambre que tenía”. (Ver, Kolb, en Bitrán, *op. cit.*, pp. 82-83).

Esta estrategia de representación se extiende también a la contextualización de las melodías. Si comparamos la “vestimenta” armónica e instrumental que soporta la cita del Son en *Esquinas* (de interés puramente musical y de factura semiótica distinta al signo-son) con la que sirve de base a las melodías populares de *8 X radio*, observaremos en esta última una estrategia de *congruencia* semiótica y de realismo. Si bien *Revueltas* no pretende transcribir literalmente el acompañamiento que estilísticamente corresponde a estos temas, sí se observan referencias a estas fuentes, lo que habla nuevamente de una intención realista: el compositor quiere que estos temas suenen familiares, que evoquen sus modelos, tanto en melodía como en “acompañamiento”. En el segundo enunciado “folklórico” de la obra, una suerte de son, escuchamos un bajo que sugiere al “tololoche”¹⁶ (con todo y su empleo idiomático del sesquiáltero) y, en el violonchelo una figuración que asemeja la de los violines en el género son. Con claridad, esta marcación de la melodía sirve para reforzar la identidad original del referente popular.



Cc 8 – 14

Como ésta, prácticamente todas las melodías que conforman el hipotexto de *8 X radio* cuentan con una marcación realista y sólo levemente “modernista”.

¹⁶ La guitarra bajo, que sustituyó al arpa como instrumento encargado del bajo en las instrumentaciones del mariachi, sin duda para conceder movilidad a los grupos.

Por contraste, recordemos la representación de las melodías populares en *Janitzio*: ahí el realismo del signo de “folklore” es saboteado mediante interrupciones o cortes prematuros, fragmentación, ensamblaje forzado con otros signos de tipo expresivo incongruente, o por medio de una marcación estilísticamente inapropiada.¹⁷ La formulación del hipotexto de *Janitzio* es irónica; las deformaciones del signo responden a un fin satírico.¹⁸ El planteamiento del hipotexto de *8 X radio* parece “serio”, al menos mientras sea observado en sí mismo. No hay tropos que sugieran una intención satírica. Pero como veremos, la ironía que resulta de la acción divergente del hipertexto sobre el hipotexto, nos habla de una intención *polémica*.

A pesar del enorme peso que tiene la acumulación de “temas” en *8 X radio*, éstos no cumplen un papel dinámico como pivote de la acción que les asignaría una expectativa canónica. Por lo contrario, su cualidad espacial y sintáctica, una simple enumeración en el marco del texto, sin desarrollo o variación, sin precedente ni consecuente, les da un carácter estático. En el mejor de los casos, los temas refieren sólo uno a otro (en cualquier orden), pero no potencian un discurso musical subsecuente y autónomo. Conforman la manifestación musical de una *stasis*, de la inacción.

¹⁷ Recordemos que sólo se puede sustentar una incongruencia estilística, mientras no hay precedentes de dicha compaginación sui géneris de estilos expresivos en el canon existente en el momento de la composición.

¹⁸ Con respecto al sentido de lo satírico, nos apoyamos en la definición semiótica que aporta Ziva Be-Porat, como una “representación crítica, siempre cómica y con frecuencia burlesca (caricaturesca), de una “realidad modelada”, es decir, de los objetos reales (su realidad puede ser mítica o hipotética), que el receptor reconstruye como referente del mensaje. La ‘realidad’ original satirizada puede incluir costumbres, actitudes, tipos, estructuras sociales, prejuicios, y similares.” Esta definición es particularmente útil en tanto que no es la música popular citada la que es objeto de burla aquí, sino aquello que presuntamente representa o modela: en este caso, probablemente la práctica estética del folklorismo nacionalista al que nos hemos venido refiriendo. (“Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires”, en *Poetics Today*, 1, pp. 245 - 72; citado en Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 49.

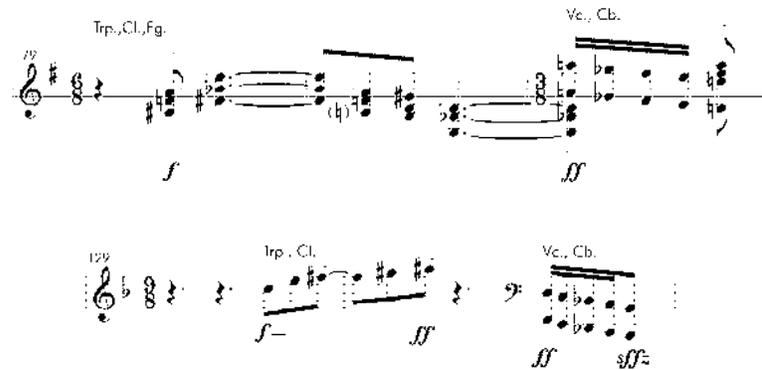
El discurso no referencial (hipertexto)

El segundo discurso —¿o debíamos llamarle contradiscurso?— tiene una consistencia musical propia y radicalmente distinta a la del hipotexto. Evade el tonalismo (casi siempre mediante el empleo melódico y armónico de la escala octatónica), o lo utiliza de manera caricaturesca (vuelven a aparecer las “escalas-escaleras” de *Janitzio*, que también aquí sirven para conectar o dividir¹⁹ de manera satíricamente obvia distintos episodios); evita la coincidencia de su sintaxis con la del hipotexto; tiende a la estridencia tímbrica; es siempre breve: los gestos que lo conforman son abruptos y percutivos, a la manera de los *exclamatio* de *Janitzio*; su dinámica es invariablemente fuerte, con numerosos *fortes*, *sforzandi* y acentos. En contraste con lo que sucede en el hipotexto conformado por un conjunto de “objetos” musicales densamente compactados y estáticos, el hipertexto es sumamente dinámico: al interrumpir, contrastar o ligar entre sí los conjuntos hipotextuales, se encarga de articular el suceder musical en tiempo y espacio; encarna la personalidad musical de *actio*, que lo distingue de manera tajante del *statio* del discurso referencial.

A primera vista, el hipertexto es fragmentario y heterogéneo, es intermitente, no está supeditado a un *plan* armónico o melódico evidente, y parece limitarse a cumplir funciones retóricas de ruptura. Visto en conjunto, sin embargo, tiene una identidad: su factura armónica es consistente, como se observa por ejemplo en el empleo melódico y armónico recurrente de la escala octatónica. Incluso su heterogeneidad —

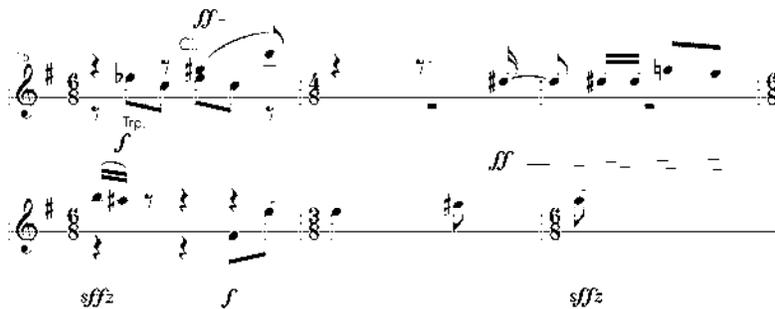
¹⁹ Brian Banks describe esta función como la de una “bisagra”. Para él, los elementos que aquí describimos como hipertexto, sirven para enmarcar el folklore en una perspectiva modernista. El estudio de Banks coincide con el nuestro al reconocer en las estrategias del hipertexto una estrategia para construir distancia frente al referente popular, la distancia de un modernista.

politonalidad, polimétrica, heterolenguaje,²⁰ poligestualidad— es sistémica, al grado de conformar una isotopía estilística.



Cc 79 -81 y 129-130. Yuxtaposición de lenguajes tonales y no tonales.

Por supuesto, aún más que su perfil individual, es la forma en que este hipertexto incide agresivamente sobre su antípoda, la que hace patente la distinción entre la identidad semiótica de ambos. Sus enunciados, —por su brevedad, su diseño melódico “empinado” o “esquinoso”, su “filo” rítmico, y su carácter “enfático”, evocan gestos logo y biomorfos, como “exclamaciones”, “interrupciones continuas”, “risotadas”, “gestos de rechazo y de enojo” — *dividen o sabotean* al hipotexto, es decir, lo *enmarcan críticamente*.



Cc 15 – 20 Gestualidad de los signos musicales que componen el hipertexto.

²⁰ Me refiero aquí a la combinación de tonalismo con octatonismo en un mismo texto.

Retórica de alienación del hipotexto

Como observamos en nuestra representación gráfica de la estructura dialógica de *8 X radio*, las estrategias con las que el discurso no referencial enfrenta al referencial se dan en dos sentidos espacio-temporales: *diacrónico*, interrumpiendo o “comentando” el cúmulo de signos de “mexicanidad”; o *sincrónico*, como contratexto simultáneo o “estorbo” a este texto.²¹ En el segundo caso, suele tratarse de colecciones de tonos estilísticamente incongruentes con el hipotexto: motivos melódicos breves que contradicen la escala del signo-tema, y que enrarecen su tonalismo mediante intervalos disonantes (usualmente segundas menores). Esta estrategia de alienación la encontramos también en la factura armónica de algunos *ostinati* de acompañamiento, que chocan con la diafanidad tonal del signo-tema (ver ejemplo página siguiente).

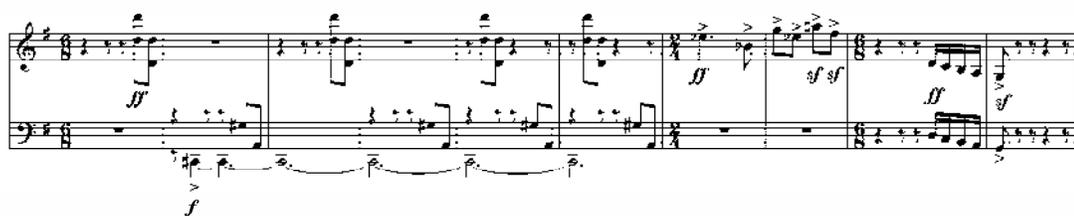
Los tropos del tipo diacrónico son mucho más potentes, pues rompen con violencia y de manera tajante la expectativa estilística y cultural creada por las citas de tipo popular en el oyente. Obsérvese, por ejemplo, la construcción de uno de estos gestos de ruptura. Es uno de los más contundentes y, acaso significativamente, el que concluye la obra. Aquí, cuatro gestos distintos son yuxtapuestos para crear inestabilidad: un *do #* en el fagot subyace, discordante, a una serie de “exabruptos”, siempre desfasados respecto de la jerarquía métrica (*re, sol #, la*); a este gesto sigue otro en clarinete y trompeta, de diseño melódico y timbre agrestes (intervalos abiertos, figuración en

²¹ En este sentido nuestro análisis departe del de Banks, quien no reconoce este segundo nivel de alienación y postula el sentido de la obra como el de un sincretismo construido con base en la “la alternancia abrupta de contenidos estéticos.” (*Op. cit.* p. 152 del manuscrito).

“zig- zag”, dirección ascendente), y articulación con doble énfasis (acentos en todas las notas,

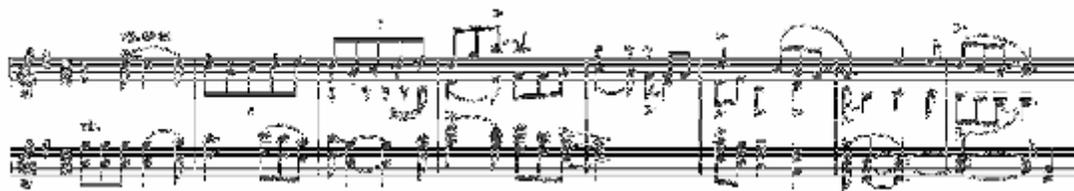
Lento, cc 95 – 106. Pautas centrales: hipotexto tonal. No concordancia tonal de hipertexto con hipotexto: ver motivos del clarinete en mi b y ostinato del violonchelo.

dinámica *fortissimo* y dos *sforzandi* sobre notas ya de por sí acentuadas; identidad no tonal (escala octatónica formada por *mib, fa #, sol, la, si b*) y finalmente —lo que por su obviedad, más bien parece la caricatura de una “cadencia”— una escala diatónica que desciende (¿irónicamente?) hasta la tónica final (*sol*).



Cc. 202-211

A la confrontación tropológica con sentido rupturista podemos sumar también la estrategia del *debilitamiento del hipotexto*: mediante la superposición discordante de varios de sus agentes, el compositor mina su capacidad protagónica. Del mismo modo que dos sones populares son desarraigados de su modelo cultural y superpuestos de manera armónica y melódicamente incongruente en la *Pieza para orquesta*, encontramos en *8 X radio* hasta tres sujetos “populares” interactuando de manera “desordenada”: cada cual con su identidad sintáctica y métrica propias.²²



Cc 58 – 66. Superposición métricamente incongruente de tres temas populares.

²² Por supuesto cabe valuar esta estrategia también como un modelo realista de la yuxtaposición estilísticamente convergente de sonoridades, por ejemplo del entorno de una feria mexicana. Pero siendo el único ejemplo de esta estrategia en la obra, y en el marco de melodías que son abiertamente alienadas de una u otra forma por el hipertexto, parece más convincente nuestra interpretación. En otro sentido, vale la pena comparar esta estrategia con una ya comentada en la primera parte de la investigación: el tema lento de *Esquinas*, que se ve “multiplicado”, sugiriendo el montaje simbólico de un personaje colectivo, pues también ahí observamos una superposición de elementos. Pero la diferencia entre ambas construcciones es significativa. En aquélla se trata de una *suma* de elementos de la *misma* idea musical, mientras en *8 X radio* se enfrentan de manera simultánea melodías distintas, en una suerte de “desacuerdo” musical, que nos recuerda la estrategia similar en la *Pieza para orquesta*. Además, en *Esquinas* la suma de voces desemboca en lo que suena prácticamente como un canto “colectivo” de dimensiones épicas. En nuestra obra de cámara, por lo contrario, no conduce a nada (es decir, le sigue un nuevo tema, que no se relaciona con los ya mencionados).

La última risa

Hemos revisado algunas de las distintas formas en que el hipotexto, aquél que se anuncia prometedor en los primeros compases de la obra, es saboteado sistemáticamente por el hipertexto. Al parecer significativamente, con este último concluye la obra. El hipertexto tiene la última “palabra”; “ríe al último”, pues sus crecientes sabotajes a las evocaciones de los signos de “mexicanidad” conforman una clarísima construcción musical de ironía. Dado que el blanco de esta ironía es el conjunto de signos convencionalmente asociados con “mexicanidad” por el público nacionalista de la época y sus cronistas, podemos afirmar que *8 X radio* polemiza con esta expresión de identidad cultural. Recordemos el revelador *dixit* del propio compositor, en el que define al huéhuetl de *Cuauhnáhuac* como signo de “propaganda nacionalista” y a los otros instrumentos como portavoces de “cosas más nacionales”. Si hacemos caso de esta distinción fundamental, habremos de interpretar la representación de lo mexicano en ancestral y lo mestizo en *8 x radio* como sátira. Aquí, entonces, el huéhuetl se ha convertido en tambor indio y maraca y, junto con las “terceritas rancheras” de los dos violines al inicio de la obra, cumple la función de “propaganda nacionalista”, minada y atacada en todo momento y hasta el final por el hipertexto. A pesar de la omnipresencia de los signos de mexicanidad,²³ se debilita así la productividad de una lectura nacionalista de la obra.²⁴

²³ La masa conformada por las citas de estilo y citas literales es notoriamente mayor que la sustancia no referencial que las enmarca. Sin embargo, esto no significa que sustenta por eso un papel actorial. De hecho, la acumulación le resta potencial protagónico: cuantos más signos de esta especie se “enumeran”, sin desarrollo alguno, menor es su poder protagónico.

²⁴ A lo largo de nuestros análisis de parodias que cuestionan ciertas formulaciones de identidad nacional, seguramente habrán asaltado al lector varias dudas. Obras como *Janitzio* y *8 X radio* siguen siendo escuchadas

¿Quién es, entonces, el verdadero protagonista de la obra? Tal como en *Janitzio*, también en *8 X radio* observamos una acumulación de temas distintos, aunque sin el efecto satírico que percibimos en aquella obra. En ésta, como en aquélla, se encadenan las melodías, una tras otra *sin respiro ni transición*, a la manera de un pastiche, o un popurrí. Si ignoramos por el momento las estrategias de alienación del hipertexto, bien podríamos pensar en una suerte de paisaje mexicanista, representado por un personaje colectivo, conformado por “las más diversas expresiones populares de nuestra nación”, al estilo de lo que sucede en *Janitzio*. Pero la continua alienación de este personaje colectivo lo convierte en objeto de crítica y señala a la retórica de ruptura como verdadera protagonista. Los numerosos signos de “lo nacional” son *citados, acumulados y yuxtapuestos*, sin asumir en momento alguno el papel de material generativo. No se trata, pues de “temas” en el sentido canónico, sino meramente de su *simulación*. Es aquí sólo el contratexto moderno y no referencial el que asume el papel actorial, pues desempeña una clara función estructuradora; ordena los materiales “importados” del entorno “mexicano”, los sujeta a un orden espacial y temporal, y les proporciona una marcación peculiar. Es por lo tanto este segundo discurso el que construye y define el sentido musical en *8 X radio*.

hasta la fecha como expresiones de mexicanidad y las posibilidades de que esta percepción cambie son muy remotas. ¿Debe reducirse el fracaso de la comunicación de la ironía a un problema de cognición? ¿Cuáles eran las expectativas del propio Revueltas acerca de este problema? Dos hechos sugieren que la no decodificación de las intenciones críticas de sus construcciones no le sorprendieron: la reescritura tanto de *Esquinas* como de *Janitzio*, que deja intactas las estrategias de parodización y se concentra meramente en mejorar las partituras desde una óptica artesanal. Se antoja pensar en la posibilidad de que Revueltas, plenamente consciente de las limitaciones figurativas de la música, empleara la ambigüedad de lectura de sus obras como una forma de dirigirse (y complacer) simultáneamente a varios públicos: lo mismo al nacionalista, sediento de signos que le permitieran una identificación, que al oyente ideal (presente o futuro), competente para decodificar las estrategias y el sentido del distanciamiento implícito en las parodias revueltianas.

Retórica como catalizador de la forma

Si la evidentísima forma tripartita de *8 X radio* —A (rápido) B (lento) A' (rápido)— parece sugerir un formalismo convencional, la estructura dialéctica discurso-contradiscurso que le es sobrepuesta desalienta esta idea. En primer término es de recalcar que la obra es inaugurada por un gesto del discurso referencial, pero concluye con uno del discurso contrario. Se incumple ahí una de las normas más elementales asociadas al tripartismo de la música tonal: el sentido de conclusión y confirmación de un *status quo* después de un *excursus* armónico transitorio. La presencia de los gestos de ruptura, los que construyen la *divergencia*, va en aumento, mientras las citas de estilo disminuyen hacia el final de la obra: en el primer movimiento se introducen *nueve* temas hipotextuales, mientras en el último sólo *uno* (además de algunos fragmentos o remembranzas de temas introducidos al principio). En un principio, la función del discurso rupturista responde predominantemente a una retórica enfocada a la alienación de su blanco, por lo que sus intervenciones son muy breves y generalmente inmediatas o coincidentes con éste. Pero hacia el final de la obra (con una excepción), ya no actúa de manera simultánea al hipotexto, minando su expresión: lo *precede*, lo *intercede*, y asume el “comentario” final, ocupando su espacio. De este modo se edifica como el sujeto real, el que dicta la acción espacial, temporal y actorial. Se encarga de incumplir los prerequisites canónicos de una forma cíclica y cerrada. El presunto

pastiche nacionalista se ha revelado así como un simulacro, y su tripartición, por ende, también como objeto de parodia.²⁵

8 x radio es parodia en el sentido que le da Linda Hutcheon: imitación con diferencia crítica. Pero a ésta definición Mijaíl Bajtin agrega un elemento dinámico: “[...] dos lenguajes [que] son cruzados entre sí, así como dos estilos, dos puntos de vista lingüísticos y, en análisis final, dos sujetos parlantes. [...] [En la parodia] hay una controversia entre lenguajes, una controversia entre estilos de lenguaje. Pero no es un diálogo en el sentido de narrativa, ni en uno abstracto; es más bien el diálogo entre puntos de vista, cada cual con su propio lenguaje concreto y que no pueden ser traducido al otro. De este modo, toda parodia es un híbrido dialogizado intencional. Dentro de él, lenguajes y estilos se iluminan de manera mutua y activa.”²⁶ En *8 x radio* Revueltas postula hipo e hipertexto como opuestos irreconciliables, y al diálogo como

²⁵ Aquí se antoja productivo el modelo de pastiche “heróico-cómico” de Genette: si aceptamos la interpretación de *8 x radio* como una decantación crítica del “folklorismo” que se respiraba en el entorno revueltiano, bien podría pensarse en la apropiación positiva de los elementos del presunto “folklor” como articulación del régimen “heróico”, y su enajenación crítica mediante el discurso rupturista, como la del régimen “cómico”. El tipo expresivo “fanfarria” con el que Revueltas inaugura la presentación del hipotexto evoca por sí solo el régimen “heróico” o “celebración” y ciertamente la acumulación exagerada de elementos parodiados parece responder a una construcción satírica de un pastiche.

²⁶ Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 76. En paralelo con la definición bajtiana de parodia, resulta interesante mencionar la que ofrece desde la semiótica Ziva Ben-Porat: “Presunta representación, usualmente cómica, de un objeto literario y otro objeto artístico, es decir, la representación de una ‘realidad modelada’, que en sí es ya la representación de una ‘realidad’ original. La representación paródica muestra las convenciones del modelo y pone al desnudo sus mecanismos mediante la coexistencia [o confrontación, en el caso de *8 x radio*] de los dos códigos en el mismo mensaje.” Este concepto es particularmente fructífero, si consideramos que, en el caso de la parodia revueltiana, la representación opera por intermediación de citas de estilo, es decir, modelos de música popular que a su vez refieren a modelos asociados con el entorno de la realidad cultural. La “visibilidad” del conflicto entre hipo e hipertexto que sugiere esta definición es particularmente notoria en *8 X radio*. (Ben-Porat, Ziva, *op. cit.*, p. 49, mi traducción).

trama de la obra, a la parodia como su contenido.²⁷ *8 X radio* es muestra de una creación altamente reflexiva, característica compartida en general por las vanguardias.

Ya Otto Mayer-Serra comentaba el misterio tras el sentido de la nota escrita sobre la obra, “cuyo título el compositor no ha explicado jamás satisfactoriamente” y que Revueltas ofreció a su público antes del estreno de concierto de *8 x radio*:²⁸

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, del que la crítica conoedora en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad.

La contraposición de los dos discursos de *8 x radio* no es sólo la evidente, de dos discursos artísticos, de “nación” contra vanguardia. Es también la confrontación de dos visiones del mundo, una cerrada, que construye sobre lo sabido y familiar mediante signos convencionales, y una abierta, que busca la reinterpretación del presente y por tanto tiene que inventar sus signos a cada paso: una “ecuación sin solución posible”, al menos en tanto la audición reiterada y el paso del tiempo no hagan lo que suelen hacer: limar las asperezas de la contradicción, convertirla en mero contraste, y después incluso en agradable síntesis para nuestro oído.

²⁷ En este sentido, la partitura es un ejemplo excelente del régimen “polémico” que sugiere Genette en sus *Palimpsestos*. Sin embargo, su concepto de parodia, una “desviación de texto por medio de un mínimo de transformación”, nos es un tanto menos útil. La singularidad paródica de *8 X radio* consiste justamente en que el hipotexto, el elemento parodiado, permanece intacto (recordemos que las referencias de música popular *no* son caricaturizadas en esta obra). Sin embargo, como apuesta Genette, se presenta efectivamente un transvestimiento del hipotexto, una “transformación estilística con función degradante”, mediante la acción ironizante de los gestos de incongruencia con los que el hipertexto envuelve al blanco de la parodia (*op. cit.*, pp. 37 y 38).

²⁸ Mayer-Serra, *op. cit.* (1947) p. 834.

Capítulo XV

Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades

Planos

El 5 de noviembre de 1934, Revueltas estrenó en el Palacio de Bellas Artes la versión para gran orquesta de *Planos* (cotitulada *Danza geométrica*).¹ La versión original, compuesta para “para diez unidades”, fue escrita para la Orquesta del Conservatorio, vehículo de experimentación que había dado albergue a la música más íntima y más experimental del compositor al reintegrarse a su país. Su composición data del mes de abril, y es la composición subsecuente a *Caminos*. Como esta última partitura, tampoco *Planos* fue bien recibida. El cronista Leo Alvarado la definió incluso como “la más débil de cuantas el autor ha presentado hasta ahora”, advirtiendo de la urgencia de enviar a Revueltas al extranjero para “continuar sus estudios y perfeccionamiento”. El rechazo no sorprende: aunque dicho cronista no entra en detalles para explicar la “debilidad” de la obra, sospechamos que algo tiene que ver con la absoluta ausencia de indicadores de folklore, es decir, de marcaciones de “lo mexicano”, porque, en contraste con su enjuiciamiento de *Planos*, Alvarado celebra el *Corrido Proletario* de Carlos Chávez (la otra obra interpretada en dicho concierto) como

¹ *Planos (Danza geométrica)*. Música para gran orquesta, terminada en la Ciudad de México el 10 de junio de 1934. Dedicada a Ricardo Ortega. Estrenada el 5 de noviembre de 1934 por la Orquesta Sinfónica de México, Palacio de Bellas Artes, bajo la batuta de su autor. Esta composición fue precedida por una versión para pequeña orquesta, compuesta en abril del mismo año.

“una de las mejores composiciones debidas a su pluma.”² Pero dejemos atrás lo que tenía que desembocar necesariamente en un rechazo, a la luz del nacionalismo imperante.

Las diferencias y semejanzas entre *Esquinas* y *Planos* son significativas. Si en la primera el compositor parte de una clara agenda política para inferir un material y una estructura sonora, no hay señales de este procedimiento en la segunda. No existe en *Planos* un solo signo musical al que se le puedan atribuir orígenes o propósitos de simbolización vinculados al espacio de la calle, al de la campiña mexicana o a otro escenario extra-musical. Es más, encontramos en esta partitura una experimentación sistemática con la estructuración del material que el nuestro corpus tenía un rol secundario en la construcción de significados. Recordándonos que Revueltas dedicó esta composición a su buen amigo, el arquitecto Ricardo Ortega, Sánchez Gutiérrez establece en su análisis un paralelo entre las cualidades de un diseño arquitectónico y las líneas motivicas que conforman una geometría musical. Reconoce dos motivos básicos, a los que atribuye una función generativa. Reporta que éstos son sometidos a “distintos procesos de manipulación motivica, tales como la inversión, retrógrado, concatenación y fragmentación, y su constante reformulación”.³ Estos elementos constructivos se vierten en el espacio de la música en forma de “yuxtaposiciones parecidas a un mosaico”, idea que este autor relaciona metafóricamente con el

² “Cerró el programa del concierto sinfónico el “Corrido proletario”, de Carlos Chávez, ya ejecutado y cantado en la ceremonia oficial de La Bombilla, en conmemoración de la muerte del general de división Álvaro Obregón, corrido que, junto con “Llamadas” [basada en el “Corrido de la Revolución Mexicana] del propio Chávez, nos parecen las mejores composiciones debidas a su pluma” (Alvarado, Leo, “Notas musicales”, *La Prensa*, 8 de noviembre de 1934).

³ Sánchez Gutiérrez, “The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas”, tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1996, p. 28.

espacio arquitectónico de “habitaciones” y lo conduce también vincular el procedimiento con la música de Varèse, sugiriendo una posible influencia de éste sobre Revueltas. En su lectura destaca la insistencia en una “linealidad” en el discurso musical de *Planos*, misma que también asocia con Varèse, y una lógica del montaje cinematográfico que ve acorde con los principios de organicidad estructural que prescribía Serguei Eisenstein. En contraste con ésta, nuestra audición apunta a una ruptura constante de la linealidad y a la reivindicación de la inestabilidad de tiempo y espacio como razón constructiva. Escuchamos en *Planos* una síntesis musical de las estrategias tropológicas, y no un discurso en busca de congruencia temática y organicidad lineal. Esto nos sugiere también la nota aclaratoria que escribió Revueltas a esta obra:

Arquitectura ‘funcional’ que no excluye al sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, que los de otras obras del mismo autor. Cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha, dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. *Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión.*⁴

Hay una razón más para establecer un vínculo entre *Planos* y nuestro corpus: nos la proporciona nuestra lectura de *8 X radio* en tanto diálogo divergente entre dos planos de significación contradictorios. Es cierto que en *Planos* no encontramos referencias al folklore. Sin embargo, del mismo modo que en el octeto, detectamos la articulación consciente y claramente audible de un conflicto entre dos discursos, nítidamente diferenciados por su respectiva naturaleza melódico-armónica. Uno de

⁴ Este texto aparece publicado en Silvestre Revueltas, *op. cit.*, pp. 212-213. No está claro si apareció publicado en el programa de mano del estreno de la versión de cámara y/o en el de la versión de concierto (mi énfasis).

ellos (A) corresponde en espíritu al hipertexto modernista de *8 X radio*, pero a la inversa de lo que sucede ahí, aquí domina el espacio de la obra. Lo caracterizan escalas y armonías no tonales o bitonalidad, situadas (como en *8 X radio*) en el marco de una métrica cambiante y accidentada. El otro (B) está representado por un brevísimo motivo de naturaleza puramente tonal y de remembranza romántica, el cual, por su convencionalismo melódico, su cuadratura métrica y rítmica, y su aparición con carácter siempre excepcional, parece encajado de manera forzada en el discurso moderno de la obra.

El paralelo va más allá: nada habría de extraño en un discurso en el que dos planos de significación alternan o dialogan en fructífero *contraste* contrapuntístico. Pero en *Planos* el micro-elemento tonal es *agredido* tropológicamente de manera reiterada y variada, con las mismas estrategias de choque y *contradicción* que conocimos en *8 X radio* y otras de las obras analizadas. Diacrónicamente lo encierran pasajes de violenta articulación armónica, rítmica y dinámica: literalmente lo aprisionan, pues su intento de trascender es interrumpido por una pausa (*suspensio*) y, de nuevo, los “golpes” del motivo “A” con los que inicia la obra (*exclamatio*), que corresponden al discurso dominante.

El tonalismo del motivo “B” parece relacionarse con el del hipotexto en *8 X radio*. Si en aquella obra representó las convenciones de las que Revueltas pretende distanciarse, bien podríamos adivinar una retórica que marca distancia respecto del motivo B. Así se explicaría su construcción tonal y rítmica, pero ante todo la razón por la cual es aislado en el espacio de *Planos* y por qué no se le da la oportunidad de

The image shows a musical score for 'Planos (inicio)'. It consists of three systems of staves. The first system is marked with a box containing the letter 'B'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim. azorido'. The notation is complex, with many notes and rests, and some markings that are difficult to read.

Planos (inicio)

La nota que prepara Revueltas, sin embargo, no resuelve todas nuestras dudas. ¿Cuáles son las “reminiscencias” que evoca en *Planos*: la síntesis de signos culturales y musicales; los tropos de *8 X radio*; la ironía de las parodias; la totalidad de sus obras precedentes? ¿Qué gesto o discurso alberga el “sentimiento” al que hace referencia: el motivo romántico “*espressivo*” (B) o, al contrario, los gestos de “agresión” (A)? En este caso tampoco el análisis de los tropos permite responder a estas incógnitas.

La breve nota a *Planos*, la única que habla tan sólo de música, de sus materiales y de sus construcciones, reconoce viejas fuentes de inspiración, pero no las revela. Evidencia al creador de una música que alberga las huellas de actores, tiempos y espacios ligadas a un origen secreto, pero que a final de cuentas puede y quiere ser escuchada por sí misma, musicalmente, a expensas de las reminiscencias que a ciencia cierta sólo conoce el propio compositor.

Capítulo XVI

En el vértice del instante introspectivo: conclusiones

De la retórica al estilo

Cuando un tropo se repite, pierde su capacidad de sorprender e innovar.¹ En los oídos del receptor, lo que era contradicción se diluye con el tiempo para conformar un simple contraste, y la combinación de gestos originalmente “contrarios” o “incompatibles” se torna poco a poco en convención. De este proceso surge también aquello que llamamos “estilo”. Más que en su sentido tradicional como idiolecto personal de un artista, lo definimos desde la óptica de un receptor: la competencia para reconocer construcciones que son familiares en virtud de su reiteración. Lo asombroso de *Planos* es que aquí pareciera ser el propio Revueltas el que asume el papel del receptor, es decir, el que sintetiza una lógica discursiva común a partir de los gestos sintéticos o disgregantes que caracterizan sus obras “semanticistas”: “ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades”. Como ahora nosotros, el compositor relee sus obras y saca una suerte de “conclusión musical”.² Como en la

¹ Dice Lotman: “En una cultura en la que se ha acumulado la tradición de la retórica, llegando a formar parte de la inercia de las expectativas del lector, el tropo forma ya parte del bagaje neutral de lenguaje, y deja de ser percibido como una unidad retórica activa” (Lotman, *op. cit.* p. 44, mi traducción). Esta es la razón por la cual la música de Revueltas, aún la más estridente, difícilmente sorprende a un escucha contemporáneo y, como sugerí antes, se siente perfectamente en casa en nuestro mundo musicalmente multilingüe y polisémico.

² El proceso que acabamos de describir resuena en el pensamiento de Lotman: “En un principio, el lenguaje de un poeta toma la forma de un rechazo de los dialectos poéticos preexistentes. Delinea un espacio lingüístico nuevo, en el que se conjugan por primera vez unidades lingüísticas, que antes se habían considerado incompatibles. Naturalmente estas nuevas circunstancias pronuncian la percepción de la especificidad de cada unidad y de su incompatibilidad. Es así como se concretiza el efecto retórico. Sin embargo, un gran poeta tendrá la habilidad de hacer parecer unificado este lenguaje [desde un principio]. De manera subsecuente, el poeta seguirá creando *dentro* del marco de este lenguaje nuevo, pero ahora culturalmente establecido, lo que lo

mayor parte de nuestro corpus, en *Planos* signos musicales contrastantes son yuxtapuestos en forma de un montaje agreste. El tropo sigue siendo la estrategia básica para construir el discurso musical. Los motivos son fracturados y sus remanentes montados uno tras otro sin aparente lógica, de no ser la de señalar con singular crudeza su diferencia. Reconocemos en *Planos* las estrategias anti-narrativas de fragmentación y superposición de tipos expresivos incongruentes que son tan evidentes en *8 X radio* y en las demás estructuraciones paródicas. Transpiran en esta partitura ideas de *inestabilidad y cambio permanente* de tiempo y espacio, como principios de estructuración. Sin embargo, no tenemos elementos para sospechar ironía o un posible propósito de ruptura en este proceder. Por lo contrario: la nota aclaratoria de Revueltas sugiere la lectura inversa: las estrategias del pasado servirán para la formulación de un nuevo contenido, que “sirve[n] a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión”. Hasta ahora, la información que había proporcionado el autor de manera colateral al texto (notas aclaratorias, apuntes en el margen de sus partituras, correspondencia, escritos políticos y periodísticos) nos habían conducido a interpretar las continuas permutaciones del material y su ordenamiento asimétrico como gestos de ruptura (obras paródicas) o “inestabilidad prerrevolucionaria” (*Esquinas*). Pero *Planos* nos obliga a considerar una lectura opuesta, aquella que habíamos dejado ya entrever al margen de nuestro estudio, al hablar de obras como *Alcancías* y *Colorines*: tal vez Revueltas define ahora antinarrativa y parataxis como valores positivos: *Planos* recoge las técnicas de *collage* (yuxtaposición

convierte en un registro de estilo. Los elementos que penetran este registro aparecerán naturalmente compatibles, incluso neutrales [...]” (*Op. cit.*, pp. 52-53).

sincrónica) y montaje (yuxtaposición diacrónica) en tanto formas musicales en su propio derecho; reivindica diversidad, indefinición, polisemia y proceso como imagen musical de su visión de tiempo y espacio; declara esta interpretación como propuesta formal de una modernidad de vanguardia. ¿Estaría tendiendo aquí la mano a los discursos universalistas? ¿Debemos buscar las raíces de *Planos* en el experimentalismo de Varèse y Cowell, en los modernismos de ultramar?

Ciencia del devenir o tráfico incoherente del ritmo de la vida

El gusto por los lenguajes modales, las escalas libres, la politonalidad y la superposición de planos músico-semánticos que percibimos en *Esquinas* lo compartían también Stravinsky, Milhaud y otros modernos. De hecho, si nos acercamos al discurso musical sobre el cual Revueltas deposita o esparce a manera de *collage* sus signos culturales musicalmente apropiados, reconocemos claramente las huellas de dichos modernismos y vanguardismos parisinos. Si embargo, al analizar hermenéuticamente estas construcciones en la música de Revueltas, el sentido que asumen ahí es distinto al que parece motivar los modelos de sus contemporáneos en los Estados Unidos y en Europa. Como hemos constatado, la yuxtaposición e incongruencia calculada de lenguajes musicales y modelos rítmicos, la ruptura del devenir lineal, el reto a las formas cíclicas, la continua frustración de la expectativa estilística, el enfrentamiento consciente (muchas veces irónico) de estilos inconexos, están correlacionados estratégicamente con la cartografía de valores culturales que imperan en su entorno y adquieren así una significación personal y local. Su análisis

bajo esta perspectiva enriquece la lectura de los paralelos formales que su música guarda respecto de otros discursos; explica la razón, estrategia y límites detrás de tales coincidencias.

El parentesco con otras expresiones de modernidad sin duda no es casual. Pero por parte de Revueltas, conviene interpretarlo como una relectura consciente de otros paradigmas, como una apropiación crítica. Baste aquí un ejemplo, referido a los posibles vínculos con Varèse, cuya música describe éste como “movimiento de masas sonoras, planos que se desplazan [...] en sustitución del contrapunto lineal [...]; colisión de masas sonoras que produce fenómenos de penetración y repulsión [...]; transmutación [...] de ciertos planos, proyectada sobre otros, que se mueven a velocidades distintas y en diferentes ángulos [...], [todo esto] en tres dimensiones musicales: horizontal, vertical y el incremento y decrecimiento dinámico [...]”.³ Varèse nos revela también el trasfondo ideológico de su modernidad: “El impulso emocional que mueve a un compositor a escribir sus partituras contiene el mismo elemento de poesía que incita al científico a sus descubrimientos. Hay una solidaridad entre el desarrollo científico y el progreso en la música. Explorando la naturaleza, la ciencia la hace progresar —o más bien crecer y cambiar en concierto con los tiempos— revelando ante nuestros sentidos armonías y sensaciones nunca antes experimentadas. En el umbral de la belleza, colaboran arte y ciencia.”⁴ A Varèse interesa el entendimiento racional de la materia sonora, a Revueltas *también* su imbricación

³ Edgard Varèse, “Music and the Times” (1936), originalmente publicado en “New Instruments and New Music” en *Contemporary Composers and Contemporary Music* (Elliot Schwarz y Barney Childs, eds., Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp 196-197. Citado a partir de Daniel Albright, *op. cit.*, p. 186, mi traducción).

⁴ *Op. cit.*, p. 185, mi traducción.

cultural. Más allá de su existencia autónoma, en la música del mexicano se escuchan ecos que provienen de su exterior, a veces en forma de signos de clara evocación cultural; otras, como expresión caprichosa de tiempo y espacio. En Revueltas, la cotidianidad se torna vivencia musical. En ésta resuenan no son sólo la empobrecida calle mexicana, sino todas las calles. Así lo sugiere en una carta que escribe a su esposa desde París:

*...la fuga del tiempo en estas ciudades tumultuosas. [...] Los acontecimientos se empujan, se tropiezan, van de un lado para otro, el amor, todas las emociones y los sentimientos pasan como en un vuelo angustiado, inquieto, un vuelo que temiera no llegar nunca, desflorando apenas la risa, la ternura, la indignación, el deseo. Nada se fija definitivamente. Cada cosa es asaltada por la otra. Cada minuto se echa encima del siguiente sin miramientos. [...] En las estaciones del metro [de París] las gentes se aprietan, corren presurosas, bajan y suben incansables escaleras y más escaleras bajo túneles interminables. Parece un río negro que habla, que grita, que se amontona lleno de preocupaciones, de intereses, de penas.[...] 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*.”⁵*

El vanguardismo de Revueltas reverbera en el de Maples Arce: “El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico”.⁶ Sea el de *Esquinas* o el de *Planos*: “en un mismo lienzo, diorámicamente, [las ideas] se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.”⁷

⁵ 21 de octubre de 1937. Silvestre Revueltas, *op. cit.* p. 129-130 (mis cursivas).

⁶ *Ibíd.* p. 271.

⁷ *Ibíd.* p. 271.

El tercer corpus

El análisis del sustrato cultural como premisa creativa y razón de las distintas propuestas formales ha resultado fructífero a la luz de nuestro corpus. Cabe preguntarse si no constituye también una perspectiva apropiada para inferir sentido en la obra tardía de Revueltas, aquella que escribe en los últimos cinco años de su vida y que es la más conocida. Como sucede al interior de *Esquinas* y de *Planos*, en dicha obra pervive la ambigüedad estratégica entre un discurso musical que muestra evidencias de su semanticidad y otro que las retiene en sus entrañas. Recordemos las referencias “indianistas”, mestizas y andaluzas en el *Homenaje a Federico García Lorca* (1936); la apropiación musical de la estructura silábica y semántica del poema *Sensemayá* (1937/1938) con el objeto de impregnar el espíritu del poema en el discurso musical de la partitura homónima;⁸ la motivación política detrás de la puesta en música de otros poemas del correligionario de la LEAR Nicolás Guillén, *Caminando* y *No sé por qué* (1937), y la que subyace a la canción basada en el poema del poeta negro Langston Hughes (*Canto de una muchacha negra*, 1937), a quien Revueltas posiblemente conoció en su viaje a la España republicana; la función combativa a la que responden cantos revolucionarios como *Porras* (1936) y *Frente a frente* (¿1938?); la evidente narratividad semánticamente motivada en el poema sinfónico *Itinerarios* (1938), escrito en pleno de la República española;⁹ los poemas de Pellicer, como móvil de la música de los *Tres sonetos* de “Hora de junio” (1938), en realidad poco más que una tela sonora ideada para una recitación verbal; los versos de García Lorca como motivador

⁸ Cfr. González Aktories, *op. cit.*, y Zohn Muldoon, *op. cit.*.

⁹ Cfr. Kolb, *op. cit.*, (2005).

de la *Cinco canciones de niños* (1938/1939); y la trama revolucionaria que guió la composición de la música para el ballet *La coronela*. En la obra tardía, sin embargo, se percibe un cambio de relación entre los signos que construyen al texto. Salvo excepciones, no encontramos ya la vehemencia rupturista y el filo de la ironía, como sucede en el corpus analizado. Aunque no desaparece, como en *Planos*, el tropo sirve al propósito de un reacomodo radical de valores como premisa expresiva. De pocas partituras desaparece el fervor político, pero su causa es nueva: esta música no se nutre del enfrentamiento con “la solemnidad, la religión, los héroes nacionales, los patriarcas de la literatura, y [la música] nacional” (Maples Arce), “la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos”, la cultura de la “tradicción, [...] polilla y [...] gloriosa tristeza” (Revueltas). Las nuevas partituras miran hacia delante. Las hace vibrar un futuro, personificado en la mente, corazón y pluma de Revueltas por la República española.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía general (historia de la cultura, musicología, teoría)

- Álvarez Martínez**, Omar, *Silvestre Revueltas, violinista compositor* (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2005)
- Agea**, Francisco (comp.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México; 1928 – 1948* Edición conmemorativa de la Orquesta Sinfónica de México, 1949
- Bakhtin** Mikhail Mikhailovich, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 1981
- Banks**, Brian, “Folclor y modernidad en 8 X radio: ¿contradicción o estrategia?”, en Roberto Kolb y José Wolffer (eds.), *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, México, UNAM, en prensa.
- Beristáin**, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985, 8ª reimpression, 2000 [1985]
- Born**, Georgina, *IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley, University of California Press, 1995
- *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000 (coed. con David Hesmondhalgh)
- Bruhn**, Siglind, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Nueva York, Pendragon Press, 2000
- Candelaria**, Lorenzo, “Silvestre Revueltas at the Dawn of His “American Period””: Saint Edward’s College, Austin, Texas (1917-1918), en *American Music*, vol. 22, no. 4, invierno 2004
- Campos**, Rubén M., *El Folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, SEP, 1928
- Carmona**, Gloria (comp.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989
- Carpentier**, Alejo, “Un revolucionario de la música: Edgar Varèse”, en *Crónicas* (Tomo I), La Habana, Arte y Literatura, 1975
- Contreras Soto**, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, Duelo y Son*, México, Conaculta, 2000.
- Dean**, Jack Lee, “Silvestre Revueltas: a Discussion of the Background and Influences Affecting his Compositional Style”, tesis doctoral, Austin, Universidad de Texas, 1992
- Danuser**, Herman, “The Textualization of the Context: Comic Strategies in Meta-Operas of the Eighteenth and Twentieth Centuries”, en *Music and the Aesthetics of Modernity*, Karol Berger y Anthony Newcomb, eds., Cambridge y Londres, Harvard Publications in Music, No. 21, Harvard University Music Department, 2005
- Estrada**, Julio, “Silvestre Revueltas: totalidad desarmada”, <http://www.prodigy.web.net.mx/ejulio/revueltas.html>, 1996
- Forte**, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973

- Fuentes Morúa**, Jorge, *José Revueltas; una biografía intelectual*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001
- Genette**, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989
- Gilson**, Etienne, *Introduction aux arts du beau*, París, Vrin, 1963
- González Aktories**, Susana y Roberto Kolb, *Sensemayá. Un juego de espejos entre música y poesía*, México, JGH, 1997
- Griffiths**, Paul, *Modern Music. A Concise History*. Thames and Hudson, 1978 /1994, *Groves Dictionary of Music and Musicians*, "Pasticcio", entrada revisada por W. S. Rockstro, edición de 1954, reimpresión en 1975, vol. VI
- Haynes**, Joy Elizabeth, *Radio Nation. Communication, Popular Culture, and Nationalism in Mexico, 1920-1950*, Tucson, University of Arizona Press, 2000
- Henze**, Hans Werner, en „Die Zeichen“ („Los signos“), *Musik und Politik*, München, DTV, 1976
- Hoag**, Charles, "Chant for the killing of a snake" en *Latin American Music Review*, vol. 8, no. 2 (otoño - invierno, 1987)
- "Algunos aspectos de las melodías de Revueltas", en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*", Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), México, Conaculta, 2002
- Hoesterey**, Ingeborg, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001
- Hutcheon**, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000 [1ª edición, 1985, Methuen, Nueva York],
- Jáuregui**, Jesús, *El Mariachi, símbolo musical de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Banpaís, México, 1990
- Jauss**, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982
- "Experiencia estética y hermenéutica literaria", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), UNAM, México, 1987
- Kerman**, Joseph, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985
- Kolb**, Roberto, "Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas.", en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*", Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), México, Conaculta, 2002
- "Redes, la versión de concierto de Silvestre Revueltas" en Pauta 87-88, 2003
- *Pieza para doce instrumentos*, nota crítica a la publicación, México, UNAM, 2004
- "Silvestre Revueltas y el panfleto, una relación difícil", *Discanto 1*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005
- *Biblioteca Facsimilar Digital*, Vol. I, versión 1 (comp.), UNAM, 2006
- "Apropiación y ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos", en *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, (en prensa).
- Kramer**, Lawrence, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2002

- Krones**, Hartmut, “Tropen” y “Musik”, en *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Gert Ueding (ed.), Tübingen, Max Niemeyer, 2001
- Kuss**, Malena, “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 6, 1998, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales – Fundación Autor/SGAE.
- LaRue**, Jan, *Guidelines for Style Analysis*, Nueva York, Norton, 1970
- Lissa**, Zofia, “Ästhetische Funktion des musikalischen Zitats”, en *Die Musikforschung*, no. 19, 1966
- López**, Rick A., “The India Bonita Contest of 1921 and the Ethnicization of Mexican National Culture”, en *Hispanic American Historical Review (HAHR)*, 82:2, mayo de 2002
- Madrid**, Alejandro, “Los mapas del deseo. La escritura de la música modernista y de vanguardia en México, 1920-1930” (inédito), 2004
- Mayer-Serra**, Otto, “El nacionalismo musical en México”, contenido en *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941
- *Música y músicos de Latino-América*, vol. 7, 1947
- Maza**, Margarita. “Lament made visible: A Study of Paramusical Elements in Russian Lament” (en *Themes and Variations: Writings in Honour of Rulan Chao Pian. Bell Yung & Joseph S.C. Lam, eds.* Dept. de música. Universidad de Harvard e Instituto de Estudios Chinos. Universidad China de Hong Kong, 1994
- McClary**, Susan, *Conventional Wisdom. The content of Musical Form*, (The Bloch Lectures), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000/2001
- Mendoza**, Vicente T., *Panorama de la Música Tradicional de México*, México, UNAM, 1956
- *La canción mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982
- Meyer**, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967
- *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989
- Morales Carrillo**, Alfonso, “La Patria portátil: 100 años de calendarios mexicanos”, en *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*, Museo Soumaya, Asociación Carso A.C., 2000
- Moreno Rivas**, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, UNAM, Escuela Nacional de Música, (1989) 1995
- Núñez y Domínguez**, José de Jesús, *Los poetas jóvenes de México y otros estudios literarios*, París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1918 (citado en Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta, 1997)
- Orta**, Guillermo, *Breve Historia de la Música en México*, Porrúa, 1949
- Paraskevaidis**, Graciela, “Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo: Algunas historias en redondo”, *Revista musical chilena.*, jul. 2002, vol.56, no. 198
- Parker**, Robert, “Revueles in San Antonio and Mobile”, en *Latin American Music Review*, vol. 23, no. 1, 2002
- “Revueles, The Chicago Years”, *Latin American Music Review*, vol. 25, no. 2, 2004

Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS, 1994

----- “La Ciudad de México durante el régimen del General Cárdenas”, en *Juntos y medio revueltos*, Colección Sábado Distrito Federal, México, 2000

Ratner, Leonard C., *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980

Revueltas, Eugenia, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitrán y Ricardo Miranda, eds., México, Conaculta, 2000

Revueltas, José, *Las evocaciones requeridas*, Obras completas, México, Era, (Tomo 25), 1987

Revueltas, Silvestre, *Revueltas por él mismo*, Revueltas, Rosaura y Phillipe Cheron, comps., México, Era, 1989.

----- “En defensa y elogio de la crítica”, *El Universal*, 7 de junio, 1933

----- “Disonancias” *El Universal*, ...de octubre, 1933

----- “Contracanto” *El Universal*, 8 de noviembre, 1933

----- “Sobre la crítica musical”, en *Cultura Musical*, Vol. I, No. 6 , 1937

Ricouer, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Eds. du Seuil, 1969

----- “¿Qu'est-ce qu'une texte?”, en *Hermeneutik un Dialektik*, vol. 2, R. Bubner y K. Cramer (eds.), Tübingen, Mohr , 1970.

Romero, Jesús C. , “Apuntes para la historia del Primer Congreso Nacional de Música”, en *Cultura musical: revista patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música*, nos. 1 y 2, diciembre de 1936

Rosales Sofia, “El renacimiento del grabado en madera”, en *Arte Moderno de México. 1900-1950*, Luis-Martín Lozano (ed.), México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000

Saavedra, Leonora, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 2001

----- Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna, en *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, (en prensa)

Sánchez Gutiérrez, Carlos “The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas”, tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1996

----- Notas a la edición crítica, de *Homenaje a Federico García Lorca*, UNAM, 2005

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999

Slonimsky, Nicolas, *Music of Latin America*, New York, Thomas Y. Crowell, 1946

Sonntag, Brunhilde, *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1977

Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, Los Ángeles, University of California Press, 1996

----- “Stravinsky and the subhuman. A myth of the Twentieth Century: ‘The Rite of Spring’, the Tradition of the New, and ‘The Music itself’”, en *Defining Russia Musically*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 1997

Tello, Aurelio, “Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Yael Bitrán y Ricardo Miranda, eds., Conaculta, 2002

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880 – 1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998

Vilar, Luisa, “Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002

----- “Historiografía y música en publicaciones mexicanas de 1919 a 1941”, 2005 (inédito)

Villegas, Abelardo, *El pensamiento mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993

Zohn Muldoon, Ricardo, “La canción de la culebra: el Sensemayá de Silvestre Revueltas”, en Roberto Kolb y José Wolfffer (eds.), *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, México, UNAM, en prensa.

2. Modernidad, modernismo y vanguardia

Albright, Daniel, *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, España, Península Editores S.A., 1998

Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, NC, Duke University, 1987

Hadatty, Yanna, “Estridencia y estridentismo en el México de Silvestre Revueltas”, en *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, México, UNAM, en prensa.

Mangone, Carlos y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos, 1994

Maples Arce, Manuel, *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*. (Cartel), 1921. (Reproducido en Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta, 1997)

Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta, 1997

Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986

Wentzlaff-Eggebert, Harald. “Avantgarde in Hispanoamerika”, en Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed), *Europäische Avantgarde im Lateinamerikanischen Kontext* (Akten des Internationalen Berliner Kolloquiums, 1989); *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano* (Actas del Coloquio Internacional de Berlin, 1989). Frankfurt am Main, 1991

3. Semiótica

- Barthes**, Roland, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trad. Richard Howard, Berkeley, University of California Press, (1975), 1985
- Ben-Porat**, Ziva, "Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires", en *Poetics Today*, 1, 1979.
- Benveniste**, Emile, "The Semiology of Language", en *Semiotica*, suplemento especial, 1981 (en Lawrence Kramer, *Musical Meaning. Toward a Critical History*. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2002)
- Eco**, Umberto, *The open work*, Cambridge, Harvard University Press, 1989
- Hatten**, Robert, *Toward a semiotic model of style in music: Epistemological and methodological bases*. Tesis doctoral, Universidad de Indiana, 1982
----- *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press, 1994
----- *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, (Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 2004.
- Hošovski**, Vladimir, en "Ostkarpatische Arbeitslieder als Semiotisches System", 1966 (en Vladimir Karbusicky, *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990)
- Karbusicky**, Vladimir, *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990
- Jacono**, Jean-Marie, "Quelques perspectives sociologiques pour une sémiotique de la musique", en *Musical Semiotics in Growth*, Eero Tarasti (ed.), Indiana University Press, 1996
- Kofi**, Agawu, *Playing with Signs*, Princeton University Press, Princeton, 1991
- Lidov**, Davis, "Mind and Body in Music", en *Semiotica* 66, no. 1/3, pp. 69-97, 1987
- Lotman**, Iuri *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Indiana University Press, Bloomington, (1990) 2000
----- "El lenguaje teatral en la pintura. (Contribución al problema de la retórica icónica)", en *La semiosfera, vol. III: Semiótica de las artes y de la cultura*, (comp. y trad. de Desiderio Navarro), Valencia, Frónesis, 2000
- Molino**, Jean, "Esquisse d'une sémiologie de la poésie", en *La petite revue de philosophie*, 6, no. 1, Montreal, 1984
- Monelle**, Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2000
- Nattiez**, Jean-Jacques, *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music* (trad. Carolyn Abbate), Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990
- Schafer**, Murray, *The Sound-Scape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester (Vermont), Destiny Books, 1977/1994
- Tarasti**, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1994
----- *Existential Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2000
----- *Signs of Music*. Berlin y Nueva York, Mouton de Gruyter, 2002

4. Textos biográficos sobre Revueltas (Autores mexicanos, en orden cronológico)

- Saldívar**, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Editorial Cultura, 1934
- Río**, Alfonso del, *Cantar de Silvestre Revueltas*, México, Ediciones Revista Musical Mexicana, 1952
- Contreras**, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954
- Grial**, Hugo del, *Músicos mexicanos*, México, Editorial Diana, 1965
- Moncada García**, Francisco, *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, Framong, 1966
- Álvarez Coral**, Juan (comp.), *Compositores mexicanos*, México, Editores Asociados, 1971
- López Moreno**, Roberto, *Siete notas para un poema: homenaje a Silvestre Revueltas*, México, Edición de la Comisión Federal de Electricidad, 1974
- 1975, (comp.), *Silvestre Revueltas*, Testimonios del Fondo, N° 32, México, Fondo de Cultura Económica
- 1986, *Los ensueños de Don Silvestre*, México, Amaquemacan
- Revueltas**, Rosaura, *Los Revueltas*, México, Editorial Grijalbo, 1979
- Moreno Rivas**, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989
- Contreras Soto**, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, Duelo y Son*, México, Conaculta, 2000.

5. Textos biográficos sobre Revueltas (Autores extranjeros, en orden cronológico)

- Mayer-Serra**, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941
- Slonimsky**, Nicolas, *Music of Latin America*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1945
- Stevenson**, Robert, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952
- Apel**, Paul H., *Music of the Americas North and South*, Nueva York, Vantage Press, 1958
- Thompson**, Virgil, *American Music since 1900*. Nueva York, Anna Kallin and Nicolas Nabokov, 1971
- Aretz**, Isabel (comp.), *América Latina en su música*, México, UNESCO, 1977
- Malmstrom**, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979
- Igou**, Oren Lincoln, *Imagen de Silvestre Revueltas*, México, Presencia Latinoamericana, 1983
- Garland**, Peter, *In Search of Silvestre Revueltas*, Sante Fe, New Mexico, Soundings Press, 1991
- *Silvestre Revueltas*, Carlos Sandoval (trad.), México, Alianza Editorial, 1994
- Tapia Colman**, Simón, *Música y Músicos de México*, México, Panorama Editorial, 1992

HEMEROGRAFÍA

- Alvarado**, Leo, “Notas musicales”, *La Prensa*, 8 de noviembre de 1934
- Anón.** (S.X.S.), “Crónicas, tópicos, comentarios. Viñetas Frívolas. Criticando Música.” *El Universal Gráfico*, 29 de noviembre, 1931
- Barajas**, Manuel, “El escándalo musical del domingo. ¿Hizo bien el público en protestar?”, *El Universal*, 12 de octubre, 1928
- Baqueiro Foster**, Gerónimo, “El cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica de México”, Crónicas musicales, *Excelsior*, 24 de noviembre, 1931
- “Crónicas musicales. Otro Concierto Extraordinario de la Sinfónica de México”, *Excelsior*, 31 de julio de 1934
- “Notas y noticias”, en *El Nacional*, 5 de agosto, 1934
- Conzatti**, Hugo, “Crónicas Musicales. El Segundo Concierto de la Sinfónica”. *El Universal*, 6 de noviembre, 1932
- Kahan**, Salomón, “La música y el marxismo”, *El Universal Gráfico*, 21 de marzo, 1933
- “En pleno estridentismo”, *El Universal Gráfico*, 4 de abril, 1933
- “Contra el estridentismo”, *El Universal Gráfico*, 7 de abril, 1933
- “La más completa ‘incompleta’.- Bella obra de Revueltas”, *El Universal Gráfico*, 6 de junio, 1933
- “Modernismo absurdo”, *El Universal Gráfico*, 27 de octubre, 1933
- “Carta abierta a Silvestre Revueltas”, *El Universal Gráfico*, 3 de noviembre, 1933
- “‘Don Juan’ en la Sinfónica”. *El Universal Gráfico*, 5 de diciembre, 1933
- “Un aplauso y una aclaración”, *El Universal Gráfico*, 12 de diciembre, 1933
- Quiroz**, Emiliano, “Manuel Maples Arce y sus recuerdos del estridentismo”, en “La cultura en México”, supl. de *Siempre!*; no. 483, 12 de mayo, 1971
- Reyes Meave**, “Psicobiografía de Silvestre Revueltas”, en *Nuestra música*, 1952
- S.X.S.**, “Crónicas, tópicos, comentarios. Viñetas Frívolas. Criticando Música”, *Gráfico*, 29 de noviembre, 1931
- Zepeda**, Arturo, “El Plastodonte Blanco o Palacio de Bellas Artes”, en *Frente a Frente*, noviembre de 1934

FONOGRAFÍA

- Mariachi Coculense “Rodríguez” de Cirilo Marmolejo** (1926 – 1936), Mexico’s Pioneer Mariachis, Vol. 1, Arhoolie Folkloric 7011
- Mariachi Vargas de Tecalitlán**, Col. Mi Historia, Polygram; “Mariachi Vargas de Tecalitlán”, Mexico’s Pioneer Mariachis, Vol. 3, First recordings 1937-1947
- Mariachi Vargas de Tecalitlán, versiones originales**, Serie Platino Plus, BMG/RCA 828765626521
- Revueltas. Centennial Anthology 1899-1999.** 15 Masterpieces. Eduardo Mata (New Philharmonia Orchestra); David Atherton (London Sinfonietta); Luis Herrera de la Fuente (Orquesta Sinfónica de Jalapa); Leopold Stokowski and his orchestra. RCA 09026-63548-2

Silvestre Revueltas. José Luis Castillo, Orquesta de la Universidad de Guanajuato. OSUG, Conaculta, UNAM. Quindecim QP 123

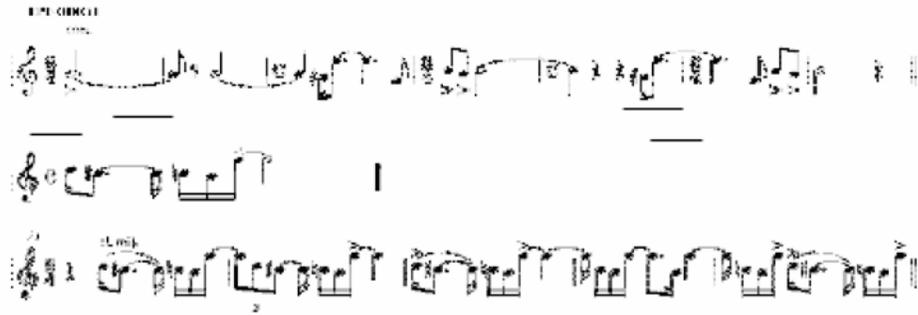
Sensemaya, The Unknown Revueltas, Music of Latin American Masters, Enrique Arturo Diemecke, Camerata de las Américas. DOR-90244

Silvestre Revueltas, Música de excepción, (Edición conmemorativa del centenario 1899-1999, Juan Trigos, Joshua Rifkin y Rufino Montero (directores); Lourdes Ambriz, Jesús Suaste, Arón Bitrán, Alberto Cruzprieto (solistas); Juan Stack, narrador; Camerata de las Américas. Producción y notas de Roberto Kolb. Conaculta / BMG
CDC743218228728

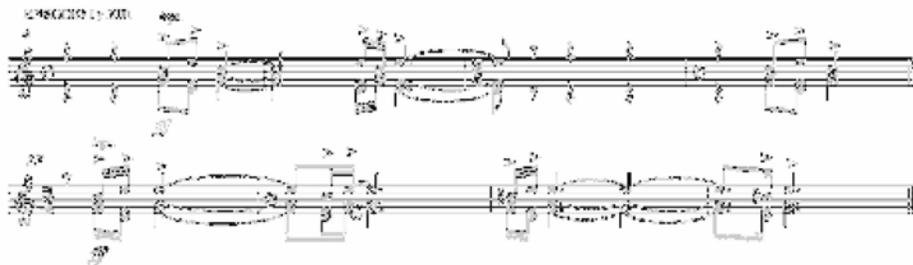
Apéndice I

LOS PREGONES DE *ESQUINAS*

(Signos-pregón principales, presentados en el collage inaugural y mutados a lo largo de la obra)



Pregón A con mutaciones



Pregón B (retahila de merolico)

PRELUDIO, XIII

First system of musical notation for Preludio XIII, treble clef. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a fermata over the final measure.

Second system of musical notation for Preludio XIII, treble clef. It continues the melodic line from the first system, featuring similar rhythmic patterns and ending with a fermata.

Third system of musical notation for Preludio XIII, bass clef. It begins with a bass clef and continues the piece with a melodic line similar to the treble part.

Fourth system of musical notation for Preludio XIII, bass clef. It continues the melodic line with various rhythmic values and phrasing.

Fifth system of musical notation for Preludio XIII, bass clef. It continues the melodic line with various rhythmic values and phrasing.

Sixth system of musical notation for Preludio XIII, bass clef. It continues the melodic line with various rhythmic values and phrasing.

Seventh system of musical notation for Preludio XIII, treble clef. It begins with a treble clef and continues the piece with a melodic line.

Eighth system of musical notation for Preludio XIII, treble clef. It continues the melodic line with various rhythmic values and phrasing.

Ninth system of musical notation for Preludio XIII, treble clef. It continues the melodic line with various rhythmic values and phrasing.

PRELUDIO, XIV

First system of musical notation for Preludio XIV, treble clef. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a fermata over the final measure.

Second system of musical notation for Preludio XIV, treble clef. It continues the melodic line from the first system, featuring similar rhythmic patterns and ending with a fermata.

PRELUDIO, XVI

First system of musical notation for Preludio XVI, bass clef. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a fermata over the final measure.

Pregón C (con mutaciones)

Musical score for 'Pregón D'. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a common time signature, and a measure number '13'. It features a series of sixteenth-note runs, each marked with a '4' below it, indicating a four-measure phrase. The bottom staff continues with similar rhythmic patterns, also marked with '4' below the notes.

Pregón D

Musical score for 'Tercer movimiento: pregones derivados de los signos-lamento'. It consists of five staves. The first staff is marked '23' and 'ff'. The second staff is marked '24'. The third staff is marked '25' and 'f'. The fourth staff is marked '26' and 'f'. The fifth staff is marked '27'. The score features various melodic lines with slurs and accents, typical of a lament or 'signo' style.

*Tercer movimiento: pregones derivados de los signos-lamento
(primero y segundo movimientos)*

Apéndice II

Listado cronológico de las obras de Silvestre Revueltas

Año	Obra
1924	A MANERA DE PRELUDIO (para violín y piano) EL AFILADOR (versión para violín y piano) TRAGEDIA EN FORMA DE RÁBANO (año probable de composición) TIERRA PA' LAS MACETAS (año probable de composición)
1926	BATIK
1927	EL AFILADOR (versión para septeto de alientos)
1929	CUATRO PEQUEÑOS TROZOS PARA DOS VIOLINES Y CELLO PIEZA PARA DOCE INSTRUMENTOS (sin título) PIEZA PARA ORQUESTA (PEQUEÑA PIEZA) (para pequeña orquesta) PIEZA PARA VIOLÍN Y PIANO (sin título)
1930	CUARTETO N° 1
1931	CUARTETO N° 2 (MAGUEYES) CUARTETO N° 3 CUAURNÁHUAC (versión para orquesta de cuerda) CUAURNÁHUAC (primera versión para orquesta sinfónica) DÚO PARA PATO Y CANARIO (versión para voz y pequeña orquesta) DÚO PARA PATO Y CANARIO (versión para voz y piano) ESQUINAS (primera versión) MADRIGAL (para violín y violonchelo) VENTANAS (para gran orquesta)
1932	ALCANCÍAS (para pequeña orquesta) COLORINES (para pequeña orquesta) CUARTETO N° 4 (MÚSICA DE FERIA) CUAURNÁHUAC (segunda versión para orquesta sinfónica) EL TECOLOTE (para voz y pequeña orquesta) PARIÁN (para soprano, coro y orquesta) RANAS (para voz y pequeña orquesta) TRES PIEZAS PARA VIOLÍN Y PIANO TRES PEQUEÑAS PIEZAS SERIAS (para quinteto de alientos mixto, probablemente compuesta entre 1932 y 1933)
1933	ESQUINAS (para gran orquesta, segunda versión) JANITZIO (para orquesta, primera versión) OCHO POR RADIO (8 X RADIO) EL RENACUAJO PASEADOR (para pequeña orquesta, primera versión) TOCCATA (SIN FUGA) (para violín concertante y seis instrumentos) TROKA (pantomima bailable para orquesta)

- 1934** ALLEGRO (OSTINATO) (para piano)
 CAMINOS (para gran orquesta)
 DANZA GEOMÉTRICA /PLANOS (versión para orquesta sinfónica)
 PLANOS (versión para pequeña orquesta)
- 1935** REDES (para orquesta)
- 1936** AMIGA QUE TE VAS (para voz y piano)
 EL RENACUAJO PASEADOR para pequeña orquesta (segunda versión)
 HOMENAJE A FEDERICO GARCÍA LORCA (para pequeña orquesta)
 JANITZIO (para orquesta, segunda versión)
 PORRAS (para voces y metales)
- 1937** CAMINANDO (versión para barítono y piano)
 CAMINANDO (versión para voz aguda y piano)
 CAMINANDO (versión para voces y pequeña orquesta)
 COQUETA PARA GENIO (año probable de composición)
 NO SÉ POR QUÉ PIENSAS TÚ ... (para barítono y piano)
 NO SÉ POR QUÉ PIENSAS TÚ ... (para barítono y pequeña orquesta)
 SENSEMAYÁ (versión para pequeña orquesta)
- 1938** CANTO DE UNA MUCHACHA NEGRA (para voz y piano)
 CINCO CANCIONES DE NIÑOS Y DOS CANCIONES PROFANAS (SIETE CANCIONES) (versión para voz y piano)
 ESCENAS INFANTILES (para pequeña orquesta)
 FRENTE A FRENTE (versión en fa y sol mayor)
 ITINERARIOS (para orquesta)
 MÚSICA PARA CHARLAR (para pequeña orquesta)
 SENSEMAYÁ (versión para orquesta sinfónica)
 TRES SONETOS (para pequeña orquesta)
 VELORIO (revista musical, orquestación desconocida)
- 1939** CINCO CANCIONES DE NIÑOS Y DOS CANCIONES PROFANAS (SIETE CANCIONES) (versión para voz y pequeña orquesta)
- 1940** ÉSTE ERA UN REY (año probable de composición)
 LA CORONELA (ballet, para orquesta)

Apéndice III

Música mexicana en la Orquesta Sinfónica de México, 1928 – 1934¹ (En orden cronológico de interpretación)

- * Estreno en México
- [] Repeticiones o ejecuciones previas
- ? Concierto pro-concurso de “El Universal”, efectuado el 16 de mayo de 1930

1928

Tello	Sonata trágica (vl/orq)
Vázquez	Poema sinfónico para soprano, coros y orquesta
Malabear	Minueto*
Chávez	El fuego nuevo [1929, 1930]
De Elías	Tríptico sinfónico

1929

Rolón	El festín de los enanos* (poema sinfónico) [1935, 1937]
Mariscal	Sinfonía No. 1*
Ponce	Chapultepec (Tres bocetos sinfónicos) [Nueva versión: 1934, 1936, 1947]
Huízar	Imágenes [1930]
Villanueva	Vals poético (orq. Campa) [1934, 1937]

1930

Ponce	Tres romanzas para canto y orquesta (Lermontov)
Rolón	Cuauhtémoc (poema épico)?
Tello	Patria heroica (poema sinfónico)*?
Fernández Esperón	Otra vez (arreglo de Pomar) ?
Mondragón	El Nito (arreglo de Pomar) ?
Ponce	Serenata mexicana (arreglo de Pomar) ? Si algún ser (arreglo de Pomar) ?
Domínguez	El vaso de Dios (ballet tlaxcalteca)*
Elías	Cacahuamilpa (poema sinfónico)*
Chávez	Los cuatro soles (ballet indígena)* [1931, 1935]
Chávez	HP (Sandunga)
Mendoza	Danza Tarahumara*

¹ Lista elaborada con base en Agea (*op. cit.*) y en Saavedra, *op. cit.* (2001).

Rolón	Baile Michoacano* [1931]
Huízar	Sinfonía No. 1* [1933]
Villanueva	Causerie (orq. Hdz Moncada)*

1931

Huízar	Pueblerinas* [1932, 1934, 1937, 1945]
Revueltas	Esquinas* (1ª versión)
Pomar	Huapango* [1932]
Chávez	HP (sinfonía de baile)* [1932, 39, 40]
de Elías	Sinfonía en do menor
Rolón	Baile Michoacano [1930*]
Chávez	Llamadas (sinfonía proletaria)*

1932

Revueltas	Ventanas* [1934]
Pomar	Preludio y Fuga rítmicos*
Marrón	Paráfrasis de “Sobre las olas”, pf/orq
Rolón	“1895” (suite para orq)*

1933

Revueltas	Cuahnáhuac* [1946, 47]
Revueltas	Esquinas (nueva versión)*
Chávez	Sinfonía de Antígona* [1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1942, 1943, 1944, 1946]
Revueltas	Janitzio* [1934, 1935, 1941]

1934

Chávez	HP (El Trópico)
Chávez	El sol (corrido mexicano)* [1946, 1946, 1948]
Revueltas	Caminos* [1935, 1943]
Chávez	HP (El Barco & El Trópico)
Revueltas	Danza Geométrica (Planos)* [1935, 1942]
Chávez	El barco (cuadro II de H.P.) y El trópico (cuadro III de HP)
Ponce	Chapultepec (nueva versión)