



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA

**BIBLIOGRAFÍA DE SILVESTRE
REVUELTAS**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
BIBLIOTECOLOGÍA Y ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN**

P R E S E N T A:

TEMUJIN ALVARADO SOSA

ASESORA:

MTRA. BLANCA ESTELA SÁNCHEZ LUNA



MÉXICO, CD. MX.

2019



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.

Agradecimientos

Este trabajo no se hubiera podido realizar sin la ayuda, el impulso y el cariño de Minami Ko, le agradezco desde el fondo de mi corazón todo el apoyo inconmensurable. También quiero agradecer a la maestra Blanca Estela Sánchez Luna por ser la mejor asesora del mundo y por ese pastel que nos invitó el último día de clases. Por otro lado, quiero agradecer a mis sinodales todas las atenciones y el apoyo que me brindaron. Por último les agradezco a todas las personas que de una u otra manera me ayudaron a realizar este trabajo, especialmente a Eduardo Uscanga, el Lic. Marco Mariano y Mezli Silva.

Para el cuate de Josefina, que también es mi cuate.

Oratorio menor a la muerte de SILVESTRE
REVUELTAS

Cuando un hombre como Silvestre Revueltas
vuelve definitivamente a la tierra,
hay un rumor, una ola
de voz y llanto que prepara y propaga su
partida.

Las pequeñas raíces dicen a los cereales:
"Murió Silvestre",

y el trigo ondula su nombre en las laderas
y luego el pan lo sabe.

Todos los árboles de América ya lo saben
y también las flores heladas de nuestra región
ártica.

Las gotas de agua lo transmiten,
los ríos indomables de la Araucanía ya saben
la noticia.

De ventisquero a lago, de lago a planta,
de planta a fuego, de fuego a humo:
todo lo que arde, canta, florece, baila y revive,
todo lo permanente, alto y profundo de
nuestra América lo acogen
pianos y pájaros, sueños y sonido, la red
palpitante

que une en el aire todos nuestros climas,
tiembla y traslada el coro funeral.

Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado en
su música total
en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy
entras en el tiempo.

Desde hoy tu nombre lleno de música volará
cuando se toque tu patria,
como desde una campana.

Con un sonido nunca oído, con el sonido de
lo que fuiste, hermano.

Tu corazón de catedral nos cubre en este
instante, como
el firmamento

y tu canto grande y grandioso, tu ternura
volcánica, llena toda la altura como una
estatua ardiendo.

¿Por qué has derramado la vida? ¿Por qué
has vertido

en cada copa tu sangre?

¿Por qué has buscado como un ángel ciego,
golpeándose contra las puertas oscuras?

Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música, como de un mercado,
salen coronas de laurel fragante
y manzanas de olor y simetría.

En este día solemne de despedida eres tú el
despedido,

pero tú ya no oyes,

tu noble frente falta y es como si faltara
un gran árbol en medio de la casa del
hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
la calle que doblamos es una nueva calle,
la mano que tocamos desde hoy tiene tu
fuerza,

todas las cosas toman vigor en tu descanso
y tu pureza subirá desde las piedras
a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
de luz más alta que la luz del día
y de un sonido azul como la voz del cielo.

Tu hermano y tus amigos me han pedido
que repita tu nombre en el aire de América,
que lo conozca el toro de la pampa, y la
nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta el
viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

Pablo Neruda

Silvestre Revueltas

Me mira desde su fotografía.

Esa fascinante fotografía que alguien le tomó
tres o cuatro meses antes de morir.

Me traspasa con su mirada.

En realidad está mirando un punto perdido
en el horizonte.

Tal vez su muerte, tal vez la tragedia del pueblo
resuelta en trazos de orquestación punzantes.

Porque nadie como él entendió
la hiriente alegría del hombre mexicano.

Está saliendo de una cantina.

En el ojal de la solapa porta un clavel
marchito.

Su grueso cinturón es incapaz de sostener la prominencia
del estómago.

Menos aún la camisa luida.

El pelo revuelto, ensortijado. Casi negro.

El rostro sin afeitar, los ojos hundidos.

Cierta tristeza, cierta tragedia,
pero también cierto desparpajo.

Cierto cinismo,

y en el fondo un punto de infinita melancolía.

De acre dulzura.

¿Qué tendría en la cabeza en ese momento?

¿*Sensemaya*, *Ocho por radio*,

La noche de los mayas, *Homenaje a García Lorca*?

O quizás la música tenía forma de noche y tormenta.

Que eso se alcanza a distinguir en su frente.

En ese manantial de luz.

Eusebio Ruvalcaba

Tabla de contenido

Introducción	7
Capítulo 1. Bibliografía	10
1.1. Definición.....	10
1.2. Antecedentes.....	15
1.3. Características de la Bibliografía	28
1.3.1 Tipos de <i>bibliografía</i>	28
1.3.2. Método bibliográfico	33
Referencias	47
Capítulo 2. Contexto de la obra de Silvestre Revueltas	48
2.1. Nacionalismo.....	48
2.2. Nacionalismo musical.....	54
2.3. Nacionalismo musical mexicano	65
2.4. Silvestre Revueltas.....	79
Referencias	91
Capítulo 3. Bibliografía de Silvestre Revueltas	93
3.1 Objetivo	93
3.2. Elección del tema	93
3.3. Alcance.....	94
3.4. Metodología.....	95
3.5. Estructura de la bibliografía.....	98
3. 6. Bibliografía de Silvestre Revueltas.	104
3.6.1. Libros	104
3.6.2. Partituras.....	117
3.6.3. Grabaciones Sonoras	127
3.6.4. Material Videográfico	138
3.6.5. Documentos en línea	148
3.6.7. Índices.....	153
3.6.7.1. Índice de títulos.....	153
3.6.7.2. Índice de autores	158
3.6.7.3. Índice de intérpretes y ejecutantes.	162

3.6.7.4. Índice de obras	167
3.6.7.5. Índice de documentos por biblioteca.....	172
3.6.8. Directorio de bibliotecas	177
Conclusiones	178
Obras consultadas	180

Introducción

La relación entre la bibliotecología y la música clásica ha sido estudiada desde las diferentes aristas de las ciencias de la información. Basta pensar en la importancia del desarrollo artístico para el crecimiento humano, social y cultural de la humanidad para entender que las necesidades de información de los estudiosos de la música deben ser cubiertas y satisfechas por los profesionales de la información. Es por esto que hoy en día existen herramientas de recuperación de información especializadas en música culta, tal es el caso de los recursos pertinentes referentes a partituras, libros especializados, estudios, música antigua, grabaciones sonoras, libros de ornamentación, etc. Sobre esto también se puede mencionar el importante esfuerzo que han hecho las bibliotecas de las escuelas de música del país para proporcionar herramientas especializadas útiles en la tarea de abrir brecha en al enorme universo informacional con el que se encuentra el usuario especializado. Tal es el caso de la base de datos *Euterpe*, desarrollado por la biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la UNAM; o el catálogo en línea de la Biblioteca de las Artes, de Centro Nacional de las Artes; o los catálogos en línea de la Fonoteca Nacional, entre otros esfuerzos importantes para cubrir una demanda de información que necesita ser atendida.

En el caso específico del estudio de músicos, compositores o intérpretes, se han desarrollado varios proyectos encaminados a proporcionar los documentos necesarios para la investigación de sus obras y su análisis, proyectos que muchas veces se realizan por músicos, biógrafos, artistas y no por bibliotecólogos profesionales. Sobre Silvestre Revueltas en concreto, es de vital trascendencia el trabajo realizado por Robert Kolb, en particular el Catálogo de obra de Silvestre Revueltas¹, trabajo que reúne la totalidad de la obra escrita por el músico y añade algunos documentos pertinentes que la complementan.

¹ Kolb, R. (1998). Silvestre Revueltas (1899-1940): *catálogo de sus obras*. México D.F.: UNAM, Escuela Nacional de Música.

El presente trabajo intenta brindar información pertinente que complemente las obras realizadas sobre Silvestre Revueltas, pero desde la óptica bibliotecológica y en particular desde la bibliografía.

Se pretende pues crear una bibliografía sobre Silvestre Revueltas que sirva como apoyo a la interpretación musical y a la investigación de la obra, el contexto histórico, y la importancia del músico. Asimismo se ambiciona que este trabajo pueda ser utilizado como medio de referencia documental en el ámbito musical. En este proceso se busca también conocer la vida y obra de Silvestre Revueltas, exponer el periodo histórico en el que se desarrolló como artista, y a partir de esto ahondar en el estilo musical sobre el cual trabajó, esto con la finalidad de conocer a fondo el tema y poder dar pie a la bibliografía.

Realizar un trabajo de especializado sobre Silvestre Revueltas, pero en este caso desde la perspectiva bibliográfica, se sustenta en el uso de las herramientas de las ciencias de la información como fuente de la investigación para recopilar una parte importante de la vida y obra del músico Silvestre Revueltas, con la finalidad de realizar un trabajo bibliográfico valioso para su consulta por especialistas, músicos y personas interesadas en el compositor, logrando plasmar su trascendencia en el imaginario social.

Para lograr esto, primero se ahonda en la Bibliografía como disciplina, su definición, sus antecedentes, sus características y su metodología con la intención de vislumbrar su importancia y su impacto como trabajo de investigación y como herramienta de recuperación de información. Más adelante, en el segundo capítulo se presenta el contexto de la obra de Silvestre Revueltas, atravesando el Nacionalismo, la música mexicana, el nacionalismo musical mexicano hasta abordar la vida del artista. Finalmente el capítulo tres presenta la Bibliografía propiamente dicha, especificando el objetivo, la elección del tema, el alcance, la metodología y la estructura de la misma. Siendo ésta conformada por documentos en diferentes formatos que son: libros, partituras, grabaciones sonoras, material videográfico y documentos en línea. También consta de varios índices de acceso pertinentes de acuerdo con los elementos descriptivos de interés.

La delimitación de formato está fundamentada en la gran cantidad de documentación acerca del tema, se escogieron documentos que pudieran interrelacionarse y que se complementaran con el afán de realizar una Bibliografía integral que comprendiera la importancia y el valor de un músico mexicano tan importante como Silvestre Revueltas, quien fuera uno de los músicos mexicanos más destacados del siglo XX, reconocido como uno de los compositores más importantes de la Historia; artista que se esforzó en crear un estilo musical propio, tomando como eje principal de su obra la música tradicional mexicana (enmarcada en el nacionalismo musical), pero dotándola de una visión estética desde el punto de vista de la vanguardia de la Música Académica, aunado a las innovaciones técnicas y musicales de la época, logrando crear un particular estilo musical que ha trascendido a lo largo del tiempo.

Capítulo 1. *Bibliografía*

1.1. Definición

La *bibliografía* está presente en cualquier trabajo intelectual que estudie algún campo del conocimiento. Ésta se relaciona con las fuentes en las que se ha basado una persona para realizar determinado trabajo académico o investigación sobre algo en particular, sin embargo, habría que apuntar que la *bibliografía* puede ir más allá de esta primera impresión. Krummel (1984) señala que “existe la bibliografía por sí misma, una actividad, y existe una bibliografía que es el resultado de esta actividad” (p.17).

Precisamente, la *bibliografía* es una rama especializada de estudio, cuya consolidación se ha logrado a través del tiempo; se hablará sobre sus antecedentes más adelante. Ahora, para poder explicar cada uno de los contenidos que se relacionan con ella, es preciso definir el término “bibliografía”.

Para definirlo, debe considerarse la necesidad de fuentes de información al sumergirse en el estudio de cualquier rama del conocimiento humano. Para estudiar una ciencia en específico es indispensable contar con fuentes de información adecuadas que permitan profundizar y motivar la reflexión acerca de lo que se estudia. De esta manera, la *bibliografía* desempeña un proceso de trabajo intelectual, con el objetivo de crear una herramienta que establezca los materiales necesarios (o que podrían llegar a serlo) para el estudio. Como lo reconoce Torres (1996, p. 103), la bibliografía es un elemento presente en la ciencia del libro, además de significar la búsqueda, descripción, identificación y clasificación de documentos impresos, para con ello construir un repertorio que facilite el trabajo intelectual.

Es así como puede decirse que la *bibliografía* es una herramienta que abre camino y brinda soluciones en el momento de enfrentar una necesidad de información, tal como lo plantea Escamilla (1988):

La bibliografía es la solución al problema al que se enfrenta todo investigador, maestro, estudiante, en cuanto necesita informarse, rápida y seguramente, sobre los recursos de toda especie que ofrece la enorme colección acumulada por los escritores de todos los tiempos y de todos los países, es decir el patrimonio literario y científico de toda la humanidad (p. 9).

Ahora, la etimología de *bibliografía* viene del griego *biblion*, que significa “libro”, y *graphein*, que quiere decir “escribir”. Escamilla (1998) menciona que esto sería “El arte y oficio de los copistas” (p. 16) y añade que “antiguamente el término *bibliografía* era sinónimo de copista o amanuense. Las personas que primero se dedicaron a la bibliografía fueron eruditos” (p. 12); mientras, Torres (1996) señala que “etimológicamente decir *Bibliografía* sería tanto como expresar ‘escribir libros con la mano’” (p.14).

Sin embargo, como se dijo, el término *bibliografía* ha cambiado y evolucionado con el paso del tiempo, por lo que pueden encontrarse diferentes variantes de su significado. Al respecto, Torres (1996) afirma que:

...además del etimológico “copiar libros con la mano” (arte de los copistas), del medieval (desde el siglo XII) “escribir libros” (composición, redacción de libros) y del potencialmente etimológico “descripción de libros” - sucesivamente, bibliografía ha significado: “lista de libros”, “conocimiento de los antiguos manuscritos”. “ciencia del libro”, “ciencia de las bibliotecas”, “ciencia de los repositorios” y, por último, “parte de la Documentación que se ocupa de los impresos” (p. 34).

Ahora, con el propósito de realizar una mejor definición del término, puede mencionarse que la *bibliografía* se ha utilizado desde varias aristas, de acuerdo a la época de la que se hable. Delgado (2005) apunta que:

El término “bibliografía” ha servido para designar el estudio de los manuscritos y de la paleografía, la ciencia de la organización de las bibliotecas –es decir el arreglo de las bibliotecas-, la técnica de descripción de libros y, en fin, el estudio de la historia del libro. El significado de

“bibliografía” como “lista de libros” o “repositorio bibliográfico” es relativamente reciente en cuanto a su implantación (p. 14).

Es así como puede darse un acercamiento concreto a la definición de *bibliografía*: la identificación del término con listas de libros, sin embargo, ésta abarca un espectro conceptual más grande, ya que surge una pregunta obligada: ¿qué clase de lista de libros? Una primera respuesta sería que la lista debe ser “...establecida según un principio director constante” (Delgado 2005, p. 16). A pesar de ello, la *bibliografía* requiere de una profunda reflexión que consolide el sentido del principio rector de lo planteado por Delgado, es por esto que es necesario destacar que el trabajo bibliográfico es complejo y no trata simplemente de “...poner una ficha detrás de otra, no es cortar y pegar, no es acarrear fichas, sino plantearse un trabajo científico en toda regla” (Delgado, 2005, p. 19).

De cualquier modo, aún debe establecerse cuál es ese *principio director* que guía a la *bibliografía*. No hay duda de que la materia de estudio sobre la cual trata es indispensable para su realización, sin embargo, no podría hablarse de *bibliografía* sin el trabajo intelectual de organización de información que concretaría el motor de acción de la *bibliografía*. En otras palabras, el trabajo intelectual necesario para la realización de la *bibliografía* es en sí mismo (de la mano con el tema de estudio que se pretende trabajar) el principal accionar de la *bibliografía*. Ésta es, además de una herramienta que enlista documentos que sirven como fuente de información, una investigación compleja para sí misma.

Así, la *bibliografía* requiere la recaudación de documentos necesarios y útiles; además, debe ser clara y concisa, de modo que pueda ser utilizada eficientemente.

Sin embargo, lo anterior no resulta fácil, ya que es imprescindible llevar a cabo un arduo trabajo en diferentes campos, empezando con la búsqueda de fuentes confiables y útiles, para después continuar, como lo menciona Delgado (2005), con una transcripción, descripción y clasificación de los documentos impresos, a fin de contar con los instrumentos adecuados para el trabajo intelectual (p. 16); Escamilla (1988) llama a éstos “repositorios bibliográficos o bibliografías” (p.12).

Es así que la definición planteada empieza a cobrar un sentido más amplio. Se había mencionado que una *bibliografía* es una lista de libros regida por un principio (basado en servir), por lo que para hacerlo posible se requiere de la investigación, transcripción y clasificación, es decir, en un trabajo de organización de información. También es cierto que estas directrices deben tener siempre en mente a las personas interesadas en el tema, ya que como apunta Torre (1981): “Las bibliografías representan el medio primero y más efectivo para conocer las fuentes que es indispensable manejar” (p. 34).

Como se dijo, la función principal de la *bibliografía* no es otra que ser útil, lo cual resulta imposible si antes no se recaban fuentes y recursos de información oportunos para poder brindarlos de forma eficaz y organizada; es importante tener esto en mente, ya que en todo momento se requiere documentación con información confiable. La *bibliografía* pues, representa poner al alcance, de usuarios potenciales, documentos que con anterioridad se han revisado y organizado con el fin de facilitar la búsqueda de información. Esto queda de manifiesto en lo que Escamilla (1998) apunta:

La bibliografía permite al investigador, al erudito, etcétera, confrontar los resultados a que lleguen sus trabajos, así como la originalidad de su tesis. Además el hecho de que el investigador pueda enterarse rápidamente de todo lo escrito sobre el asunto que le interesa, representa para él un ahorro considerable de tiempo, esfuerzo y dinero (p. 10).

En este mismo sentido la bibliografía, Torre (1981) explica que:

... tiene una función de disciplina auxiliar –verdadera brújula orientadora- del investigador para conocimiento de lo escrito sobre su especialidad. Bajo este aspecto constituye necesariamente la etapa inicial de todo trabajo de investigación, a fin de poder ubicarse dentro del tema, y el medio más seguro de autocontrol de que se sirve el estudioso para valorar la originalidad de su tesis y el mérito de sus conocimientos (p. 31)

En otras palabras, la *bibliografía* puede entenderse como una ciencia auxiliar: un vehículo que sitúa al usuario dentro de un marco de estudio específico y que permite un adecuado acercamiento al tema de investigación; todo esto, como se ha reiterado, debido al trabajo intelectual realizado con anterioridad.

Como lo menciona Torres (1996) y de manera general, una *bibliografía* representa la descripción de libros y otras publicaciones; particularmente, las relaciones de libros y los mismos repositorios; y por otra parte, el conocimiento de los libros, además de la teoría de la información sobre listas de éstos y de otros auxiliares para llegar a su conocimiento (p. 37). Por lo tanto, no es aventurado decir que la *bibliografía* tiene un fin muy importante e inherente al estudio de cualquier rama del saber humano: coadyuvar en el desarrollo de nuevos conocimientos.

Ahora bien, según la etimología de la palabra *bibliografía*, se ha mencionado exclusivamente las “listas de libros”, sin embargo, el término ha tenido que evolucionar a través del tiempo y adaptarse a los diversos soportes, necesidades y retos que las nuevas tecnologías de la información conllevan, así como a los distintos tipos de fuentes que éstas han puesto a disposición universal.

Al respecto, Torres (1996) menciona que:

Intentar establecer el dominio de la Bibliografía en el momento presente hemos de ocuparnos además –y sobre todo- de la situación creada tras la aparición de las nuevas tecnologías, que supone la presencia de nuevos soportes y de modos también nuevos de acceso a la información (p. 122)

Esto significa que la *bibliografía* no se limita a realizar una investigación para recabar, ordenar y presentar listas de libros o de materiales impresos, sino que puede valerse de otros soportes para descubrir documentos que resulten pertinentes en el estudio que se aborda.

Si bien es cierto que la diversidad de soportes modifican ciertos aspectos en la realización de una *bibliografía*, esto no implica que el trabajo para su conformación sea diferente, ya que la búsqueda, la investigación, la obtención de fuentes de información y el proceso para describir y organizar esta última, sigue

siendo imprescindible a la hora de realizarla. Torre (1996) afirma que la aparición de nuevas tecnologías “(...) ha modificado de forma radical, si no la esencia, sí el modo de trabajar, de presentar y de recuperar la información” (p. 78).

Con lo expuesto, se puede encausar la definición de *bibliografía* hacia la idea de una ciencia auxiliar, la cual, tras un proceso de trabajo intelectual, da como resultado una herramienta para recuperar información, esta última puede encontrarse en diversos formatos y tratar sobre un tópico en específico; así mismo, ha sido recabado con un objetivo concreto, se ha descrito y ordenado para su consulta, y pretende brindar información e impulsar la creación de nuevo conocimiento. Así, puede distinguirse que el término *bibliografía* comprende un laborioso trabajo, con un sentido social, siendo entendida, como explica Torres (1996) “(...) una ciencia instrumental o aplicada al servicio de la Ciencia y la Cultura” (p. 132).

1.2. Antecedentes

Los antecedentes de la *bibliografía* pueden empezar a rastrearse a partir de su significado etimológico que, como se mencionó, quiere decir “listas de libros”. No resulta descabellado entonces, pensar que los primeros pasos se dieron al surgir la necesidad de ordenar los materiales que se encontraban en las nascentes agrupaciones de documentos y bibliotecas de la humanidad. Un ejemplo de esto es, como menciona Escamilla (1988), “(...) el papel que desempeñaron los bibliotecarios de la biblioteca de Alejandría como primeros bibliógrafos, ya que realmente se dedicaron a hacer algún registro o catálogo de la colección de obras que esta biblioteca había reunido” (p. 12).

Más allá de las primeras listas de manuscritos, es posible identificar algunas obras que antecedieron al presente concepto de *bibliografía* y que, como piezas intelectuales, podrían considerarse un primer acercamiento hacia la formación de la disciplina. Un ejemplo de éstas, es el que Torre (1981) expone: “A Claudio

Galeno (siglo II a.c.) debemos la primera manifestación de la noción bibliográfica, equivalente a listas de obras, por su libro *Delibriis propiis liber*” (p. 30). Esta obra sirve de ejemplo para tratar de explicar cómo eran estos materiales.

Claudio Galeno fue un médico nacido en Pérgamo en el año 130, reconocido por ser pionero en la aplicación de la ciencia en la medicina y debido a la importancia de sus contribuciones, su trabajo ha sido ampliamente documentado. Romero y Huasca et. al. (2011) mencionan que en el ámbito médico “han sido pocas las contribuciones con tal influencia como la obra de Galeno”.

Así pues, en el esfuerzo por recabar información para sus estudios, Galeno recopiló, además del libro citado (*Delibriis propiis liber*), otra obra de gran importancia para los antecedentes de la *bibliografía: De ordine librorum suorum liber*. Sobre estas dos obras, Torres (1996) afirma que “se pueden considerar como antecedentes de los repositorios bibliográficos” (p. 39).

Al igual que Claudio Galeno, que era médico y un especialista en su rama del saber, las primeras listas de libros que antecedieron a la *bibliografía* no fueron hechas por bibliotecarios o personas interesadas en la organización de la información, sino que más bien, como apunta Escamilla (1988), “las personas que primero se dedicaron a la bibliografía fueron eruditos” (p. 12).

Para ampliar los ejemplos de las primeras listas de documentos realizadas por eruditos, pueden mencionarse los que Torre (1981) señala: “San Jerónimo y Genadio de Marsella, en el siglo V, escribieron, respectivamente, *Scriptores ecclesiasticorum e Illustrium virorum catalogus*; algo similar efectuaron San Isidoro de Sevilla (570-634), Honore de Autum (1140) y Henry de Gand (1229-1295)” (p. 30).

Dichas listas las hacían, como se ha dicho, especialistas en diferentes ramas del conocimiento; tenían como propósito servir a los mismos eruditos que las realizaban y eran parte en la búsqueda por desarrollar el campo de estudio en el que se especializaban, además, servían como ejemplo del material útil sobre un determinado campo de estudio. Sin embargo, estas listas no tenían una estructura

organizada específica, eran recopilaciones que cada autor realizaba de acuerdo con su visión y sus necesidades particulares.

De igual manera, existían listas de los libros que se encontraban en las bibliotecas de conventos y que existían para llevar un orden de los materiales resguardados. Según Escamilla (1988) “las primeras listas de libros que aparecieron fueron elaboradas por libreros de los siglos XV y XVI, y vinieron a continuar la tradición de los numerosos catálogos de las bibliotecas de los conventos a partir del siglo x” (p. 15). Es importante mencionar que estas listas no eran aún *bibliografías* propiamente dichas, ni siquiera se llamaban así, Escamilla (1988) señala que “No se ajustaban a ninguna regla y no se titulaban bibliografías sino que llevaban alguno de estos nombres: *Catalogus, Inventarium, Bibliotheca o Repositorium.*” (p. 15).

Ahora bien, la aparición de la imprenta de Gutenberg en Europa en el siglo XV, vino acompañada de un cambio en la concepción del mundo de la Baja Edad Media y, con el tiempo, acabaría impulsando una transformación cultural, económica, política y social que se impondría en casi todo el globo terráqueo. Sobre esto, Martin (1992) menciona que “...el papel, el tipo móvil y la prensa impresa se convirtieron en una forma de liberación y en el agente de cambios a largo alcance de la vida social e intelectual” (p. 9).

La imprenta trajo consigo la proliferación del libro, ya que fue posible manufacturarlo de manera industrial. Esto provocó un cambio paulatino en el entendimiento de la *bibliografía*, ya que, según Torres (1996), “con anterioridad a la utilización de los caracteres móviles, los libros (manuscritos) eran pocos y, consiguientemente, las bibliografías no tenían objeto, y por ello, si existían, no abundaban” (p. 39).

Después de la aparición de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg, se pueden encontrar otros trabajos que antecedieron a la *bibliografía*. Torre (1981) afirma que “La primera obra bibliográfica de la época de la imprenta fue el *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, apareciendo en Basilea en 1494” (p. 30).

Por otro lado, Escamilla (1988) menciona que “El título de ‘padre de la bibliografía’ ha sido dado a menudo a Conrad Genser, quien en 1545 publicó su *Bibliotheca universalis* en la que se propuso presentar una lista de libros impresos de todo el mundo” (p.16). La *Bibliotheca universalis* era una lista, ordenada alfabéticamente, de los libros impresos en latín, griego y hebreo que aparecieron en el primer siglo después de la aparición de la imprenta. Así, la obra de Genser representa un proyecto más ambicioso que los ejemplos vistos hasta aquí, pues pretendía darle un orden a la información que cada vez circulaba en mayor cantidad y que, por tanto, era más volátil. Al respecto, Torres (1996) señala:

La figura de Konrad Gesner sobresale entre los cultivadores de la Bibliografía general retrospectiva. Es Gesner (1516-1663) el primer bibliógrafo por vocación de la Historia, el verdadero padre de la ciencia bibliográfica moderna, que publica en Zürich, en 1545, su *Bibliotheca Universalis* (p. 43).

Es necesario resaltar que no fue sino hasta medio siglo después de la aparición de la *Bibliotheca Universalis* que aparecería en el horizonte la palabra *bibliografía*, con el fin de distinguir y referir exclusivamente a las obras que listaban libros. Torre (1996) apunta que “Gabriel Naudé utiliza por primera vez *bibliografía*, 1633, para designar a una LISTA DE LIBROS” (p. 16).

En este mismo sentido, Escamilla (1988) afirma:

El nombre de bibliografía no apareció sino hasta 1633, en Francia, cuando lo utilizó Gabriel Naudé, en su *Bibliographia política*. En 1644-1654 lo empleó Louis Jacob, uno de los precursores en este terreno, en su *Bibliographia gallica universalis*; con anterioridad, en 1543, había publicado su *Bibliotheca pontificia* (p. 16).

Por tanto, utilizar el término *bibliografía* de forma más específica y delimitada, fue necesario por el auge de la organización documental, la cual se dio gracias a la proliferación del material bibliográfico resultado de la aparición de la imprenta. Torres (1996) menciona que la intención de usar la palabra *bibliografía* para referir a una lista de libros “... no fue otra que la de clarificar, intentando evitar la

confusión que implicaba usar *bibliotheca* para mencionar a una lista de libros y, al mismo tiempo, para nombrar a un conjunto organizado de ellos” (p. 17).

La obra de Gabriel Naudé marcó un ejemplo en la labor de recopilar información y su influencia trascendió también a través de la enseñanza. Louis Jacob de Saint Charles, uno de los alumnos de Naudé, logró publicar bibliografías que marcaron un paso muy importante en el desarrollo de las mismas. Así lo señala Torres (1996):

Louis Jacob de Saint Charles, discípulo de Naudé, quien, siguiendo los consejos de su maestro, publica entre 1645 y 1654, en París, dos trabajos titulados *Bibliographia parisina* y *Bibliographia gallica*, auténticos repertorios bibliográficos, esta vez sí, que son en realidad la primera bibliografía nacional corriente francesa, donde se recogen los libros aparecidos en el país en los años comprendidos entre 1643 y 1653 (p. 17).

Es importante destacar que a partir de la utilización de la palabra *bibliografía* para referir únicamente a listas de libros, durante el siglo XVI, éstas siguieron teniendo un carácter muy limitado, ya que sólo las personas doctas en determinadas materias se interesaban en la recopilación de libros y seguían ordenándolos de acuerdo a sus necesidades y formas de trabajo. Torres (1996) lo hace evidente al apuntar que:

La mayor parte de las bibliografías que se escribieron en el siglo XVI son de carácter especializado. La razón es obvia: sus autores son en gran parte hombres de ciencia, especialistas que hacen repositorios como una continuación de lo que es su actividad habitual de dedicación a una determinada rama del saber. Dado que no existen reglas, realizan su tarea guiados por la intuición y el sentido común (p. 42).

Algunos de los autores que se dedicaron al cultivo de estas obras fueron: Jhon Bale (1495-1565), Antonio Francisco Doni (1513-1574), Francois de la Croix du Maine (1522-1592) y “André Maunsell (t 1595), autor de un *Catalogue of english*

printed books, que puede considerarse como primer repertorio retrospectivo de carácter verdaderamente nacional” (Torres, 1996, p. 44).

No menos importante es la obra de Antonio de León Pinelo, autor de la obra *Bibliotheca orientalis i occidental, náutica i geográfica*, Torre (1996) nos dice que esta obra “... vio la luz en 1629, pasa por ser la primera bibliografía del nuevo mundo” (p. 45).

Conforme las ideas y las formas de pensamiento se abrieron paso hacia nuevos horizontes, gracias a nuevas formas de concebir el conocimiento y, por supuesto, al mayor aprovechamiento de la imprenta de tipos móviles de Gutemberg, las listas de libros empezaron a proliferar, Escamilla (1988) dice que “Las listas bibliográficas se multiplican en los siglos XVII y XVIII conforme aumentó la producción tipográfica” (p. 16).

Es necesario resaltar que, con el paso del tiempo, la listas de libros empezaron a verse bajo una nueva óptica, ya que la necesidad de organizar la información, que cada vez era más grande, llevó el trabajo bibliográfico a manos que antes eran ajenas a la *bibliografía*, por lo que empezaron a realizarse trabajos diferentes; esto implicó realizar otro esfuerzo, aunado al de recopilar las obras publicadas. A partir de ese momento surge la idea de, más allá de sólo recopilar las lista de libros especializados (que otros trabajos bibliográficos habían tenido por objetivo), preocuparse también por la forma de esbozar la información que éstos contenían, buscando una mejor organización de las listas, a fin de poder manejarlas de una manera más fácil y útil. Torres (1996) afirma que ya en el siglo XVII aparecen:

...los primeros compiladores de libros que, debido a que tienen menos cultura, prestan más atención al libro en sí, apartándose de los aspectos más culturales. De este modo se propicia una desviación del quehacer bibliográfico, que pasa lentamente de ser una actividad de doctos a una práctica de profesionales (p. 45).

Ahora bien, se ha tratado cautelosamente la evolución de los procesos bibliográficos, ya que ésta sucede de forma paulatina. Es así que, a pesar de la

(lenta) profesionalización de la *bibliografía*, la gran mayoría de las obras bibliográficas siguieron los objetivos que se han descrito en ejemplos anteriores. Sin embargo, el siglo XVII sería determinante, ya que el estudio de las bibliografías se desarrollaría en sus diferentes formas de trabajo; Torres (1996) señala que del siglo XVI al XVII se puede distinguir "...el período de la historia de la bibliografía que se denomina Humanístico, en el que se gestan y desarrollan los repositorios en todas sus modalidades" (p. 40).

La producción de estos repositorios tuvo un alcance que abarcó gran parte de Europa. En cada lugar se formalizó una interpretación bibliográfica particular, por lo que el término *bibliografía* variaba en lo referente al tipo de repositorio, dependiendo de la zona geográfica en la que se utilizaba: podía referirse a listas de manuscritos antiguos, a listas de libros contemporáneos o a listas de libros con un carácter específico.

Pronto surgió otro problema, la creación de bibliografías creció tanto que fue necesario organizar los mismos repositorios, esto para poder usar las listas como forma de recuperación de información útil, ya que no resultaba eficiente hacer una lista de obras si no era fácil encontrarlas. Torres (1996) lo apunta de la siguiente manera:

La abundancia de repertorios comienza a hacer necesaria la existencia de una obra que los relacione de manera ordenada. Nace así la primera bibliografía de bibliografías, que escribe el Jesuíta Philippe Labbé (1607-1670). Recoge en su *Bibliotheca bibliothecarum* (1664) todas las – *Bibliothecae*- publicadas hasta la época (p. 46).

Las *bibliografías de bibliografías*, eran listas hechas con el propósito de recabar las bibliografías mismas, esto representaba un instrumento de recuperación de información que servía para, a su vez, recabar otros. Lo anterior significó un gran paso para el desarrollo bibliográfico, ya que entre más libros había, más era la necesidad de encontrar nuevas formas para ordenar lo que ya se había ordenado. Aunado al aumento en la producción de libros, la imprenta también trajo la aparición de las primeras obras de prensa con un carácter científico. Los

bibliógrafos se ocuparon de ellas hasta lograr recabar la información en el momento en el que se producían. Torres (1996) menciona que a este trabajo puede llamarse “Bibliografía general universal corriente”, de entre las que destaca al “...*Journal des Scavans* (París, 1665) y las publicaciones inglesa y alemana, respectivamente, *Philosophical Transactions* (1666) y *Acta eruditorum* (1682)” (p. 47).

Esta forma de entender la *bibliografía* se empezaría a desarrollar a fondo a partir del siguiente siglo, en la búsqueda por tener una forma de recuperar información actualizada, que sirviera de apoyo inmediato y que se realizara conforme se publicaban nuevas obras. Al respecto, Torres (1996) señala que las bibliografías “... dejan así de ser sólo memoria del pasado (retrospectivas) para convertirse, poco a poco, en instrumentos de –puesta al día- (obras en curso o corrientes)” (p. 49).

Sin embargo, las *bibliografías hechas al corriente* no abundaron, ya que el estudio de las obras científicas antiguas tenía una demanda mayor para la investigación. Torres (1996) escribe que “En esta centuria se trabaja especialmente en la bibliografía científica especializada retrospectiva” (p. 49). El trabajo bibliográfico estaba tan encaminado a este último sentido que “En Francia y en otros países de Europa, comienza a utilizarse a principios del siglo XVIII el término *bibliografía* para designar el conocimiento de los antiguos manuscritos”. (Torres, 1996, p. 18).

Con esto puede afirmarse que la palabra *bibliografía* se refería a diferentes conceptos. Además del conocimiento de libros antiguos, podía tener una interpretación encaminada hacia el estudio tipográfico o de la ciencia del libro misma. Sin embargo, todos los conceptos que la *bibliografía* abarcaba se iban haciendo cada vez más concretos en el entendido de una rama de trabajo y de estudio que evolucionaba conforme las corrientes de pensamiento de determinada época cambiaban. Un ejemplo de esto son las bibliografías nacionales, trabajo que implicaba la recopilación de obras publicadas en un país. Sobre esto, Torres (1996) menciona que “La Bibliografía general nacional se establece

definitivamente en el siglo XVIII” (p. 50); un ejemplo de ello es la *Historie Littéraire de la France* (1769-1784), de los abates J. d’Hebrail y la de J. de la Ponte.

Ahora bien, la Revolución francesa trajo consigo un cambio enorme en la visión del mundo: la transformación de Europa a través de la rebelión burguesa logró modificar la interpretación económica, religiosa, social y científica de la realidad. Este cambio de paradigma tenía como marco de pensamiento las ideas liberales de la Ilustración; ésta permearía en ámbitos como el filosófico hasta el bibliográfico, lo cual se asentaría en el siglo XIX. Krummel (1984,) lo confirma señalando que: “En el siglo XIX se hizo patente la necesidad de una planificación macrocósmica, que llevó a realizar grandes índices específicos de literatura erudita y periódica” (p.20).

La enorme cantidad de nuevo conocimiento se fue plasmando en materiales tangibles, a manera de que pudiera perdurar, por lo que la imprenta fue la herramienta por antonomasia, pero aunque cada vez había más libros, éstos no estaban al alcance de todos. La revolución liberal consiguió un cambio importante al promover la libertad de pensamiento y acción de los individuos, se expropiaron los bienes de la nobleza y el Clero, para que la información estuviera al alcance de un mayor número de personas. Torre (1996) anota que lo anterior marcaría el desarrollo de la *bibliografía*, ya que se tendrían que solucionar “... los problemas relacionados con la ordenación de los depósitos de libros incautados, con los que se enfrentan los herederos de la Revolución de 1789” (p. 56).

Por otro lado, Torre (1996) señala que el auge de la *bibliofilia* también tendría “... una influencia decisiva” y marcaría “...de manera indeleble el desarrollo de la Bibliografía” (p. 56).

La palabra *bibliofilia* viene del griego *biblion* (libro) y *philein* (amar). El interés por el libro como objeto dio como resultado una ciencia alrededor del mismo. Gabriel Peignot introdujo el término en 1812:

Este autor, quebrando la tradición que desde la Revolución venía imperando en Francia, utiliza la voz Bibliología para designar a la ciencia del libro,

mientras que con la palabra Bibliografía nombra a la parte de aquella que se ocupa del estudio de los repositorios bibliográficos (Torres, 1996, p. 23).

En otras palabras, es hasta ese momento cuando la *bibliografía* se despega del estudio del libro como objeto y se enfoca en las listas de materiales bibliográficos. El auge del desarrollo de nuevo conocimiento se vio en la necesidad de buscar fuentes de información para su estudio. Al haber encausado el concepto de *bibliografía* hacia el estudio de los repositorios bibliográficos, ésta se convertiría en el apoyo indiscutible del desarrollo científico, tecnológico y humanístico que perdura hasta nuestros días. Al respecto, Escamilla (1988) escribe:

Napoleón I elevó la bibliografía al rango de ciencia auxiliar de la historia y las grandes corrientes del pensamiento creador que abrirían las puertas a las ideas eruditas del siglo XIX, se afianzaron definitivamente. Dos publicaciones importantes de la época son: la Bibliographie de l'empire francais (noviembre 1811-marzo; y de mayo 1814 en adelante publicada con el título de Bibliographie de la France) y la primera edición del célebre Manuel du libraire et de l'amateur de livres de J. Ch. Brunet (aparecida en 1810) (p. 17).

Como se ha dicho, la *bibliografía* fue influida por dos sucesos muy importantes: la aparición de la bibliofilia y la Revolución francesa. Es necesario recalcar que las consecuencias de esta última fueron de vital importancia para la metodología bibliográfica y serían determinantes en la formación de normas especializadas. Torres (1996) lo señala de la siguiente manera:

...el traspaso de obras que se realiza desde los particulares al Estado, tras las nacionalizaciones llevadas a cabo después de la Revolución francesa, ha sido llamado –gran revolución bibliográfica- y originó importantes problemas, para cuya resolución –recordaremos- los funcionarios responsables tuvieron que dictar normas y crear reglamentos, que constituyen también una importante base teórica sobre la que se asentarán los desarrollos posteriores (p. 56).

Es así como las normas de organización buscaron estandarizar el trabajo de la *bibliografía*. Así mismo, su estudio y especialización iniciaron los pasos en la búsqueda de una profesionalización auténtica.

Por otro lado, el impulso de la evolución de pensamiento, producto de la Revolución francesa, y su influencia en las ciencias y humanidades, se propagó en el mundo occidental, provocando que la noción de una *bibliografía* como ciencia de apoyo para otras ciencias fuera adoptándose en muchos países. La visión nacionalista, que empezó a gestarse en el siglo XIX en Europa, motivó la preocupación por organizar y poner al alcance de los ciudadanos la producción intelectual de cada nación. Los estados impulsaron la ordenación de las obras publicadas, siendo necesario, para lograr este objetivo, tener una visión integral de todo el compendio intelectual publicado. Así mismo, cada país empezó a recolectar bibliografías que recopilaran un cúmulo de obras publicadas en el pasado, dando un carácter homogéneo a las que fueran retrospectivas y dotándolas de un carácter nacional. Ejemplo de esto es el *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* de J. Ch. Brunet. Torres (1996) lo explica de la siguiente manera:

La marcada tendencia al nacionalismo durante el siglo XIX, que sustituye a la postura supranacional y racional del siglo XVIII, se refleja en la creación –con la intervención del Estado– por parte de cada país con sus respectivas bibliografías nacionales corrientes. Junto a estas, también se cultiva la bibliografía nacional retrospectiva (p. 71).

Ahora bien, fue gracias a la visión de la *bibliografía* como un elemento significativamente trascendental para el desarrollo intelectual de las naciones, como ésta logró transformarse de una práctica llevada a cabo por especialistas y personas interesadas en los libros, hacia una ciencia con determinadas funciones y una estructura concreta. Así, se dejó de lado la visión erudita del libro a partir de su estudio general, que incluía las implicaciones materiales por sí mismas, por el estudio especializado impulsado por el Estado, dotando a la *bibliografía* de una

importancia tal, que su repercusión en el avance teórico/científico/humano de las naciones se volvería fundamental.

Debido a esto empezó a implementarse el aprendizaje académico del quehacer bibliográfico, apareciendo las primeras pautas educativas del estudio de la *bibliografía* en las escuelas. Escamilla (1988) escribe que: “En 1821, se estableció la enseñanza de la bibliografía en la École des Chartres” (p. 17).

Ahora, el desarrollo bibliográfico también se vio afectado por un repentino auge en las investigaciones históricas, vistas desde una óptica más abierta y desde un nuevo modelo interpretativo, lo que requería de un arduo trabajo para su investigación. Escamilla (1988) lo señala de la siguiente manera:

... la renovación de los estudios históricos trajo como resultado la publicación de grandes colecciones de textos y de documentos; su preparación exige investigación, estudios minuciosos en los depósitos de archivos y de libros, gracias a los cuales se pudieron fijar los métodos del trabajo bibliográfico (p. 17).

Así pues, la impartición de una especialidad académica sobre *bibliografía*, así como la necesidad de investigación sobre libros y archivos para el apoyo en áreas de estudio como la Historia, serían el motor que la consolidaría como un referente de vital importancia en las ciencias de la información, para la búsqueda y recuperación de ésta.

Ya en el siglo XX, el estudio de la *bibliografía* como rama del conocimiento se consolidó debido a algunos cambios importantes. Torres (1996) apunta que, por ejemplo:

La bibliografía general universal tal y como la practicaron los liberos bibliófilos del siglo XIX se abandona totalmente. El último intento de elaborar una bibliografía general universal (internacional) en el sentido más estricto, tiene lugar a finales del XIX: en 1895 (p. 77).

Esto cobra sentido al imaginar el inconmensurado aumento de publicaciones al día, producto también de las limitaciones temáticas, cada vez más específicas, que formaban un compendio más especializado.

Asimismo, se quedó atrás, definitivamente, la visión bibliográfica arcaica, para transformarse en materia de estudio hecha a partir de una visión profesional, realizada con base en una serie de normas y métodos que podían establecerse en conjunto por los especialistas, gracias a la impartición y consolidación de la materia propiamente dicha en el ámbito académico.

A causa de lo anterior, en 1929 se realizó en Italia el primer Congreso Mundial de Bibliotecas y Bibliografía. Escamilla (1988) escribe que en él se estableció: “la necesidad de que cada país contara con una biblioteca responsable de la colección de la producción nacional toda” (p. 18). Esto resulta sustancial, ya que se dotó a las bibliotecas de un propósito internacional, el cual buscaba la mayor cobertura posible de los registros de información en cada campo de trabajo intelectual. Fue así que a la *bibliografía* se le prestó la debida atención y en 1950, como apunta Escamilla (1988):

...con la publicación de los Servicios bibliográficos, estado actual y posible mejoramiento del Proyecto Bibliográfico UNESCO/Library of Congress; se pusieron las bases del desarrollo de la bibliografía nacional al día como necesaria para el progreso de la bibliografía internacional (p. 18).

No obstante, lo anterior sólo pudo suceder después de la organización de entes de investigación colectivos sobre la *bibliografía*, Escamilla (1988) señala que “A partir de la Segunda Guerra Mundial, la bibliografía debe su resurrección a los centros nacionales de investigación y a los organismos internacionales” (p. 19).

Del mismo modo, la *bibliografía* se vio influenciada por los organismos internacionales que florecieron a lo largo del siglo XX, algunos ya mencionados, y a los que se pueden añadir algunos otros, que tienen como propósito hacer una reflexión acerca del cambio de visión en cuanto a la producción bibliográfica, tal como menciona Escamilla (1988): “En 1955, la ONU empezó a publicar

bibliografías especializada al día” (p. 20). De igual manera, la UNESCO procuró crear y apoyar comités de bibliografía, como el Comité Consultivo Internacional de Bibliografía y Terminología, y el Centro de Documentación Científica y Técnica (México). Por su parte, la Universidad Nacional Autónoma de México creó en 1958 el Instituto Bibliográfico Mexicano, que después se llamaría Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

El siglo XX también vio florecer la normalización a partir del trabajo de muchas organizaciones como la ISO (Organización Internacional de Documentación, por sus siglas en inglés) y la UNISIST (World Science Information System).

De esta manera se hace evidente que la especialización bibliográfica se convirtió en una necesidad intelectual de alcances sustanciales, abarcando paradigmas como la inmediatez, la especialización, la universalidad, el patrimonio nacional, etcétera, lo que resulta de vital importancia para el desarrollo científico, humano y tecnológico de cualquier país.

1.3. Características de la Bibliografía

1.3.1 Tipos de *bibliografía*

En este apartado se tratará la *bibliografía*, ciencia auxiliar que se ha ido desmenuzando, a partir de las características que la constituyen y dan sentido a su quehacer. Se empezará por describir las características más generales, separando su estudio a partir del carácter con el que se conforma.

Existen varios tipos de *bibliografía*, las cuales se delimitan de acuerdo a su intencionalidad y su perspectiva de utilidad a la hora de recabar y brindar información. La primera división que se hace refiere al carácter descriptivo, analítico o crítico como diferenciación de la condición bibliográfica.

La *bibliografía descriptiva* es un tipo de bibliografía encaminada a la determinación de los aspectos formales que conforman la materia de trabajo, Torre (1981) apunta que éstas “se ocupan de la descripción de las obras que registran, de sus características externas, formales, y no del aspecto interno esencial” (p. 33).

Por otra parte, la *bibliografía analítica* refiere a un trabajo bibliográfico que precisa de un análisis de los elementos de forma, recabados para el registro de las obras. También tiene un carácter descriptivo pero, aunado a la descripción de las obras que la conforman, se introduce un estudio de las mismas, Torre (1981) señala que las *bibliografías analíticas* “... penetran en el análisis de la obra, muestran su configuración, su contenido y divisiones” (p. 33).

Así mismo, la *bibliografía crítica* requiere de una descripción y del análisis de sus elementos, pero agrega la participación activa del autor al requerir su opinión sobre las obras. Sobre esto, Torre (1981) escribe que “... las bibliografías que a cada registro y análisis posterior agregan una apreciación crítica, reflexiva, un juicio de valor relativo a la esencia de la obra. En este caso tendremos una bibliografía crítica” (p.33).

Con respecto al alcance que se pretende abarcar, la bibliografía se divide en *Bibliografías Generales* y *Bibliografías Específicas*. Torres (1981) explica que: “Las generales comprenden todo tipo de libros sin distinción de materia ni idioma, y las especializadas son aquellas que solo registran las obras relativas a una rama del conocimiento” (p. 33). A su vez, estos tipos de bibliografía pueden delimitarse a partir del espacio geográfico que engloben: pueden subdividirse en internacionales, nacionales o regionales. Torre (1981) lo describe de la siguiente manera:

...generales y especializadas se subdividen a su vez en: a) internacionales, cuando registran obras procedentes de diversas naciones, en varios idiomas y relativas a materias diversas; b) nacionales las que solo registran las obras aparecidas en una nación y en su idioma correspondiente y también relativas a materias diversas (p. 33).

En relación con la actualidad de las obras, la bibliografía puede dividirse en dos tipos: por un lado, la *bibliografía retrospectiva*, que Delgado (2005) describe como repositorios “...‘cerrados’ que recogen las publicaciones aparecidas entre dos fechas previamente delimitadas” (p. 47); y, por otro, la *bibliografía periódica*, que está pensada para actualizarse constantemente, es decir, se publica de manera regular con el fin de recabar información nueva para estar al día en el tema que la ocupa. Delgado (2005) explica que “Las bibliografías periódicas son obras ‘abiertas’, que dan a conocer periódicamente (con diferente periodicidad) y a intervalos regulares (cada semana, cada quincena, cada mes, semestre, año) las novedades aparecidas (caso de las bibliografías nacionales)” (p. 47).

En cuanto al tipo de *género bibliográfico*, se encuentran las siguientes distinciones:

Acerca de la recopilación de *bibliografías*, existe un tipo denominado *bibliografía de bibliografías*, que no es otra cosa sino un trabajo recopilatorio de otras obras de consulta. Delgado (2005) menciona la división de éstas en: *Exhaustivas*, “intentan dar noticia de todas las bibliografías aparecidas a lo largo de la historia”; *Selectivas*, “bibliografías de bibliografías que proporcionan la relación de las bibliografías más modernas o más importantes, en definitiva las más útiles”; y los *Manuales de bibliografía*, “mucho más selectivos, que informan sobre los repositorios más importantes y están enfocados para servir de iniciación a la materia” (p.85).

Respecto al trabajo bibliográfico encaminado únicamente a la recopilación de obras con particularidades muy específicas, la *bibliografía* se denomina: *Bibliografías de materiales especiales*. Estás, según Delgado (2005), tienen por objeto de trabajo “... determinado tipo de material que tiene características propias por su presentación, su contenido o su soporte” (p. 103). Algunos de estos materiales pueden ser las publicaciones periódicas, las tesis, los facsímiles, las publicaciones oficiales, entre otras.

Otro tipo de *bibliografía* se puede distinguir por su temática biográfica, la *Biobibliografía*, trabajo que busca recopilar exhaustivamente obras que hablen de

la vida de ciertos autores. Delgado (2005) escribe que “La biobibliografía, en sentido estricto, supone presentar datos biográficos de diversos autores, junto con la descripción completa de sus obras” (p. 112).

Por otra parte, existe un tipo de bibliografías que se enfoca en la obra de personajes concretos, las *bibliografías de autores individuales*. Delgado (2005) señala que “Es posible también que la bibliografía se refiera a una sola persona, en cuyo caso estaríamos ante las bibliografías individuales o de autores individuales, llamadas también bibliografías ‘personales’” (p. 117). En el caso de este tipo de *bibliografía*, se busca realizar una investigación para poder acercarse a las obras de un autor determinado. Esto se realiza a partir de la búsqueda, descripción y ordenación de las obras de un autor, las cuales pueden encontrarse en diferentes formatos: impresos, manuscritos, grabados, dibujos, literatura gris, grabaciones, videos, pinturas, etcétera; siempre y cuando sean pertinentes con la intención de la *bibliografía* y aporten elementos al ámbito de interés.

Según algunos diccionarios de bibliotecología, otros tipos de *bibliografías* pueden diferenciarse por el tipo de fuentes que registran (bibliografías primarias, secundarias, etc.) o a partir del modo en que se ordenan (ordenación alfabética, analítica, geográfica, etc.).

Por último, debe hacerse notar que todo tipo de *bibliografía* sirve para ayudar en el proceso de facilitar la recuperación de información y que dependerá siempre de la importancia y pertinencia del tema o estudio.

A continuación se presenta el Cuadro 1. *Tipos de bibliografía*, que recapitula de manera sintética los principales tipos de *bibliografía* que se han abordado en este apartado.

Cuadro 1. *Tipos de bibliografía.*

TIPOS DE BIBLIOGRAFÍAS	CARACTERÍSTICAS	SUBDIVISIONES	SUBDIVISIONES	SUBDIVISIONES
Bibliografía descriptiva	Bibliografía que delimita su quehacer a partir de la descripción de las características externas de las obras.			
Bibliografía analítica	Bibliografía que acota su quehacer a la descripción de las características externas de las obras aunado al análisis de las características formales a partir del estudio de su configuración, división, volumen, contenido, etc.			
Bibliografía crítica	Bibliografía que requiere de la participación del autor, compagina la descripción y el análisis de las obras con la apreciación crítica del contenido de la obra.			
Alcance				
Bibliografías generales.	Abarcan cualquier tipo de obra, sin diferenciar disciplina, idioma, época, etc.	Internacionales	Nacionales	
Bibliografías especializadas.	Se especializan en una rama del conocimiento.	Internacionales	Nacionales	
Actualidad				
Bibliografías retrospectivas	Incluye obras publicadas en un periodo de tiempo delimitado.			
Bibliografías periódicas.	Proyecta la actualización periódica de las obras que la conforman.			
Particularidades de las obras				
Bibliografías de materiales especiales.	Bibliografía que se realiza a partir de las características materiales concretas de los documentos que la conforman.			
Biobibliografías.	Biografía que recopila obras que tratan la vida autores importantes.			
Bibliografías de personajes individuales.	Bibliografía que recopila la obra de una persona en concreto.			
Bibliografía de bibliografías.	Bibliografía que recopila otras bibliografías.	Exhaustivas	Selectivas	Manuales de bibliografías

Fuente: Delgado, J. (2005). *Introducción a la bibliografía*. Madrid, España: Arco/Libros.

1.3.2. Método bibliográfico

Se ha hablado de la definición y de los antecedentes de la *bibliografía*, ahora se pretende adentrarse en el método de trabajo de esta ciencia auxiliar. Es importante, justamente en la esencia de una visión científica, tener presente la necesidad de un trabajo productivo que lleve a concretar una obra útil y clara para su aprovechamiento. Escamilla (1988) señala que la *bibliografía* "...no puede hacerse de cualquier manera sino que, por el contrario, debe llenar los requisitos exigidos en un hacer metódico, que obedece a ideas fijadas previamente con objeto de caminar de un modo lógico" (p. 29).

Antes de recabar los documentos necesarios para conformar una *bibliografía*, se necesita tener claro el punto de partida de la misma, pues como lo señala Escamilla (1988): "El primer problema con que se encuentra el bibliógrafo es el del tema de su compilación" (p. 29). Es precisamente a partir del tema que se desarrollará en el trabajo bibliográfico como se puede establecer la ruta concreta de la creación de la *bibliografía*. De acuerdo a éste, se podrá definir qué tipología facilitará el proceso del trabajo bibliográfico y las características particulares del mismo. Aunque, según Krummer (1984), "En muchas listas bibliográficas el factor unificador puede no tener nada que ver con un tema: el factor unificador puede ser nada menos que los escritos de un autor o de un grupo de ellos" (p. 46).

Una vez que se tiene claro el tema de la *bibliografía* o el factor unificador, corresponde el inicio de la investigación documental, ésta no sólo pretende centrarse en la búsqueda de materiales documentales, sino además requiere de una investigación que provoque una reflexión; como bien señala Escamilla (1988), el bibliógrafo "...necesitará recurrir a diversas fuentes de información, como catálogos, enciclopedias, diccionarios, manuales, índices, etcétera. Solo entonces conocerá la definición del tema, sus subdivisiones, su vocabulario, su historia y las investigaciones que se han realizado en ese terreno" (p. 29).

En este mismo sentido, conocer mejor el tema de la *bibliografía* evita repetir trabajos o dedicar esfuerzo a labores infructuosas que no aportarán nada a los usuarios potenciales. En concreto, la perspectiva de eficacia del trabajo bibliográfico está presente en cada momento de la realización de una *bibliografía*, como lo señala Escamilla (1988): "... es indispensable que el bibliógrafo conozca la utilidad que prestará la compilación que se va a elaborar" (p. 29).

Debe entenderse, además, que la inmersión en la búsqueda documental puede aportar materiales de interés que terminen siendo parte de las descripciones dentro del cuerpo de la *bibliografía*. Para esto, el proceso bibliográfico incluye la localización de las obras, pero también su manipulación, Delgado (2005) menciona que: "Como resulta evidente y de sentido común, localizar y manejar las obras permite hacer su descripción exacta" (p. 132).

Ahora bien, una vez encontrado el material, el siguiente paso requiere de una serie de reflexiones sobre el beneficio de su inclusión en la bibliografía. A manera de síntesis se señalan dos elementos a considerar: su pertinencia y relevancia. Delgado (2005) menciona que "Una vez encontrada la obra, el primer paso es comprobar si es pertinente, es decir, si trata del tema de la bibliografía que hacemos y si cumple los requisitos para el repertorio que tenemos entre manos" (p. 134). Lo anterior dependerá de la especialización del tema que persiga la bibliografía y los usuarios potenciales para quien esté proyectada. En cuanto a la relevancia, Krummer (1984) señala que "El compilador tiene que considerar globalmente la relevancia de los textos que afectan el tema en cuestión" (p. 46), en otras palabras, la relevancia integral de las obras en cuanto a la información que aportan y el nivel intelectual del contenido.

Por otro lado, a la hora de determinar cuáles obras son de utilidad, Torre (1981) afirma que "Los valores o elementos esenciales de las fuentes... son tres: valor de autoridad, valor de contenido, y valor de extensión" (p. 35). Es decir, para seleccionar las obras adecuadas debe tenerse en cuenta la importancia de la información, ya estudiada por el investigador, la información incluida en el

documento y que el tamaño y extensión de las obras sean acordes al tipo de bibliografía.

Ahora bien, la recopilación de las obras da paso a la descripción de la que se vale una *bibliografía* para satisfacer la función innata de utilidad. Delgado (2005) apunta que: "... las descripciones constituyen el núcleo de un repertorio que quiera pretender ser mínimamente riguroso" (p. 137).

La descripción de los documentos incluye encontrar los datos importantes del documento, aquellos que puedan brindar información útil y aspectos interesantes para su recuperación, así como la identificación y presentación adecuada de los datos necesarios que indiquen dónde buscar. Krumer (1984) lo señala de la siguiente manera:

...hay que tener en cuenta tres conceptos. El acceso, el principal objetivo que facilita a los lectores encontrar lo que les es necesario y los acerca a la literatura. La ordenación, la secuencia lineal de las referencias bibliográficas y nada más. La organización, el plan general que atañe a la ordenación, a los índices, y a otras características, al enfoque de la presentación de los asientos y a cualquier orientación que se exponga en la introducción (p. 107).

Las descripciones de los documentos pueden expresarse de muchas maneras, sin embargo, existen normas exclusivas para la descripción bibliográfica. Un ejemplo de estas es son las RCA (Reglas de Catalogación Angloamericanas) o la Norma ISO 690, así como las RDA (Resource Description and Access). Estas normas abarcan los datos de interés para la descripción (autor, título, lugar de impresión, año, etc.), el orden en el que se apuntan los datos y la puntuación y forma de presentarse. Así, Delgado (2005) escribe que: "Según los datos que se incluyan tendremos diferentes tipos de descripción (en cuanto a su amplitud y nivel de detalles)" (p. 141).

Es importante anotar que el proceso de descripción, la redacción y presentación de textos alude también a las normas de estilo. Éstas son frecuentes a la hora de inmiscuirse en el estudio especializado de cualquier rama del conocimiento, pues

están diseñadas para el apoyo de diversas disciplinas, como el Periodismo, la Medicina, el Derecho, la Pedagogía, etcétera. Ejemplos de estas normas son el Estilo Harvard (Cambridge, Mass), el más antiguo; Estilo Vancouver, aparecido en el año 1978 y desarrollado a partir de las referencias de la National Library of Medicine; Estilo de la Universidad de Chicago; Estilo APA (American Psychological Association); Estilo MLA (Modern Language Association); etcétera. Es importante resaltar que aunque las normas bibliográficas están especializadas en una materia,

...se pueden aplicar, en realidad, a referencias bibliográficas de cualquier tema. Ahora bien, si se redacta una bibliografía especializada en una materia, puede ser muy útil manejar 'un libro de estilo' especializado en dicha materia para resolver algunas cuestiones terminológicas, de abreviaturas y de siglas (Delgado 2005, p. 153).

La descripción de los documentos de acuerdo a los estilos bibliográficos toma en cuenta los elementos distintivos que pormenorizan y sirven para representar al documento y permiten la identificación del mismo. Como se me mencionó antes, existen diferentes estilos y estos están especializados en materias particulares, sin embargo podemos encontrar generalidades en cuanto a los elementos descriptivos, tal es el caso de elementos como: el autor, título, fecha, editorial, lugar de publicación, páginas, formato, dirección electrónica, etc.

Ahora bien, dentro de los elementos de la descripción de acuerdo a normas internacionales como RCA e ISBD, que incluyen el título, la mención de responsabilidad, la edición, la publicación, la descripción física, la serie, el número normalizado y las notas, se establece cuáles permiten crear un primer acceso a la descripción completa de la obra recabada. Este elemento funciona como un encabezamiento o punto de acceso y es el elemento que interesa resaltar.

En la determinación de los puntos de acceso es común utilizar el autor o autores, de ser el caso se puede valer de los "ficheros de autoridad", compendios de encabezamientos recabados y autorizados por alguna institución oficial. Estos últimos a veces pueden acompañarse de otros datos descriptivos, como la fecha

de nacimiento y muerte del autor, la profesión, siglas religiosas o aristocráticas, nombre verdadero, etcétera.

Ahora, en el caso de que la responsabilidad intelectual recaiga en una entidad corporativa, el encabezamiento de autor también se asienta de forma normalizada y con los elementos que aporten una mejor visión para su recuperación.

Por otro lado, cuando los títulos se describen tal y como aparecen en la obra, no deben abreviarse ni cercenarse; en caso de haber muchos títulos, se unifican en uno uniforme, diferente al título propiamente dicho asentado en la descripción.

La edición se asienta siempre y cuando no sea la primera, y se añaden particularidades tales como: “edición aumentada”, “edición corregida”, “edición al español”, etcétera.

En cuanto a la descripción del pie de imprenta, se incluyen los datos del lugar de edición, el editor y el año de publicación.

Sobre la descripción física, ésta se conforma por el número de páginas e ilustraciones, el tamaño del documento, los volúmenes, etcétera.

En la descripción para notas se añaden los datos que no pudieron incluirse en otros campos, como aclaraciones o señalizaciones sobre el contenido. Delgado (2005, p. 168) menciona que las notas son “el complemento de la descripción propiamente dicha”. Es importante destacar que éstas no deben contener aspectos ya detallados en otros campos de la descripción.

Sobre el número normalizado, se describe el que corresponde al tipo de material descrito, ya sea ISBN o ISSN, o, en su caso, un código nacional o internacional.

Una vez concretada la descripción,

...ha de unirse y relacionarse con otras descripciones formando un todo que constituye el cuerpo del repertorio. A su vez, las descripciones se relacionan con otros contenidos de la bibliografía como la ‘introducción’, las listas de abreviaturas utilizadas o los ‘índices’ (Delgado, 2005, p. 171).

En ese mismo sentido, los encabezamientos o puntos de acceso se relacionan unos con otros a modo de aclarar cualquier aspecto; para eso sirven las referencias o referencias cruzadas, las cuales completan la bibliografía y facilitan su uso. Éstas pueden ser *referencias de orientación* que, según explica Delgado (2005), "...sirven para remitir a un término (expresión o encabezamiento) que no se ha usado al que ha sido utilizado, mediante la indicación de 'Véase' (o 'V')"; las *referencias de relación* que "sirven para remitir de una forma utilizada a otra que también se ha usado, mediante la expresión 'Véase además' (o 'V.a.')"; y las *referencias explicativas*, que remiten de una forma admitida a otra forma admitida, pero desde una referencia "... 'global' a distintas partes o aspectos de ese encabezamiento" (p. 174).

Una vez lograda la descripción bibliográfica, se obtiene una referencia bibliográfica, que por supuesto será acorde con el tipo de bibliografía que se realiza. La descripción resultante puede dar referencias enumerativas, sólo con los datos básicos; descriptivas, que incluyen puntualizaciones importantes de la obra descrita; anotadas, propias de las bibliografías analíticas y en las que se indican rasgos del contenido intelectual de las obras; y referencias críticas, donde aparece un juicio de valor acerca del contenido de los documentos.

Ahora bien, una vez delimitado, consultado y estudiado el tema, y escogidos, buscados y recuperados los documentos pertinentes, además de descritos adecuadamente para establecer los asientos bibliográficos, éstos se ordenan adecuadamente en miras de concretar una obra bibliográfica completa. Lo anterior es de vital importancia para la esencia misma de la *bibliografía*, ya que, como bien señala Delgado (2005), de la ordenación bibliográfica "...depende en gran medida que una bibliografía sea útil" (p. 241).

Es importante señalar que, como se mencionó, el establecimiento de los puntos de acceso, en virtud de las características de la bibliografía que se pretenda recabar, es indispensable para facilitar el acceso a la información que interesa; además, es precisamente a partir de la determinación de los puntos de acceso como se determinará la forma de ordenación de la *bibliografía*.

En cuanto a los tipos de ordenación bibliográfica, Delgado (2005) delimita tres: Ordenación Alfabética, Ordenación Sistemática y Ordenación Cronológica (p. 242).

La Ordenación Alfabética parte del principio de alfabetización que refiere al orden establecido de los signos gráficos que se emplean en el alfabeto latino. Ésta puede hacerse palabra por palabra o letra por letra.

La Ordenación Alfabética puede realizarse con cualquiera de los elementos de la descripción que hayan sido elegidos como punto de acceso. En el caso de ser el autor, éste se apega a la sistematización y a la forma normalizada adecuada, iniciando por el apellido, con excepción de situaciones muy concretas. En el caso de que haya una obra recabada que no cuente con un autor, Delgado (2005) señala que se incluirán "...en el orden alfabético que corresponda, las obras alfabetizadas por la primera palabra del título" (p. 243).

También puede realizarse partiendo de las materias que tratan los documentos, en este caso Delgado (2005) apunta que "las materias pueden estar establecidas por el bibliógrafo, o estar tomadas de una lista de encabezamientos o un tesoro" (p. 243).

La Ordenación Alfabética puede aplicarse también a los títulos de las obras o a los lugares de impresión, así como a otros elementos fuera de la descripción tradicional del documento, por ejemplo, a las ciudades donde se encuentran las bibliotecas que disponen del ejemplar.

Ahora bien, en la Ordenación Sistemática las referencias se organizan según un sistema de clasificación elegido, Krummel (1984) apunta que este tipo de ordenación "...ofrece al compilador la oportunidad de organizar sus materiales con la finalidad de poner de relieve las características de la literatura" (p.113).

Algunos de los sistemas de clasificación más famosos son el Sistema de clasificación Dewey, aparecido en 1876; el Sistema de Clasificación Decimal Universal (CDU), publicado en 1905 y realizado por Paul Otlet y Henri La Fontaine; el Sistema de Clasificación de la Biblioteca del Congreso (LCC, Library of

Congress Classification); etcétera. Sin embargo, estos tipos de sistema no son los únicos utilizados para la Ordenación Sistemática, Delgado (2005) explica que "... el bibliógrafo puede crear su propio sistema de clasificación... La creación de un sistema de ordenación propio se encuentra a menudo en las bibliografías que recogen las obras de autores concretos y los estudios sobre ellos" (p. 248).

La Ordenación Sistemática suele usarse en trabajos bibliográficos que requieren delimitar los temas contenidos en los documentos recabados, separando el tratamiento de acuerdo a la especialización del tema, a partir de las formas del sistema de clasificación, hasta definir obras completamente particulares. De acuerdo a lo anterior, Delgado (2005) detecta un problema: "...los sistemas de clasificación están muy poco difundidos fuera del campo de las bibliografía y de las bibliotecas, lo que obliga a incorporar ciertas explicaciones sobre sus estructura y manejo e incluso una 'tabla' más o menos detallada de la clasificación utilizada" (p. 248). No obstante, la Ordenación Cronológica es necesaria cuando las características de la bibliografía lo ameritan.

Por otro lado, en la Ordenación Cronológica las descripciones bibliográficas se organizan partiendo de la fecha de impresión de las obras. Delgado (2005) señala una particularidad en cuanto al uso de este tipo de ordenación: "Suele haber orden cronológico en muchas bibliografías de autores individuales, donde se recogen los escritos de determinados autores, desde la obra más antigua a la más moderna" (p. 250). Es precisamente a través de la Ordenación Cronológica cómo se logra, de una manera efectiva, distinguir los cambios bibliográficos y de contenido en la obra de autores o libros específicos. Sobre lo anterior, Krummel (1984) hace una anotación importante, señalando que "Hay que hacer una excepción en el caso de reimpressiones, ya que la intención primaria de la cronología es hacer patentes los cambios históricos en el contenido más que las cambiantes salidas de la imprenta" (p. 112).

Cabe señalar que estas no son las únicas formas estructurales del orden bibliográfico, ya que la ordenación de la descripción puede realizarse a partir de otros elementos, algunos más generales, siempre y cuando a partir de ello puede

lograrse una mayor accesibilidad. Tal es el caso de la ordenación a partir del tipo de material que se describa, es decir, de acuerdo al soporte en el que se encuentra la información: libros, revistas, videos, discos, páginas electrónicas, etcétera.

Igualmente es utilizada la ordenación a partir de la importancia de las obras, un tipo común en bibliografías críticas. Asimismo, sobreviene una ordenación dada por el tipo literario de las obras: novelas, poesía, artículos de revista, cartas, entrevistas, etcétera. Otra forma de ordenación es aquella que parte del Número normalizado de cada obra. También, puede hacerse según el lugar donde se encuentran los documentos, utilizando la signatura topográfica de los mismos.

Una vez ordenada la descripción bibliográfica a partir de los puntos de acceso, deberán tomarse en cuenta las diferentes subordenaciones, es decir, los diversos ordenamientos internos. Al respecto, Krummel (1984) señala que “Las consideraciones sobre la ordenación primaria se pueden aplicar igualmente a la ordenación secundaria”. Sin duda, dichas consideraciones dependerán del tipo de bibliografía y de la forma de descripción hecha, Krummel apunta también que, las subordenaciones “... permanecen como un reflejo de la habilidad del compilador para transmitir la integridad de la literatura como un todo” (p. 116).

Para tratar de explicar mejor la estructura de las subordenaciones, puede tomarse el ejemplo de una bibliografía que tendría una primera ordenación alfabética de autores y, sobre cada autor, una segunda ordenación (también alfabética), pero de títulos o cronológica, en el caso de que se pretendiera resaltar la fecha de publicación de cada título. Otro ejemplo sería una primera ordenación por materias y, partiendo de cada una de éstas, una segunda ordenación por orden alfabético de autores.

Las subordenaciones están encaminadas a mejorar la accesibilidad a partir de las características propias de una bibliografía muy específica, Delgado pone como ejemplo la bibliografía de las sociedades de Amigos del País (de Aguilar Piñal y Demerson), en la que:

... después de la ordenación por la ciudad en la que radican las sociedades, se hace una primera subordenación por el año de creación (de la sociedad) y, en cada año, una segunda ordenación alfabética de los autores de los estudios (Delgado 2005, p. 252).

Es importante anotar que, después del correcto ordenamiento de las descripciones bibliográficas, existen ciertas consideraciones para el diseño adecuado de la bibliografía.

Al llegar a este punto, el método bibliográfico se encamina a la presentación de la bibliografía. Al respecto, Delgado (2005) afirma que los elementos a considerar en la presentación "... no afectan al contenido sino tan solo al aspecto del repertorio, aunque deben tenerse en cuenta porque ayudan a la 'legibilidad' de la obra y, en definitiva, a una consulta más fácil y cómoda" (p. 253).

Con lo anterior podemos afirmar que la presentación de la bibliografía es sumamente importante para la premisa sustancial que da sentido al trabajo bibliográfico, esto es su carácter de utilidad, el cual no podría llevarse a cabo sin una presentación que facilite la accesibilidad de su consulta.

Ahora bien, dentro la afirmación anterior surge una pregunta lógica: ¿qué aspectos se toman en cuenta para estructurar la presentación de una bibliografía? Delgado (2005) responde afirmando: "Como en el caso de la 'descripción' y de la 'ordenación', la 'presentación' del material depende en gran medida de las características del repertorio y de la 'normativa' que se siga" (p. 254).

Dicho lo anterior, debe aclararse que es justamente a partir de la forma de descripción utilizada cuando se obtiene una presentación clara de los elementos descriptivos. Delgado (2005) señala que "A menudo, las normas de descripción y los manuales de estilo indican el aspecto que debe tener el repertorio, señalando taxativamente las fórmulas que hay que utilizar" (p. 255). En este sentido, las fichas bibliográficas resultantes de los elementos de descripción recabados se van adecuando estructuralmente conforme se ordenan de forma lógica, siguiendo la normativa de descripción, siendo así que ésta dicta también la forma de

presentación de las fichas bibliográficas. Delgado (2005) apunta que esta presentación recurre a "...determinados 'convencionalismos' que permiten distinguir con claridad una descripción de otra, un elemento de la descripción de otro, etc." (p. 253). Es así como la presentación tomará en cuenta los convencionalismos que afecten la descripción bibliográfica, los elementos dentro de la descripción y las páginas con las fichas descritas como conjunto.

Dentro de estos convencionalismos para la presentación se utiliza, en algunos casos, la enumeración de las fichas bibliográficas con el objetivo de facilitar el acceso y la comprensión de cada registro, y para lograr una consulta más agradable. Delgado (2005) señala que la numeración de las descripciones es útil para "...facilitar la remisión desde el índice o desde otras partes de la obra... el bibliógrafo puede plantearse establecer una numeración seguida para toda la obra o una independiente para cada capítulo" (p. 259).

Aunado a lo anterior, en las normas de descripción y en los manuales de estilo es común encontrar abreviaturas para algunos elementos que se repiten constantemente, dentro del conjunto de éstas se pueden encontrar las siguientes: abreviaturas relacionadas directamente con el contenido de las obras o las partes del libro (edición "rev.", "aum.", "Priv.", etc); abreviaturas correspondientes a los elementos del libro como entidad física ("p.", "sign.", "h." etc.); abreviaturas correspondientes a determinados datos de la descripción; abreviaturas de títulos; abreviaturas relativas a otros los repositorios bibliográficos consultados; y las bibliotecas mencionadas.

En cuanto a la presentación de la página, Delgado (2005) señala que "...supone, fundamentalmente, establecer los márgenes, estudiar el interlineado y decidir si se utilizarán columnas y cuántas" (p. 254).

Finalmente, se determina la presentación del total de los elementos que conforman la bibliografía como objeto terminado. Un ejemplo de esta estructura final es el que señala Delgado (2005):

Título.
Sumario.
Introducción.
Lista de abreviaturas utilizadas.
Siglas de bibliotecas mencionadas.
Relación de repertorios citados abreviadamente.
Texto [es decir cuerpo del repertorio].
Apéndices.
Bibliografía consultada.
Índices.
Erratas. (p. 264)

Dentro de estos elementos finales hay uno de vital importancia que se relaciona con los demás: los índices, que tienen como objetivo acceder a la información dentro del cuerpo de la bibliografía, es decir, sirven como herramienta de búsqueda para acceder a las descripciones de las obras. Delgado (2005) menciona que: “Una entrada en un índice remite siempre a algo que se encuentra en el cuerpo del repertorio” (p. 272).

Los índices se realizan a partir de los elementos descriptivos que tienen mayor relevancia a la hora de la búsqueda, Delgado (2005) señala que: “En principio, el índice o los índices deben ofrecer datos que no se encuentren fácilmente en el cuerpo de la obra como consecuencia de la ordenación que se ha adoptado” (p. 267). Lo anterior cobra sentido en el entendido de que las obras ya se han ordenado de manera lógica, pero, pensando en una búsqueda hipotética, quedarán datos dentro de la totalidad del repertorio que un posible usuario podría buscar como primera referencia o en específico. Los índices facilitan esa búsqueda y permiten acceder a la totalidad de la obra. Delgado (2005) señala que “...un índice, cuanto más minuciosamente se haga, más útil será” (p. 270).

Los índices, hechos a partir un sistema de ordenación específico (normalmente alfabético), comúnmente se realizan a partir de los autores o de las materias, sin

embargo, pueden estructurarse a partir de prácticamente cualquier dato incluido en el cuerpo de la bibliografía. Lo anterior no quiere decir que se realicen índices indiscriminadamente, ya que esto podría ser ineficaz, pues no facilitarían la recuperación de la información. Sobre la realización de los índices, Delgado (2005) apunta que "...habrá que plantearse cuáles son realmente los 'imprescindibles', después los 'convenientes' y después los de 'interés parcial' o secundario, etc." (p. 268).

Como se dijo, los índices de las bibliografías toman en cuenta ciertos aspectos para interconectarse con el resto de la obra, por lo cual deben incluir el resto de las partes que conforman el todo de la bibliografía, así que los índices deben remitir a la introducción, al texto, a los apéndices, etcétera. Los índices también unifican plural y singular, y se ocupan de los sinónimos a partir de las referencias de "Véase". También, hacen referencias de los aspectos más generales a las divisiones específicas, mediante la indicación "Véase además". Es importante resaltar que los índices resuelven homonimias a partir de aclaraciones hechas entre paréntesis.

El índice más habitual es el de autores. Aun cuando las bibliografías han sido ordenadas por éstos. El índice permite acceder a nombres que no encabezan la ficha bibliográfica: colaboradores, editores literarios, traductores, ilustradores, etcétera. También es común encontrar índices de materias, títulos, cronológicos o de lugares de impresión. Como se dijo, estos se realizan pensando en qué elementos serían más útiles para la recuperación de la información. Delgado (2005) escribe que: "Determinados repertorios obligan a elaborar determinados índices, después ejemplifica con "...los repertorios de libros antiguos suelen llevar un índice de impresores y libreros e incluso cronológicos; las bibliografías de un autor concreto suelen incluir un índice de títulos" (p. 269).

Ahora bien, para la realización de los índices se toman en consideración algunos aspectos que también se aplican a la hora de establecer la ordenación y la descripción, por ejemplo, en el caso de los índices por títulos se debe alfabeticar

por la primera palabra, a excepción de los artículos; los índices de materias pueden hacerse a partir de las palabras del título o a partir de una lista de encabezamientos de materia o descriptores de tesauros.

Con respecto a dónde encontrar lo detallado en el índice, Delgado (2005) señala que se puede recurrir a la remisión de una descripción bibliográfica cuando éstas se encuentran numeradas, a la página en donde se encuentra lo expresado en el índice, a una columna en específico o puede remitirse a un encabezamiento (p. 272).

Por último, debe aclararse que las nuevas tecnologías han abierto formas novedosas de plasmar los trabajos bibliográficos, por ejemplo:

Todo lo que se refiere a los índices debe revisarse cuando hablamos de repertorios informatizados (por ejemplo en cd-rom) pues en cierto modo el concepto de índice desaparece, ya que en una base de datos se puede buscar por cualquier palabra, esté donde esté. (Delgado 2005, p. 273).

Como se ha visto, el método bibliográfico tiene presente, en todo momento, la intencionalidad del trabajo: hacia dónde se dirige, el tipo de usuario para quien está pensado y las necesidades particulares de información de cada materia y rama del conocimiento. Incluso se podría afirmar que, con base en la visión de utilidad, se realiza cada uno de los procesos del trabajo bibliográfico.

Referencias

Delgado, J. (2005). *Introducción a la bibliografía*. Madrid, España: Arco/Libros.

Escamilla, G. (1988). *Manual de metodología y técnica bibliográfica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Krummel, D. (1984). *Bibliografías, sus objetivos y métodos*. Madrid: Editorial Pirámide.

Martin, H. (1992). La imprenta. En R. Williams, *Historia de la comunicación* (Vol. 2) (pp. 9-81). Barcelona: Boch Casa Editorial.

Romero y Huesca, A., Ramírez Bollas, J., López Schietekat, R., Cuevas Velasco, G., De la Orta Rementería, J. F., Trejo Guzmán, L. F., García Navarrete, S. I. (2011). Galeno de Pérgamo: Pionero en la historia de la ciencia que introduce los fundamentos científicos de la medicina. *Anales Médicos*, 56 (4), 218-225.

Simón, J. (1971). *La Bibliografía: Conceptos y aplicaciones*. España: Editorial Plantel.

Torre, E. (1981). *Metodología de la investigación bibliográfica, archivística y documental*. México: Mc GRAW_HILL DE MÉXICO.

Torres, I. (1996). *¿Qué es la bibliografía?*. Granada: Universidad de Granada.

Capítulo 2. Contexto de la obra de *Silvestre Revueltas*

2.1. Nacionalismo

El ser humano es gregario por naturaleza, por tanto, su desarrollo como especie sólo fue posible gracias a la convivencia colectiva. Desde las comunidades de cazadores-recolectores del periodo paleolítico hasta la civilización occidental contemporánea, la humanidad ha encontrado en la colectividad el medio propicio para desarrollar las herramientas necesarias para sobrevivir y progresar.

A lo largo de la historia, los humanos se han agrupado de distintas maneras: en pequeñas aldeas, feudos, reinos, imperios, etcétera. Fue a partir de la creación de territorios y poblaciones que alguna vez formaron parte de los grandes imperios, cuando se empiezan a gestar en el mundo los Estados nación propiamente dichos, resultantes de las respuestas reaccionarias a la revolución cultural que trajo consigo la ilustración. Basare (2007), señala que no fue sino hasta el siglo XIX que "... bajo el influjo de la Revolución Industrial, que esos Estado-nación se consolidarían..." (p. 7). El establecimiento de éstos tendría como consecuencia la aparición del nacionalismo. López (2013) lo expone de la siguiente manera:

El nacionalismo es un invento reciente, que tuvo su infancia en la segunda mitad del siglo XVIII y se desarrolló sobre todo a lo largo del siglo XIX. La palabra misma 'nacionalismo' es una creación de Johann Gottfried Herder (1744 - 1803), quien acuñó el neologismo *der Nationalismus* (p. 17).

El nacionalismo pues, aparece cuando los Estados nación se consolidan, gracias al desarrollo material y al afianzamiento de las ideas que pugnarón por un nuevo orden de gobierno, Khon (1949) apunta que el nacionalismo "... es el resultado del crecimiento de factores sociales e intelectuales de cierta época histórica" (p. 19).

Ahora bien, para abordar el nacionalismo debe extenderse la explicación del Estado nación. El Estado, apunta Basare (2007), "... se configura cuando un pueblo ejerce su soberanía en un territorio y bajo un gobierno propio" (p. 7).

En este mismo sentido, Gellner (2008) escribe que:

El estado constituye una elaboración importante y altamente distintiva de la división social del trabajo. Donde no hay división del trabajo ni siquiera puede empezarse a hablar de estado. Pero no toda o cualquier especialización hace un estado: el estado es la especialización y concentración del mantenimiento del orden. El estado es aquella institución o conjunto de instituciones específicamente dedicadas a la conservación del orden (aunque puede dedicarse a muchas más cosas) (p. 71).

En cuanto a Nación, Basare (2007) señala que se trata de "... un pueblo o un conjunto de personas que comparten una identidad colectiva llamada nacionalidad". Así, esta identidad colectiva que refiere a una nacionalidad es resultado de una autopercepción, tal como lo señala Basare más adelante: "...es necesario que cada persona perciba en sí misma un común denominador que la une a otras" (p. 7). En otras palabras, la nación es una percepción de pertenencia que las personas comparten y que las une unas con otras.

A partir de lo anterior, es posible un primer acercamiento al concepto de nacionalismo, refiriéndolo como una ideología que da sentido y encausa la autopercepción colectiva de un pueblo; Basare (2007) señala que "Una ideología es un conjunto de ideas y valores cuyos propósitos son articular las creencias políticas, económicas y sociales de una colectividad y guiar su comportamiento" (p. 23). El nacionalismo entonces, señala López (2013), "Se trata de una ideología que parte del supuesto de que toda persona debe mayor lealtad y entrega a su *nación* que a cualquier otro ámbito de pertenencia" (p. 17).

Ahora bien, la necesidad una ideología que vincule la autopercepción de un pueblo surge en el momento en que un grupo de personas no cuenta con una identidad colectiva innata producto de la experiencia. Esta identidad surge, de

manera natural, cuando los seres humanos se sienten identificados con quienes comparten un común denominador que los une: los rasgos culturales que se manifiestan en el desarrollo de los pueblos. Esta identificación natural trae consigo una conciencia de pertenencia que adhiere a un grupo de personas, Khon (1949) apunta que “La conciencia colectiva o de grupo se puede centrar alrededor de grupos enteramente disímiles, algunos de los cuales tienen un carácter más permanente: la familia, la clase, el clan, la casta, la aldea, la secta, la religión, etc.” (p. 23). Estos grupos, con los que los individuos se vinculan desde su nacimiento, dan como resultado, lo que López (2013) denomina como “... espacios físicos o mentales a los que uno siente que pertenece, o que le pertenecen” (p. 17). Así, el sentimiento de pertenencia surge de forma inherente, por lo que cada miembro de una determinada comunidad humana experimentará diferentes sentidos de pertenencia a partir de su formación y de su relación con otros miembros del mismo grupo. Khon (1949) también señala que el sentido de pertenencia “... es un sentimiento concreto accesible a todos gracias a la experiencia cotidiana” (p. 21).

Es importante señalar que los individuos pueden desarrollar muchos sentidos de pertenencia de manera natural. Éstos se dan a partir de la interacción con la otredad, con quien se comparte un idioma, una historia, un territorio donde se nace y en donde nacieron generaciones precedentes, una simbología, una mitología, entre muchos otros rasgos culturales. Este sentido de pertenencia puede sentirse hacia diversos grupos con los cuales un individuo sienta una identificación, mismos que no son excluyentes unos de otros sino al contrario, pues muchas veces se complementan entre sí; Khon (1949) apunta que los humanos pertenecen a diferentes grupos y “El número de grupos a los cuales pertenecen aumenta con la complejidad de la civilización” (p. 23).

Como se mencionó, para entender el nacionalismo es necesario situarse en el momento histórico en el que aparecieron los Estados nación, fenómeno producto de la complejización de las diferentes civilizaciones europeas. Los territorios en los que antes se aglomeraban diferentes pueblos, cohesionados gracias al poderío militar de los imperios, se habían transformado en Estados concretos que abarcaban

diferentes culturas, idiomas, religiones, territorios, etnias, castas, etcétera; por lo que fue necesario establecer un común denominador con el que se identificaran los individuos. Basare (2007) afirma que los habitantes de una comunidad "... pueden representar diversas razas, culturas y religiones, más si no profesan al menos una serie de valores en común no compartirán un sentido de pertenencia" (p. 19).

El Estado entonces, tuvo un papel fundamental para encausar los valores que sustentarían el nacionalismo, tal como lo menciona Cahoun (2007):

La formación del Estado trajo aparejada la existencia de un ejército formado por ciudadanos, una creciente unificación administrativa, la construcción de caminos, la estandarización lingüística, los sistemas educativos populares, ocasiones para la participación política popular y otros muchos cambios que ayudaron a producir una nueva conciencia de identidad nacional (p. 27).

Son, justamente, las instituciones del Estado las que se encargaron de impartir justicia, de construir obras públicas, de brindar seguridad, de administrar los recursos y defender las fronteras territoriales, entre otras actividades, y que, además, se ocuparon de educar a partir de una ideología determinada. Con la idealización de este ente abstracto, las personas reflejaron un sentimiento de pertenencia común, ya no como producto de la experiencia cotidiana, sino forjado desde las instituciones del Estado. Basare (2007) señala que "... las naciones se formaron no tanto a partir de un sentimiento espontáneo sino como el resultado de un proyecto de homogenización cultural planeado por los Estados para favorecer el desarrollo industrial y mercantil" (p. 9).

Lo anterior es resultado de un fenómeno en el que un gran grupo de personas, que pertenecen a un territorio amplio donde convergen diferentes culturas y costumbres, que pueden o no tener rasgos en común, y que vive un momento de unificación con miras a alcanzar metas específicas, se encuentra con las condiciones que contribuyen a la formación del Estado, que imparte una ideología de identidad con la cual se pueda identificar, unificar y centralizar la población de todas las regiones.

Como se dijo, el sentido colectivo de pertenencia es producto de la experiencia y se da de forma natural. Ahora, para lograr un sentido de pertenencia general, el Estado solemniza, por medio de la educación estandarizada, símbolos de identidad alrededor de los héroes nacionales, la bandera y los símbolos patrios, la historia nacional, las guerras y adversidades nacionales, etcétera, con lo cual se promueve una mitología nacional, es decir, una serie de narraciones simbólicas de pertenencia. López (2013) apunta sobre los miembros del colectivo que "... es necesario alimentar sus mentes de manera continuada a base de mitos trascendentes..." (p. 18). En este mismo sentido, Basare (2007) señala que "...la creación de mitos ayuda a forjar naciones" (p. 11).

Para glorificar los mitos nacionales, en miras a formar individuos que sientan pertenecientes a la nación, el nacionalismo se presenta como si fuera algo innato; Cahoun (2007) señala que "... las identidades nacionales y toda la retórica del nacionalismo por lo general aparecen como preexistentes, como antiguas o incluso como algo natural" (p. 30).

Una vez que se logra formar un sentido de pertenencia a la nación, perceptible por cada individuo como algo natural y respetable, los Estados se fortalecen a partir de una unidad política soberana y libre. Khon (1949) señala que "Con la llegada del nacionalismo, las masas dejaron de estar en la nación sin ser parte de ella. Se identificaron con la nación, su civilización individual con la nacional, su vida y supervivencia con las de la nacionalidad" (p. 30).

En síntesis, el nacionalismo es la cohesión que da pie a la autopercepción de los individuos como parte de una misma nación, por medio de un sentimiento de pertenencia proyectado desde el Estado, que se alimenta de una simbología nacionalista para hacerlo pasar como algo natural. Khon (1949) lo explica de la siguiente manera:

El nacionalismo es un estado de espíritu que penetra en la gran mayoría de un pueblo y que reclama esa penetración; reconoce al estado-nación como la forma ideal de la organización política, considerando a la nacionalidad como

la fuente de toda energía cultural creadora y de todo bienestar económico. Khon (p. 27).

El nacionalismo también es, según Basare (2007),

...la doctrina que postula la construcción y defensa del Estado-nación y lo concibe como el depositario de la soberanía –es decir, el territorio donde una comunidad tiene derecho a decidir por sí misma sus leyes y su gobierno- y como la unidad básica de la división política del mundo (p. 15).

El nacionalismo entonces funciona como una ideología que da legitimidad política al Estado al unificar la diversidad cultural en torno a una figura superior por medio de la autopercepción colectiva de los individuos. Esta ideología crea una identidad encarnada en la necesidad natural de los ser humanos por relacionarse con otras personas en grupos que sean perdurables, en donde se proteja a sus miembros, pero al mismo tiempo en la necesidad por diferenciarse de los demás, distinguiendo los rasgos y características del propio grupo.

Esta diferenciación de Estado se legitima con sus semejantes a partir de la aceptación de comunidades fuera del mismo, además del reconocimiento de los rasgos característicos de las diversas comunidades dentro de él; en palabras de Basare (2007), "... la nación no sólo debe respetar la pluralidad representada por otras naciones sino también la que hay dentro de sí misma" (p. 16).

El respeto por la diversidad es necesario pues, como se mencionó, las naciones están formadas por colectivos con sentidos de pertenencia hacia distintos grupos que no son compartidos por la totalidad de los ciudadanos del Estado nación, es por eso que la diversidad cultural se entiende como una fuente de enriquecimiento y de desarrollo para la nación, tal como lo describe Basare (2007):

Ninguna doctrina que atente contra la existencia de la diversidad nacional y la preservación del Estado-nación como el espacio en que una comunidad tiene derecho a autodeterminarse (a decidir por sí misma sobre sus leyes y su gobierno) puede, en rigor, considerarse nacionalista (p. 16).

Ahora, el nacionalismo puede y ha servido como un pretexto supremacista, racista y xenófobo en la búsqueda por despreciar al Otro, sin embargo, esto resulta una contradicción, ya que una de sus funciones es precisamente la unificación de la diversidad, misma que enriquece al ser humano como especie y como individuo. Basare (2007) señala que "... el hecho de que algunos movimientos que surgieron en torno a una nación hayan degenerado en ideologías excluyentes no quiere decir que no pueda haber una visión nacionalista incluyente que acepte y respete la diversidad" (p. 16).

Así, la ideología abstracta del nacionalismo parte de un proyecto de unificación en el objetivo es que los ciudadanos de un Estado conciban a la nación como un grupo que alberga a otros, disímiles dentro de él, e, idealmente, reconozca la pluralidad de las otras naciones.

Es posible concluir este apartado con la idea de que el nacionalismo en abstracto no es necesariamente excluyente y los nacionalistas pueden, según Gellner (2008), no estar motivados "...por ninguna nacionalidad específica propia, que prediquen generosamente su ideario para todas las naciones sin distinción: dejemos que todas las naciones tengan su propio espacio político" (p. 68).

2.2. Nacionalismo musical

Para consolidar el nacionalismo en Europa, los Estados nación utilizaron el arte. Como se mencionó, el nacionalismo necesita mitos, narraciones simbólicas, que conecten un ideario en común y que trasciendan al individuo; el arte, como lenguaje simbólico, logra transmitir un fervor hacia la idealización del Estado nación. En este panorama, la música tuvo una importancia crucial, desde la implementación de *himnos* (que hasta ese entonces eran una forma musical religiosa) orientados hacia la sacralización de los valores de la nación, hasta el auge de la música nacionalista.

El nacionalismo musical comienza a aflorar con la aparición del nacionalismo político desde las primeras décadas del siglo XIX, sin embargo, se desarrolla como fenómeno artístico en la segunda mitad del mismo. Éste se entiende a partir de la necesidad de los países europeos por encontrar una manifestación expresiva propia, dado que la música europea había estado dominada por los estilos impuestos por Francia, Italia y Alemania. Hamel & Hüelimann (1987) lo explica de la siguiente manera:

Mientras que durante los siglos XVII y XVIII los grandes centros de cultura musical estuvieron limitados a Italia, Francia y Alemania, el nuevo arte del siglo XIX se extendió más allá de los límites de Europa central, hasta los países escandinavos, la península ibérica y el Urul (p. 275).

Ahora bien, Zambrano (2012) señala que el nacionalismo "... representa una afirmación de la aspiración *romántica*, por la idea del espíritu popular" (p. 249). Es precisamente en el marco de la visión naturalista, que el *romanticismo* había exaltado, en donde se encuentran los elementos que darían forma al nacionalismo musical. El regreso a la naturaleza y la exaltación de los sentimientos que los artistas del Romanticismo habían priorizado, dieron las pautas para buscar en las expresiones populares los medios expresivos más auténticos basándose en

... el convencimiento de que un arte popular, al estar libre de preocupaciones del arte <<docto>>, o <<elitista>>, posee una pureza que lo convierte en documento casi infalible y hasta garantía histórica de los caracteres específicos de una determinada nación (Sevilla. 1992, p. 864).

Dado lo anterior, se gestó un movimiento que se interesó por las tradiciones populares y buscó reivindicar el folclore musical de cada territorio para crear una música con un sentido concreto que representara a una nación. Zambrano (2012) señala que "... dentro del lenguaje musical del *romanticismo* ajustándolos a él, se inscriben los elementos especialmente *melódicos* a través de *canciones* y *rítmicos* a través de *danzas* que preservados en una memoria colectiva, dan identidad a la nación" (p. 249). En ese mismo sentido, Hamel (1987) señala que "La premisa de

esta corriente nacionalista en la música la constituyó una nueva irrupción de las sustancias nacionales: la canción y la danza popular” (p. 275).

Como se señaló, el nacionalismo musical tuvo una mayor importancia en los países que habían tenido un desarrollo musical basado en estilos extranjeros, esto puede explicarse ya que, como señala Sevilla (1992):

En Italia, Francia y Alemania, o sea en las naciones donde la música había adquirido hacía ya tiempo, una grandiosa importancia histórica y había pasado a ser una manifestación de la más alta calidad de vida, cultura y otros factores, el interés por un patrimonio artístico popular no representó una fuerza efectiva en lo que respecta a nuevas creaciones (p. 864).

Las manifestaciones artísticas populares fueron la materia prima de los compositores nacionalistas en la búsqueda por encontrar una forma de expresión más próxima a la naturaleza de los pueblos. Sin la intervención estética extranjera y con el interés por hacer música representativa de su nación, los músicos recabaron en las expresiones musicales que antes habían sido menospreciadas por la idealización de los estilos y tradiciones extranjeras; este desprecio ayudó a conservar la música popular tradicional, por lo que se conservó lejos del desarrollo de la música académica. Sevilla (1992) explica:

... las naciones europeas donde la música popular estando todavía activa y fresca conservó mejor y más vivas sus peculiaridades, fueron aquellas en las que la música docta no estaba muy desarrollada y las importaciones del extranjero no habían alcanzado niveles muy elevados (p. 868).

Es posible decir entonces que la música nacionalista logró enriquecer el lenguaje musical romántico con las melodías folclóricas tradicionales, según Hamel (1987, p. 276) esto se logró a partir de “... el aprovechamiento de determinadas particularidades melódicas, armónicas y rítmicas de la canción popular”.

Si bien la música tradicional, el folclore y las características musicales de las canciones populares habían estado presentes en la música académica a lo largo de la historia, en la revisión del canto y la danza solamente “(...) al destacar

conscientemente los valores autóctonos del folklore musical (...) los compositores llegaron a cimentar las bases de un arte musical culto, de rasgos auténticamente nacionales” Hamel (1987, p. 276).

Por tanto, se puede decir que la adaptación de melodías folklóricas no es suficiente para considerar una tendencia nacionalista, para esto es necesario que se incluya un mensaje de carácter nacionalista.

El carácter nacionalista refiere a la idea de crear un sentimiento de identidad a partir de las tradiciones populares de las naciones, el cual también propició la investigación, el estudio y la recopilación de música folclórica, tal como lo menciona Sevilla (1992):

La verdad de la <<música-nacional>> consiste, por tanto, en un circunscribirse dentro de los confines del país propio y en un trabajo histórico de investigación para recopilar y ordenar los cantos, melodías y danzas de tipo autóctono, en un esfuerzo para entresacar de este material la partes más puras y menos contaminadas, anteriores a influencias externas que hubieran podido universalizar el carácter propio, conservar sus peculiaridades armónicas y rítmicas y los efectos especiales de instrumentos locales (p. 865).

Lo anterior dio pie a la Etnomusicología o Antropología musical. Aunado a esto, ocurrió la composición de óperas y poemas sinfónicos a partir de temas nacionales; Sevilla (1992) apunta que los músicos nacionalistas produjeron obras directamente conectadas con la poesía, relacionándolas con “...las sagas, leyendas, episodios históricos y manifestaciones características de la vida de sus respectivos países” (p. 867).

El nacionalismo musical fue extendiéndose a lo largo del siglo XIX, como apunta Hamel (1987), en “... casi todas las naciones europeas con la codificación cada vez más amplia y meticulosa del patrimonio de su respectivo folklor musical” (p. 275).

También en los pueblos eslavos se desarrolló ampliamente el nacionalismo musical. En Polonia, por ejemplo, Stanislaw Monivszko, músico nacido en Chervyen en 1819, fue el creador de la ópera polaca y un gran entusiasta del nacionalismo en la música.

Hamel (1987) señala que Frédérick Chopin, nacido en 1810 cerca de Varsovia, “...fue el primer músico nacionalista de carácter sobresaliente” (p. 283). Aunque cultivó formas musicales tradicionales en la música académica, también introdujo en su música elementos netamente nacionalistas, tal es el caso de sus *polonesas*, género musical polaco que data del siglo XVI que se bailaba y cantaba en las plazas públicas, pero que a partir de 1573 pasó a ser una danza cortesana, bailada y reconocida por la nobleza. Chopin las transformó al introducir el verdadero folclore polaco que había asimilado a través de los bailes y las canciones campesinas, en donde había encontrado el verdadero espíritu de esta tradición musical. También, resultan importantes sus *mazurcas*, danzas asociadas a la tradición rural polaca.

La influencia de Chopin se reflejó en Rusia, otro pueblo eslavo. Hamel (1987) apunta que “Aún a principios del siglo XIX, dominaba en este país la dictadura del estilo universal occidental-italiano” (p. 283). Esto cambiaría gracias a Mihael Glinka (1804-1857), considerado el padre del nacionalismo musical ruso, quien se interesó por el canto popular autóctono, además de estudiar profundamente la cultura musical de su país y motivar a los compositores más jóvenes a seguir esa misma ruta.

De estos jóvenes saldría la esencia fundamental de la música nacionalista rusa, un grupo de músicos de San Petersburgo conocidos como *los cinco*, *los innovadores* o *la escuela de los neorrusos*. García (1982) señala “El Grupo de los Cinco tuvo un genial creador –Musorgski-, un compositor magistral –Rimski-Korsakov-, un amateur de elevada inspiración –Borodin-, un líder –Balakiev-, y un teórico –Cui-(...). (p. 39)”. Es importante resaltar que ninguno de los músicos del grupo de *los cinco* tenía una formación académica musical formal.

Mili Balakirev (1837-1910) estudió formalmente ciencias en la Universidad de Kazan, pero su vocación musical por el piano lo llevó a conocer a Mihael Glinka. García (1982) señala que "... Balakirev llevó a cabo un ejemplar trabajo de recopilación de música folklórica, viajando por el Cáucaso y Crimea" (p. 39). Fue el líder indiscutible del grupo de *los cinco* y, como señala Hamel (1987), "... Propagó un estilo netamente nacional y de colorido folklórico" (p. 284). Además de su interés por la música tradicional rusa, se interesó por el folclore de la provincia checa Bohemia y por la música tradicional española. Habría que añadir que Balakirev fundó la Escuela Libre de Música.

César Cui (1835-1918), el teórico del grupo de *los cinco*, fue hijo de un oficial francés y tuvo como formación la de ingeniero. Cui escribió un manifiesto de los principios estéticos que perseguía el grupo:

En este manifiesto quedó claro la decidida inclinación del grupo por la forma teatral, el interés por la verdad artística sin concesiones a lo vulgar, la voluntad de penetrar en la psicología de los personajes operísticos, la libertad para abordar la forma teatral, sin sujeción a los moldes que no sirvan para los objetivos fijados, y el rechazo para la ópera de cualquier procedimiento musical que también fuera rechazable para la música sinfónica (García. 1982, p. 39).

Por otro lado estaba Alexander Borodin (1833-1887), químico de profesión y músico entusiasta admirador de Chopin. Reverter (1982) señala que Borodin "... sintetiza las tradiciones de la antigua Rusia con las influencias occidentales" (p. 55). Fue un compositor enfocado en la sinfonía y la ópera, que buscó plasmar el alma rusa en sus obras. Reverter (1982) describe que sus óperas eran "... un gigantesco fresco histórico, un canto a las gestas del pueblo ruso... una exposición monumental de una serie de ideas y sentimientos populares con las voz como vehículo principal y con la intervención de la orquesta en labores de apoyo" (p. 55), y en cuanto a su obra sinfónica menciona que Borodin "...hizo gala de un vigoroso sentido de la construcción, combinando hábilmente la ternura y la

fuerza, y de una gran facilidad melódica e intensidad rítmica, cualidades propias de la música rusa” (p. 57).

El músico más joven perteneciente al grupo de *los cinco* fue Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), oficial de marina que, a pesar de no haber tenido una formación musical académica, llegó a ser catedrático de composición e instrumentación y director de orquestación en el Conservatorio de San Petersburgo, y director de la Escuela Libre de Música fundada por Balakirev. Rimski-Korsakov fue un gran orquestador que trabajó con las composiciones de sus compañeros pertenecientes al grupo de *los cinco*. Además, fue un gran entusiasta de la ópera, ya que la entendía como una parte vital para desarrollar el nacionalismo ruso, por lo que utilizaba libretos basados en tradiciones rusas y los musicalizaba con temas realmente populares. Gómez (1982) lo expone de la siguiente manera:

Los cuentos, las leyendas y todo el mundo maravilloso de seres sobrenaturales de los que es tan rica la literatura rusa forman algo fundamental en la producción operística de Rimski-Korsakov. Lejos del realismo de algunos contemporáneos suyos. Rimski necesitaba para su inspiración el acicate de la fantasía, unas veces desbordada y otras veces infantil (p. 79).

El creador del grupo de *los cinco* fue Modest Mussorgski (1839-1881), quien vivió desde pequeño en un ambiente rural que lo puso en contacto directo con los campesinos, por lo que, según García (1982, p. 43), siempre los vio “... como gente digna de afecto y de interés humano”. Justamente este interés lo acercó a los cantos populares y a las leyendas y tradiciones orales rusas. Aunque Mussorgski estudió piano desde pequeño, sus padres lo inscribieron en la Escuela de Oficiales de la Guardia; ya como militar formado tuvo una severa crisis de salud que lo obligó a retirarse, situación que aprovechó para desarrollarse como músico. Tuvo un interés especial en torno al mundo infantil y realizó muchas obras a partir del imaginario popular de los cuentos rusos para niños. García (1982) cataloga una parte de su obra como música descriptiva:

... y ahí están para justificarla las alusiones musicales al grotesco gnomo, a la pesada carreta tirada por bueyes, al baile de los polluelos, al griterío de las mujeres en el mercado Limoges. Pero por encima de la simple referencia descriptiva están la evocación de una escena trovadoresca medieval; el mundo de los juegos infantiles; la magia evocadora; la penetración psicológica en personajes arquetípicos; la sugestión misteriosa del mundo de las catacumbas (p. 47).

Al igual que en Rusia, el nacionalismo musical tuvo un desarrollo importante en las provincias checas de Bohemia y Moravia, las cuales también lograron una independencia expresiva; las ideas nacionalistas dieron como resultado música con rasgos característicos de su propia cultura.

En el caso de Bohemia, según Martín (1982), la figura de Bedrich Smentana (1824) "... significa por si sola la cristalización de la escuela nacional checa" (p. 6). Smenta nació en Litomysl, en medio de las difíciles circunstancias correspondientes con su época, por lo que fue el único de entre once hermanos que sobrevivió. Desde temprana edad mostró aptitudes para la música y a los ocho años compuso su primera pieza musical. Influenciado por los movimientos políticos y la agitación revolucionaria de Europa, empezó a formarse en él una inquietud patriótica que se vería plasmada en su obra. Participó activamente en las barricadas de la Revolución de Praga de 1868, donde se luchaba por la independencia respecto del Imperio austrohúngaro; posteriormente vio en la música un vehículo para plasmar sus ideas nacionalistas. Pérez (1982) señala que "En su actividad como compositor, Smetana reflejó esta conciencia nacional mediante un lenguaje musical propio, con el que expresó el pensamiento y sentimiento Checos" (p. 18), ejemplo de esto son sus marchas revolucionarias y su canción patriótica. Por otro lado, Martín (1982) señala que "La vida musical estrictamente checa nació con él" (p. 6), por lo que a partir de su obra sinfónica y operística, se sentarían las bases de una escuela musical nacional checa.

Si Bedrich Smentana fue quien sentó las bases del nacionalismo musical de Bohemia, Antonín Dvořák (1841-1904) llevaría a su máxima expresión la

encarnación de dicha escuela. Dvořák nació en Nelahozeves, una aldea rural cerca de Praga, por lo que su relación con este medio estuvo siempre presente; Hamel (1987) señala que: “En su obra musical jamás llegó a superar enteramente su procedencia de un medio de campesinos y cortesanos... ello constituye precisamente la expresión de una utilidad profundamente arraigada en lo más profundo de un sentimiento popular” (p. 288). Dvořák fue un gran admirador de Bedrich Smentana y lo tomó como modelo, sin embargo, su concepción nacionalista se abrió hacia expresiones tradicionales de la música eslava de Moravia, Eslovenia, Rusia y Polonia; según señala Sevilla (1992), “... Dvorák ensanchó el círculo de las experiencias puramente bohemias e introdujo en su música, danzas rusas, como la Dumka, o polacas como la mazurka” (p. 876). Asimismo, Dvořák fue director del Conservatorio Nacional de Nueva York, y ya en Estados Unidos, se interesó por la música tradicional de los nativos americanos y por las estructuras musicales de los esclavos. Este interés se vería reflejado en sus obras y en una visión nacionalista que abarcaría las diferentes manifestaciones folclóricas musicales fuera de Europa central. Esto sucede ya que, según Pérez (1982):

... un pueblo es muy similar a otro, y suponiendo que un compositor pueda dar a su música esta universalidad que todo el mundo reconoce y nadie puede definir, no tiene por qué haber barreras ante una obra, por muy nacionalista que sea (p. 34)

En cuanto a la provincia checa de Moravia, Leoš Janáček (1854-1928) se encargó de estudiar su folclore eslavo y así crear un estilo musical a partir de él. Hamel (1987) lo describe de la siguiente manera:

Sus recopilaciones de melodías populares e investigaciones meticulosas sobre las características melódicas, y las particularidades dialectales del folclore moravo, hallaron su expresión en una amplia colección de canciones populares moravas y en un trabajo sobre La estructuración musical de canciones nacionales (1901) (p. 288).

Ahora bien, al igual que los pueblos eslavos, el nacionalismo musical tuvo un terreno fértil para su desarrollo en las naciones nórdicas. Sevilla (1992) escribe que “Pese a estar abiertos a todas las corrientes del pensamiento europeo, los Países Escandinavos no produjeron música importante hasta el momento crucial del famoso <<nacionalismo>>, pese a que tuvieron asiduas relaciones con el resto de occidente” (p. 877).

Dinamarca, explica Albet (1992), “... tuvo un gran desarrollo de la música culta, lo cual dificultó la eclosión de un folklore nacional” (p.57). Sin embargo, lentamente músicos como Christoph Ernest Friedrich Weyse (1774-1842), Friedrich Kuhlau (1786-1832), Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900), Hans Christian Lumbye (1810-1874), entre otros, compusieron música que desembocó en un estilo musical nacionalista danés, cuyo músico más emblemático es Niel W. Gade (1817-90). Humel (1987) menciona que “Gade supo dar a sus obras musicales... un colorido de mucha sensibilidad, compenetrado en las sustancias populares danesas” y añade que “La descripción musical del paisaje escandinavo y el tono rapsódico de las leyendas nórdicas, supo introducirlas igualmente en su producción musical” (p. 290).

En el caso de Suecia, el desarrollo musical del país no se concretó hasta la segunda mitad del siglo XIX, Albet (1992) señala que “El despertar de la corriente nacionalista hizo que los compositores suecos profundizaran en el conocimiento de la música popular” (p.58). Ejemplo de éstos son Ivar Hallström, Andreas Hallén, August Söderman y Emil Sjögren.

Respecto a Noruega, Albet (1992) menciona que:

Al igual que en otros países, se dedicó una particular atención a la primitiva música popular, en especial la de las danzas. El repertorio tradicional noruego muestra un gran primitivismo y una tradición oral continuada. Seguramente es el folklore más refinado de los países del Norte; quizá por ello muy pronto los compositores buscaron en él las fuentes de inspiración (p. 59).

Fue Eduard Grieg (1843-1907) quien a partir del estudio de la música folclórica de Noruega, enfocó su obra hacia un nacionalismo musical del país, por lo que se convirtió en el mayor impulsor del estilo. Hamel (1987) apunta que esto fue "... mediante el contraste entre sus melodías melancólico-acerbas y los ritmos vigorosos propios de la canción y la danza populares en su país" (p. 291).

Así como las tradiciones populares nutrieron las ansias nacionalistas de los músicos de los países eslavos y escandinavos, España tuvo una importante actividad artística enfocada a la música nacionalista gracias al folclore de sus diferentes culturas. En el nacionalismo musical español

...podemos encontrar obras de diversos autores con características comunes como la recuperación de las raíces folclóricas de España o la introducción de la guitarra como instrumento sinfónico. Dentro de este se pueden diferenciar dos grandes etapas. En la primera, las obras están escritas para piano, mientras que en la segunda están mayoritariamente escritas para orquesta sinfónica (González. 2014).

Dentro de la primera etapa se puede mencionar a Felipe Pedrell (1841-1922) y a Enrique Granados (1867-1916), quienes fueron los primeros compositores interesados en crear música nacionalista recuperando la música clásica del siglo XVI y la música popular española. Felipe Pedrell se interesó por el flamenco, que influyó notablemente en su obra, y tuvo el interés por recopilar el primer Cancionero Popular Español (1925). De la misma manera, Enrique Granados también introdujo en su obra la música popular española.

Sin embargo, Sevilla (1992) señala que Isaac Albéniz (1861-1909) fue el "Primer gran músico que consiguió dar a España una producción típicamente nacional, completa, válida y muy importante" (p. 872). Albéniz fue un alumno destacado de Felipe Pedrell, compuso música teatral en la más pura tradición nacionalista, zarzuelas (género musical escénico español), obras sinfónicas y conciertos inspirados en la tradición catalana. González (2014) escribe que muchas de sus obras "...son una evocación constante del folclore español".

Dentro de la segunda etapa del nacionalismo musical español que, como se mencionó, se enfocaba a la obra sinfónica, se encuentra Manuel de Falla (1876-1946), quien utilizó castañuelas en sus piezas, evocando la tradición en la música popular. La influencia de Manuel de Falla sería tan importante que las castañuelas, destaca González (2014), "...Se consagrarían como el instrumento nacional por excelencia, al mismo nivel que la guitarra flamenca".

Ahora bien, así como los países europeos buscaron en sus raíces populares los elementos que le dieran voz a su estética académica nacionalista, las colonias de países europeos, como el caso de las colonias españolas en América, también buscaron en el folclore una mitología y una esencia que los diferenciara de las formas artísticas europeas. Zambrano (2012) señala que:

En América diversos estados constituyen su moderna identidad nacional al buscar separarse de una paternidad cultural europea a través de esta renovada idea nacionalista arrojando hacia el siglo XX los innovadores discursos de autores como Villa-Lobos, Revueltas o Ginastera (p. 249).

Lo anterior se desarrolló en el siglo XX, cuando la independencia de la mayoría de las colonias logró consolidarse. Sucede entonces un nacionalismo musical tardío ya que, como Zambrano (2012) explica, "El nacionalismo no llega igual ni al mismo tiempo a todos lados" (p. 249).

2.3. Nacionalismo musical mexicano

En México, el nacionalismo político se ha desarrollado a partir de diferentes percepciones de identidad, de acuerdo a los diferentes momentos históricos del país.

Por un lado, se puede señalar a la conquista española y sus consecuencias, momento en el que los conquistadores se encargaron de atacar, destruir y perseguir a las culturas indígenas, a sus valores y costumbres, sin nunca lograr

erradicarlas por completo. Aunado a esto, los españoles que llegaron al nuevo mundo y se instalaron ahí (criollos), pronto se vieron relegados y discriminados por los españoles de España, tal como lo señala Basare (2007): “En el siglo XVIII, los descendientes de españoles nacidos en la Nueva España (criollos) padecían la discriminación por parte de los nacidos en España (peninsulares), quienes acaparaban las posiciones de poder en todos los ámbitos y les dejaban puestos secundarios” (p. 29).

Al mismo tiempo que los aires independentistas se propagaba por el nuevo mundo, existían dos ideas latentes paralelas al movimiento de independencia; por un lado, la concepción europea del nacionalismo, que traía consigo una necesidad de autodeterminación de los pueblos; por el otro, la inexactitud para lograr un sentido de pertenencia que ligara a un colectivo de personas que habían arrasado a la culturas prehispánicas (criollos), en miras al progreso que representaba la cultura europea, pero que a la vez eran denostadas y vistas como inferiores por los europeos.

Fueron precisamente los criollos quienes iniciaron, planearon y lideraron la lucha de independencia en México, con el objetivo de poder autogobernarse y formar un Estado nuevo, donde hubiera cabida para el desarrollo del colectivo que se sentía unido por su condición criolla, la cual había sido relegada en todos los aspectos importantes de la Nueva España. Sin embargo, la situación específica de discriminación, exclusión y segregación no era distintiva de los criollos, existía toda una diferenciación de castas que incluso puede verse hoy en día.

Lo anterior produjo que la idea de identidad percibida por el total de los mexicanos, una vez terminada la Independencia, no existiera ya que los objetivos independentistas en principio pertenecieron a los criollos. Al respecto, Basare (2007) escribe que “Tras la independencia de España en 1821, y una vez derrocado el fugaz Imperio de Agustín de Iturbide, los constituyentes de 1824 que dieron origen a la República se encontraron con un Estado, pero no con una nación” (p. 29).

Como se ha visto, para formar una nación es necesario crear una percepción de pertenencia que vincule a los integrantes de un pueblo con un grupo donde todos se sientan identificados, el nacionalismo pues, gira en torno a forjar una identidad nacional. En el caso de México, Basare (2007) señala que “El primer intento por forjar una identidad común fue el llamado ‘patriotismo criollo’” (p. 29). Esta primera idea de identidad se formó a partir de la exaltación de rasgos compartidos que no eran europeos, empezando por el área geográfica, las características del territorio, la biodiversidad autóctona y el reconocimiento de las civilizaciones indígenas. Basare (2007) menciona que “Se trataba del primer intento de construir una nación mexicana. Los criollos hicieron su parte: se imaginaron hermanos de los indios, con quienes no tenían lazos de sangre, pero sí el vínculo de haber nacido en la misma tierra” (p. 30).

Sin embargo, en la práctica la división social siguió marginando a los indígenas, ya que el vínculo de identidad del “patriotismo criollo” exaltaba únicamente la idealización del mundo prehispánico, mientras que los indígenas seguían siendo explotados por los criollos, por lo que no podían sentirse identificados realmente. Fue así como se volvió indispensable formar símbolos patrios que vincularan la identidad nacional:

... en el siglo XIX, un símbolo religioso que venía de lejos se convirtió en un poderoso factor de unidad para los patriotas criollos. La Virgen de Guadalupe, la patrona de México, fue enarbolada por los insurgentes como su bandera en la guerra de independencia. Los líderes criollos y sus seguidores mestizos e indios la siguieron con la misma devoción, al grado de convertirla en común denominador de una incipiente nación mexicana (Basare. 2007, p. 30).

La importancia de la Virgen de Guadalupe reside en el hecho de que fue la primera figura que reunió las ansias de pertenencia de los mexicanos, por lo que aún hoy sigue siendo motivo central en el ideario que da forma al país. A pesar de esto, la virgen no funcionó como un símbolo nacional absoluto, ya que acercaba ideológicamente, a través de la religión, las diferencias culturales y raciales de la

población, lo cual, posteriormente, iría contra la segunda idea de identidad surgida en el México independiente: el “nacionalismo mestizo”.

El nacionalismo mestizo, según Basare (2007), ocurrió cuando “Pensadores de corrientes intelectuales muy diferentes arribaron a la conclusión: no habría paz ni estabilidad ni progreso en México mientras no acabaran de mezclarse los indios y los criollos y todos los mexicanos fueran mestizos” (p. 31).

La idea anterior suponía que del mestizaje surgiría una cultura nueva que mantendría una unidad ideológica de pertenencia que se convertiría en la esencia de la mexicanidad; una vez alcanzada esta esencia, se acabarían los enfrentamientos armados, ideológicos, raciales, sociales, políticos, etcétera, que desangraban al país. El nacionalismo mestizo o “mestizofilia” significaba la formación de una cultura absolutamente mestiza en la que, a partir de esa uniformidad, el total de su población podía sentirse identificada.

La idealización del mestizaje seguiría presente en las ideas de identidad mexicana producto de un proceso introspectivo de autoconciencia ocurrido gracias a la revolución de 1910; ésta trajo consigo la necesidad de que los mexicanos se voltearon a ver a sí mismos. No fue sino hasta la Revolución Mexicana que se buscó la creación de ideas que encaminaran al país hacia una expresión cultural propia, que se alejara de la colonización cultural europea que había predominado hasta entonces. Estrada (2012) lo explica de la siguiente manera:

La Revolución hereda de la Restauración el sentido de identidad colectiva en lo social y en lo cultural y, con nuevos bríos, cede el sitio de la vieja minoría criolla a la mayoría mestiza que predomina en el país, transición que va del indianismo colonial al indigenismo revolucionario (p. 24).

El proceso revolucionario trajo consigo al indigenismo, pero también preservó la idea de que el mestizaje era sinónimo de identidad nacional:

En medio de la construcción del proyecto revolucionario aparecieron las primeras corrientes o escuelas mexicanas de pintura (el muralismo), de música (la música nacionalista), de literatura (la novela de la revolución), y de

cinematografía (la época de oro del cine mexicano). Por primera vez se empezaba a superar el ´malinchismo´ (la tendencia a exaltar lo extranjero y despreciar lo propio) y México dejaba de imitar para ser imitado. La inspiración solía venir de las civilizaciones indias pero el resultado era una realidad en la que los tres siglos de dominación española habían calado tan hondo como los de la era prehispánica (Basare. 2007, p. 32).

En este contexto, Estrada (2012) señala que: “La conciencia y sensibilidad hacen germinar en escritores y artistas una revolución cultural que ensaya fundir lo moderno y lo antiguo en una nueva summa derivada de la mexicanidad, donde la pluralidad amplifica la integración cultural de las sociedades” (p. 25).

Y añade que:

La identificación con el mundo autóctono predomina entre la generación de artistas que nace con la Revolución, para quienes es imperativo saber que viven en paralelo a una cultura campesina portadora de usos y costumbres arraigados en el pasado remoto, de lenguas autóctonas que dan sentido a las palabras aún no extinguidas y de hallazgos arqueológicos que descubren huellas de la civilización destruida por la Conquista (p. 32).

Es entonces que la música nacionalista mexicana aparece en el panorama, como resultado de una ideología de identificación nacional posrevolucionaria. Picún y Carredano (2012) señalan que “Es necesario concebir el nacionalismo musical en el marco de un proyecto cuyo eje se encuentra en la esfera política y donde la música es una manifestación ineludible del proyecto de nación” (p. 344).

El nacionalismo musical mexicano se basó, al igual que en Europa, en una creación artística realizada a partir del rescate del folclor popular, en este caso mestizo, aunado al estudio de las expresiones propias del indigenismo, exaltando las tradiciones musicales populares y valiéndose de la enorme riqueza cultural de los pueblos indígenas.

Por tanto, el nacionalismo musical mexicano refiere al momento en que se crea música con valores de identidad nacional, en la que se abordan conscientemente elementos de las expresiones populares.

Ahora bien, para que el nacionalismo musical pudiera valerse de elementos populares, los músicos tuvieron que buscar figuras estéticas, expresiones y mezclas entre lo popular y lo indígena (o puramente popular) para estudiar y desarrollar su arte.

Al respecto, es importante señalar que la relación multicultural y el mestizaje habían producido expresiones artísticas desde los tiempos de la Nueva España. Es innegable que en un primer momento se utilizaron, en el proceso de evangelización, elementos culturales indígenas para transmitir relatos simbólicos que pudieran ser asimilados por el grueso de la población sometida. En el teatro, por ejemplo, el *Neixcuitilli* fue un género que abordaba temas litúrgicos en náhuatl. Este tipo de acercamiento religioso a partir del arte fue indispensable en la consolidación de la conquista. Castellanos (1969) menciona que "...el teatro y la música fueron, junto con las armas de fuego y los caballos, los más poderosos medios de persuasión que usaron los conquistadores" (p. 5).

Otras figuras musicales que antecedieron y que fueron rescatadas por el nacionalismo musical se pueden rastrear desde el siglo XVI:

...encontramos obras musicales sui generis... como la 'Psalmodia Chistiana', de Sahagún, con textos religiosos en náhuatl, adaptados a melodías indígenas; las canciones de Luis Cáncer, en lengua zapoteca; o los 'Himnos a la Virgen', de Hernando Franco, singulares ejemplos de una polifonía renacentista, con letra náhuatl... en el colegio de Tlatelolco se cultivó el 'Tocotín', pieza lírico-coreográfica en la que se mezclaban palabras en latín, náhuatl y español, con elementos de música prehispánica, a base de tlapitzalli (flauta), teponaztli (xilófono de lengüeta), huéhuetl (tambor) y ayacachtli (sonaja). (Castellanos. 1969, p. 5).

En el siglo XVII la relación entre la música culta y la música popular iba formando rasgos estéticos que ya podían ser considerados mexicanos. Se tiene registro de que Sebastián Aguirre fue el primer músico en escribir un “Tocotín” y un “Corrido” (música de carácter popular mestizo) en una tablatura.

Sin embargo, a partir de la independencia surgen expresiones populares con un carácter netamente mexicano. En la música, algunos *jarabes* servían para expresar un intenso patriotismo, por ejemplo el jarabe insurgente de José Antonio Gómez, el Jarabe Nacional de Tomás León y el Vals-Jarabe de Aniceto Ortega.

Estas expresiones musicales, que intrínsecamente ya poseían una naturaleza expresiva basada en una concepción de identidad mexicana, que como se ha dicho, se relacionaban con una primera visión aglutinadora alrededor del patriotismo, sirvieron de materia prima en el desarrollo del nacionalismo musical mexicano. Picún (2012) señala que “... los primeros indicios de nacionalismo (...) aparecen como consecuencia de los movimientos independentistas con un perfil de patriotismo” (p. 89).

Aunado a lo anterior, el estudio de la música folclórica de las diferentes regiones del vasto territorio nacional por parte de los artistas del México independiente, sentó las bases del posterior sentido de pertenencia alrededor de diferentes manifestaciones culturales que, a pesar de las diferencias, se identificaban como producto de una nación nueva e independiente.

Castellanos (1969) menciona que “El primer mexicano que compuso un potpurri sobre temas folklóricos parece haber sido el yucateco José Jacinto Cuevas, en 1869. Intituló su obra ‘Miscelánea yucateca’ e incluyó varios aires regionales mestizos, como la jarana, el jarabe yucateco, etc.” (p. 6). Lo anterior habla de una tradición musical que ya era capaz de conjuntar obras que identificaban el estilo de una región específica del país, con sus particularidades y necesidades expresivas concretas y, a partir de ella, podían realizarse composiciones formadas por la mezcla de las obras populares más representativas. En esta época, además de Jacinto Cuevas, otros músicos escribieron poturrís, tal es el caso de Julio Ituarte (Ecos de México) y Ricardo Castro (Aires Nacionales).

Durante el Porfiriato las expresiones artísticas populares fueron denostadas y relegadas a obras menores o intrascendentes por la élite cultural del país, sin embargo, las composiciones, que siguieron desarrollándose y trabajándose por el pueblo, servirían como abono para el desarrollo del nacionalismo musical mexicano.

Dentro de éste pueden distinguirse diferentes interpretaciones y corrientes que abarcan gran parte del siglo XX, el presente trabajo se centrará en la primera manifestación musical que partió del sentido concreto de un nacionalismo basado en el proyecto de nación del México posrevolucionario que, como se ha señalado, buscaba construir un sentido de identidad a partir de la exaltación del indigenismo y del mestizaje. Dentro de esta primera ruta, Castellanos (1969) señala que se pueden diferenciar los tipos de interpretaciones a partir de "... obras representativas que permiten hablar, sucesivamente, del romanticismo de Ponce, del indigenismo de Chávez, del impresionismo de Rolón y del realismo de Revueltas" (p. 7).

Sobre esto mismo, Estrada (2012) apunta que "Todos ellos crean la revolución musical de una época que exige desplegar con libertad un imaginario que revela su sentido y su significado con aportes musicales hasta hoy no igualados por la rica proyección individual que procuran el mexicanismo" (p. 30).

Como se mencionó, el nacionalismo musical (en Europa) se enmarca en el periodo romántico del arte. De igual manera, el nacionalismo musical mexicano empieza a gestarse a partir del romanticismo mexicano, producto de una apropiación cultural. El iniciador de esta visión artística fue Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948), músico nacido en Fresnillo Zacatecas. Ponce recibió una formación en el piano desde pequeño y logró migrar a la ciudad de México para seguir con sus estudios hasta ingresar al Conservatorio Nacional de Música, continuándolos en Italia y Alemania, para después asentarse en México y dedicarse a la composición y la enseñanza.

Se pueden encontrar rastros de la influencia y el interés por la música nacionalista en el proceso de aprendizaje continuo de Ponce, tal como lo señala Estrada (2012):

En Bolonia (1904) se forma en la liturgia católica y el bel canto; en Berlín (1906-1908) ahonda en el conocimiento del lied y en el nacionalismo de Chopin y Liszt; tres décadas después vuelve a Europa y estudia en París con Dukas y a través de él entra en contacto con la música nacional española: Rodrigo y De Falla (p.27).

Ponce fue director de la Orquesta Sinfónica de México, director del Conservatorio Nacional de Música y titular de la cátedra de piano en el propio conservatorio y en la Escuela Nacional de Música, entre otros puestos que tuvo en el extranjero.

Ponce perteneció en su juventud al *Grupo de ateneístas*, donde intelectuales mexicanos impulsaban a la dictadura porfiriana. Los ateneístas se abrían a las corrientes en boga en Europa, aunque al mismo tiempo tenía un discurso encaminado a la revaloración de la cultura mexicana. De las visiones teóricas y discusiones estéticas del *Grupo de ateneístas* surgiría la Universidad Popular, donde Ponce nutriría las ideas que finalmente lograron un discurso musical nacionalista real, lo que fue de suma importancia, ya que para hablar de nacionalismo musical es necesario que éste se sustente en manifestaciones discursivas definidas:

- 1) el discurso sobre lo que debe ser la música, la educación, la difusión y la investigación musicales, 2) la acción, es decir los programas de desarrollo implementados a partir de dichos discursos en esos mismos ámbitos, y 3) la música (Picún, 2012. p. 79).

Así, Manuel M. Ponce fue quien empezó a formar un estilo musical basado en el folclore mexicano, consiente de un discurso nacionalista. También formó una escuela musical para el desarrollo de sus ideas y compuso música a partir de sus investigaciones y del desarrollo de la música folclórica. Picún (2012) lo describe de la siguiente manera:

Los primeros frutos, que daban cuenta de las ideas que Ponce venía desarrollando al respecto, se vieron reflejados en una pequeña colección de arreglos de canciones mexicanas¹⁰ –entre las que incluye una de su propia autoría–¹¹, así como en una conferencia ofrecida en 1913 en el Ateneo de la Juventud sobre la canción mexicana. Dicha conferencia es considerada por la historiografía musical mexicana como una instancia emblemática en los inicios del movimiento musical nacionalista (p. 69).

A partir de lo anterior, la conciencia del trabajo de investigación, enseñanza y composición de Manuel M. Ponce se consolidó en un primer momento del nacionalismo musical mexicano, Estrada (2012) señala que “Sus búsquedas en etnomusicología y en musicología histórica logran caracterizar la *canción mexicana*, fusión del *lied* y del canto popular. Al recuperar la lírica criolla y mestiza da cimiento sólido al mexicanismo musical mexicano” (p. 123).

Por lo tanto, Ponce fue quien dio forma a la primera manifestación de un nacionalismo musical mexicano, tal como lo señala Castellanos (1969):

Un nacionalismo musical consciente implica el estudio previo del folklore, en todos sus elementos: ritmo, melodía, armonía, etc. El material así adquirido se utiliza en grandes estructuras musicales. Por esta razón, no se puede hablar de nacionalismo consiente anterior a Ponce (p. 8).

Al igual que los músicos de países eslavos y escandinavos, Manuel M. Ponce compuso música académica utilizando como sustento primordial las canciones y bailes del pueblo, sin embargo, aunado al estilo romántico de sus composiciones, nutrió parte de su obra con estudios sobre politonalidad en la música impresionista francesa, cuya influencia entonces permeaba en diferentes países.

Como resultado, la música de Ponce abarcó distintas tradiciones y culturas que convergieron en una nueva identidad y proyectaron un sentimiento de mexicanidad consecuente con el proyecto del México posrevolucionario. Castellanos (1969) escribe que Ponce resume para México el arduo trabajo realizado por Pedrell y Albéniz en España, y que pertenece a la primera

generación de artistas que de manera consciente realizaron piezas con la noción del mexicanismo, junto al pintor Saturnino Hernán y el poeta Ramón López Velarde (p.8).

Dentro del nacionalismo musical romántico mexicano se pueden mencionar a otros músicos que crearon obras importantes, tales como José Briseño, Julián Carrillo, Carlos del Castillo, Alfredo Domínguez Portas, Alfonso de Elías, Fausto Gaitán, Antonio Gomezanda, Jesús Haro y Tamariz, Juan de León Mariscal, Estanislao Mejía, Miguel C. Meza, Pedro Michaca, Arnulfo Miramontes, Armando Montiel Olvera, Gustavo Ríos Escalante, Ramón Serratos y José F. Vásquez.

Ahora bien, así como Manuel M. Ponce fue el iniciador de un movimiento musical nacionalista consiente, fue Carlos Chávez quien logró consolidar, proyectar e institucionalizar las ideas de un nacionalismo musical que resultara acorde con las ideas de pertenencia colectivas de la nación, en la visión de un nacionalismo musical indigenista.

Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez (1899-1978) fue un músico mexicano oriundo de la ciudad de México; estudió piano desde pequeño y entre sus maestros de música se encontraba Manuel M. Ponce quien, sin duda, tendría una influencia determinante en él.

Chávez tuvo contacto desde pequeño con las culturas indígenas del centro de México, gracias a los viajes vacacionales que acostumbraba tener su familia. Estrada (2012) señala que “Desde niño entra en contacto con la música de diversas etnias asentadas en poblaciones cercanas a la ciudad de México, lo que influye en su estética y le hace ser un temprano precursor del modernismo musical de tono autóctono” (p. 28).

Este contacto afloró en el compositor un interés artístico específico que años más tarde, tras cavilaciones sobre la esencia indigenista, lo llevaría a intentar crear una música académica realmente mexicana. Así lo describe Picún (2012):

Carlos Chávez, mientras Ponce residía en Cuba –en 1916–, comenzaba a reflexionar sobre el tema del nacionalismo musical, a partir de las ideas de su

maestro. Hablaba, entonces, de la posibilidad de consolidar una “verdadera escuela mexicana de composición”, tomando como ejemplo la llamada Escuela Nacionalista Rusa (p. 69).

Como se mencionó, la idea de consolidar una escuela musical mexicana nacionalista se enmarcó en la visión indigenista de la Revolución mexicana, Castellanos (1969) menciona que “El pensamiento revolucionario de la reivindicación del indio halló profundo eco en la mente del joven Chávez” (p. 11).

Una vez terminada la revolución, Carlos Chávez se fue a Europa y a Estados Unidos, donde tuvo contacto con importantes músicos como Aaron Copland y Paul Dukas; cuando regresó a México se consolidó como uno de los artistas más importantes de nuestro país. Chávez fundó la Orquesta Sinfónica Mexicana (a la postre Orquesta Sinfónica de México [OSM]), esta fue la primera orquesta mexicana de carácter institucional permanente que sería pilar en la difusión, investigación y desarrollo de la música mexicana hasta nuestros días; también fue director del Conservatorio Nacional de Música y director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Dedicó su vida a la composición, dirección, interpretación, investigación y enseñanza musical, a partir de la búsqueda de un reconocimiento institucional de la música mexicana.

En dicho panorama, Carlos Chávez compuso la obra *El fuego nuevo*. Castellanos (1969) explica que “Se entusiasmó con la idea de escribir un Ballet inspirado en un tema azteca, cuando se lo encargó el entonces Secretario de Educación, José Vasconcelos, quien también distinguió a nuestros grandes muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros” (p. 11).

La obra *El fuego nuevo* abriría una brecha musical encaminada al reconocimiento y realce de las culturas indígenas a partir de sus productos artísticos. Es entonces que el nacionalismo musical mexicano se desarrolla teniendo como eje principal al indigenismo que, como se ha mencionado, era bandera del proyecto posrevolucionario de nación. Picún (2012) lo expone de la siguiente manera:

... la labor de Chávez y del grupo cercano a él en el terreno musical se inscribe en un particular marco histórico posrevolucionario y, por lo tanto, no sólo no es ajena, sino se integra al desarrollo de programas, dirigidos a consolidar la nación mexicana, en tanto que el proceso revolucionario legitima y provee de sustento discursivo a las acciones ejercidas por las clases dirigentes, entre las que se encuentran intelectuales y artistas (p. 70).

El indigenismo musical de Carlos Chávez no solo se basó en el uso de temas populares indígenas para la realización de su obra, sino que se abocaría al estudio de otros elementos concretos del arte popular indígena que habían logrado sobrevivir a la conquista. Esta interpretación musical se alejaría del nacionalismo musical mexicano romántico al permear las ideas artísticas musicales en general, tal como lo expone Castellanos (1969):

... el indigenismo de Carlos Chávez se manifestó en todos los elementos musicales. Por ejemplo en el Timbre: usando instrumentos autóctonos o reemplazándolos por sus equivalentes modernos. En el Ritmo: alternando o mezclando ritmos binarios y ternarios, acentuando con irregularidad, etc. En la melodía: recurriendo a escalas indígenas, empleando motivos cortos y definidos, etc. En el Estilo: por su austeridad, plasticidad, vigor, monotonía voluntaria, etc. (p. 11).

El nacionalismo musical mexicano indigenista fue aceptado institucionalmente y se promovió su desarrollo, dentro de los músicos más destacados que continuaron esta corriente se encuentran los alumnos de Chávez: Daniel Anaya, Salvador Contreras, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, así como Candelario Huízar y Luis Sandi.

El impresionismo francés predominaba como corriente musical por todo el mundo; esta influencia sería muy importante en México para músicos como Manuel M. Ponce, aunque, como corriente estética dentro del nacionalismo musical mexicano, el impresionismo tendría su propio desarrollo artístico gracias a músicos como José Rolón.

José Paulino de Jesús Rolón Alcaráz (1876-1945) fue un músico jalisciense destacado, quien tuvo en su visión compositiva la realización de una música nacionalista mexicana. Castellanos (1969), apunta que "... podemos ver en José Rolón al iniciador del impresionismo musical mexicano, en los terrenos del sinfonismo folklórico, con su 'Festín de enanos'" (p. 12). Rolón fue alumno de Paul Dukas, músico impresionista francés, por lo que una parte de su obra se enmarca en un estilo más libre, dando una importancia especial al color de la obra por medio del uso de modos y de un timbre especial en los instrumentos. Sin embargo, en la obra de Rolón también se encuentra presente la idea nacionalista correspondiente con el proyecto de nación mexicana posrevolucionaria, ligada a otras expresiones artísticas. Castellanos (1969) señala que "En una de sus últimas obras, el concierto para piano, hay mucho de ese tono incendiario, palpitante, que caracteriza la obra de Clemente Orozco, su compañero de banco de escuela" (p. 12).

José Rolón no fue el único que enfocó parte de su obra al impresionismo musical nacionalista, Castellanos (1969) escribe que: "Obras de estilo impresionista, dentro del nacionalismo musical, escribieron Rafael J. Tello (Tríptico mexicano), José Pomar (Huapango) y otros" (p. 12).

Ahora bien, así como Ponce compuso parte de su obra a partir de los cánones dictados por el romanticismo y tuvo un interés especial por las tradiciones criollas y mestizas, o Carlos Chávez enfocó su obra a crear música en donde se institucionalizara su visión indigenista, el nacionalismo musical mexicano realista fue una visión estética que trató de reflejar la realidad popular de un momento histórico específico. Esta visión musical está asociada a Silvestre Revueltas, de quien se hablará en el siguiente apartado.

Castellanos (1969) menciona que "... Revueltas se sintió más bien atraído por el México actual de los mercados, de las ferias, de las carpas y de los colores chillones" (p. 12). Por lo tanto, su música resulta dura, en un intento por retratar la realidad popular a través de la música, tratando de encontrar los elementos en los que pudieran representar la mexicanidad real. Castellanos (1969) señala que "Un

nacionalismo realista, al estilo de Revueltas, ha revelado Eduardo Hernández Moncada, en su 'Niño perdido', o Mario Kuri Aldana en su 'Tres Silvestre'" (p. 13).

2.4. Silvestre Revueltas

Es interesante cómo una familia de origen humilde, oriunda del norte del país, con poco acceso a la cultura y sin ningún antecedente familiar en materia artística, haya sido tan importante en el desarrollo cultural de México (Estrada. 2012). Los hijos del matrimonio Revueltas Sánchez tuvieron una inclinación sensible en diferentes campos artísticos, por ejemplo: José Revueltas, quien fuera uno de los escritores mexicanos más importantes del siglo pasado, o Fermín Revueltas, destacado artista plástico perteneciente al muralismo mexicano.

Silvestre Revueltas fue el mayor de los hermanos, nació en Durango el 31 de diciembre de 1899, en el pueblo de Santiago Papasquiario, un escenario rural, como lo era la mayor parte del país en ese entonces, alejado del bullicio de la ciudad y del desarrollo intelectual; su hermana menor, Rosaura Revueltas (1980), lo describe así: "... debe de haber sido un pueblecito bastante triste, donde el cotidiano transcurrir era plácido y tranquilo; con sus únicas diversiones: la misa los domingos por la mañana y la serenata al anochecer en la Plaza de Armas" (p. 26). Y ahora es el mismo Silvestre quien recuerda su tierra natal:

Creo que es un lugar cercano a las montañas, pues el recuerdo más lejano y vivo de mi infancia me ilumina un viaje por la sierra, amarrado a una mula – era muy pequeño-, durmiendo el sueño bajo tiendas de campaña y sobre el suelo, cazando pajarillos con rifle de salón, recogiendo frutas en la madrugada, oyendo los lobos en la noche (Revueltas. 1989, p. 27).

La familia de Silvestre, de procedencia humilde, provenía de minerales cercanos a Santiago Papasquiario. Su abuelo materno, Fermín Sánchez, fue minero y su esposa, Edelmira Arias, fabricaba ropa que después vendía. Su abuelo paterno, Gregorio Revueltas, era afinador de metales y estaba casado con Consolación

Gutiérrez, la pareja murió a temprana edad, dejando huérfanos a su hijo José Revueltas (padre) y a su hermana pequeña, Luz.

José Revueltas (padre) tuvo que trabajar desde pequeño, encontrando en el comercio una forma de ganarse la vida, conoció a Romana Sánchez en San Andrés de la Sierra, Durango, donde había llegado como tenedor de libros de una compañía minera. Se enamoraron y se casaron, posteriormente se fueron a vivir a Santiago Papasquiaro. Rosaura Revueltas (1989) apunta sobre sus padres:

... siendo ambos de una extracción social tan modesta, con instrucción apenas elemental y moviéndose en un ambiente completamente ajeno al arte, a la cultura, a la civilización, pudieran sin embargo intuir en sus hijos mayores 'un algo' fuera de lo común (p. 20).

Esta intuición, de la que habla Rosaura, hizo que los padres tuvieran un interés especial porque sus hijos tuvieran una educación adecuada. Siempre se preocuparon por darle a sus hijos los elementos necesarios para que pudieran desarrollarse plenamente, a pesar de la difícil situación del país que se encontraba en medio de la lucha revolucionaria. Rosaura Revueltas (1989) menciona que "En sus constantes andanzas no dejaban a los hijos sin escuela, buscando siempre un maestro de violín para Silvestre y uno de pintura para Fermín" (p. 21).

Si bien ambos padres se interesaron siempre por explotar el potencial de sus hijos, su interés sensible y la evocación imaginativa, Rosaura adjudica esta preocupación más bien a su madre, Romana Sánchez:

Ella quería escapar de la ignorancia y del medio espiritualmente pobre en el que vivía. Su naturaleza sensible intuía un mundo distinto, rico en enseñanzas. En su mente bullían cosas a las cuales no podía dar forma concreta, pero que sentía en el aire; cosas que apenas llegó a vislumbrar muchos años después, a través de sus hijos (Revueltas. 1980, p. 24).

La sensibilidad de Romana era latente y su interés espiritual le hacía imaginar escenarios diversos, tal como lo señala Rosaura:

... su entretenimiento predilecto cuando era niña, era sentarse a la orilla de las quebradas a componer versos y a contemplar la naturaleza que tanto amaba. Así se pasaba horas oyendo el rumor de la aguas y el canto de los pájaros, imaginándose otros mundos que ansiaba conocer, otras gentes, las cosas maravillosas que habría detrás de aquellas montañas; se preguntaba si aquello que veía y que oía no se podría reproducir de alguna forma (Revueltas. 1980, p. 23).

A pesar de los nulos espacios culturales a los que tenía acceso, Romana Sánchez tuvo la ambición y la esperanza de que sus hijos se convirtieran en artistas, Rosaura señala que su madre “Pensaba que si algún día tenía hijos, querría que estos fueran artistas, pintores, músicos, cantantes, etc. Quién sabe cómo se lo habrá imaginado, porque ella no había escuchado más música que la que tocaba la banda del pueblo” (Revueltas 1980, p. 23).

La visión romántica y sensible logró ser transmitida a sus hijos; Silvestre señala sobre los intereses de su madre que “... a ello se debió probablemente que yo naciera con una malhadada afición por la música y por la pereza, y una inacabada nostalgia de nuevos horizontes” (Revueltas 1989, p. 27).

Si bien Romana Sánchez inculcó y motivó la sensibilidad y la perceptibilidad del entorno, fue don José Revueltas quien, a partir del trabajo duro, logró darle a su familia mejores condiciones de vida a pesar de los inconvenientes y problemas que la revolución les había causado. La familia tuvo que emigrar a diferentes lugares, buscando mejores condiciones para los negocios de don José, sin embargo, su hija Rosaura afirma que su padre “No tenía otro pensamiento que sacar adelante a su familia en constante crecimiento, luchando a brazo partido en la turbulencia corriente de la Revolución, siempre en busca de lugares mejores donde sus hijos pudieran recibir una buena educación” (Revueltas. 1989, p. 20).

El interés de don José Revueltas por darles una buena educación a sus hijos estaba encausado a partir de las virtudes que veía en ellos, según Rosaura Revueltas (1980):

Intuía en sus hijos ‘un algo’ fuera de lo común. Pero era modesto y discreto en cuanto al talento que sospechaba en ellos; es como si sintiera un cierto sonrojo al reconocerlo; aunque en el fondo de su corazón tenía una seguridad cargada de presagios, que lo impulsaba a luchar al máximo para dejarles un camino trazado (p. 26).

Además de Silvestre, el matrimonio tuvo seis hijos más: Fermín, que se convertiría en pintor; Rosaura, que se convertiría en actriz y bailarina; José, que sería escritor; Consuelo, que también se inclinaría por la pintura; Agustín, quien resultó escultor; Emilia y María. Al respecto, Estrada (2012) escribe que:

De los hermanos son principalmente Fermín, José y Silvestre quienes revelan una obra individual inédita, inconclusa por la cortedad de vida de Fermín y Silvestre, y en todos cargada de dificultades. Sin siquiera proponerse un mismo rumbo político, cada uno deja marca, y todos, huella familiar de la autonomía de un yo opuesto a bregar en sendas uniformes (p. 48).

Fue entonces que, estando en medio de la revolución, la familia Revueltas migró en la búsqueda de mejores condiciones de vida, estableciéndose finalmente en la ciudad de Durango, en donde don José puso una tienda. Sin embargo, los disturbios revolucionarios los alcanzaron y tuvieron que refugiarse en Guadalajara, donde don José vendía mezclilla. Después, sus problemas económicos los llevaron a Colima y a otros lugares, pero siempre volvían a Durango “... a comenzar desde el principio una y otra vez” (Revueltas 1980, p. 28).

Así, los esfuerzos de la familia les permitieron establecerse definitivamente en la Ciudad de México, en la colonia Roma. Antes de esto, Silvestre empezó a estudiar el violín, sus padres le compraron uno cuando tenía cinco años. Su hermana Rosaura Revueltas (1980) recuerda:

No me puedo imaginar con que maestros pudieron estudiar arte (sus hermanos) en aquellos lugares y en aquellos tiempos. De por si todos

teníamos que estudiar piano a los cinco años, según nos iba tocando el turno; Emilia fue la única que tuvo verdadero talento; fue una niña prodigio (p. 51).

Y es Silvestre Revueltas (1980) quien escribe sobre sus inicios con el violín: “Lo empecé a estudiar allá por Colima, por Ocotlán, por Guadalajara. Mi padre, que era un poeta de su vida humilde, nos llevaba de un lado para otro, porque sus negocios comerciales andaban de capa caída” (p. 28).

Aunque Silvestre no era un niño prodigio, sí tuvo un avance importante y un interés por la música que ninguno de sus hermanos mostró, él mismo señala “Hice progresos rápidos y tocaba piezas y canciones populares o las improvisaba” (Revueltas 1989, p. 28).

El interés por el estudio del violín que presentaba de niño hizo que sus padres lo inscribieran en el Instituto Juárez para que continuara con sus estudios. Su rápido avance lo llevó a realizar su primera presentación en público a la corta edad de trece años, en la ciudad de Guadalajara, en el Teatro Degollado.

Desde 1913 hasta 1916, Silvestre estudia con el maestro José Rocabrana en la Ciudad de México, a donde sus padres lo habían mandado. Ahí también empieza sus estudios de composición con Rafael J. Tello. Los primeros intentos de componer los hizo a los 15 años; él se consideraba a sí mismo como un concertista de violín y no un compositor, así que hacía la siguiente anotación en la primera hoja de sus trabajos:

Estas composiciones no están destinadas a ser publicadas; es por eso que no viéndome forzado a complacer a más público que el de aquellos que quieran comprenderme, las he escrito a mi albedrío, siguiendo mis sensaciones, y no las reglas, a las que no podría sujetar, ni sus amores, ni mis sueños, ni mis dolores (Revueltas. 1980, p. 55).

Sobre estos primeros escauceos con la labor creativa, Silvestre escribe que cuando terminó su primera obra fue con su maestro para mostrarle el resultado, éste le dijo que era notable la influencia de Debussy, sin embargo, él jamás había escuchado al músico francés, ni siquiera de nombre. Dentro de estas primeras

composiciones se encuentra un *Andantino* que cuenta con dos versiones, una para cuarteto de cuerdas y otra para violín y piano; y su *primer estudio* en solo menor, también para violín y piano.

El progreso del músico lo llevó a ser aceptado en la Orquesta Sinfónica de México como violinista, aunque no duraría mucho tiempo ahí, ya que, dadas las condiciones azarosas que vivía el país con la revolución, su padre decidió mandarlo a estudiar a Estados Unidos, junto con su hermano Fermín.

Silvestre escribe en las cartas que le envía a su padre desde la Ciudad de México, que sus maestros no eran muy buenos y que se sentía muy solo y triste; quizás esto, aunado a los problemas sociales y de violencia que le preocupaban, fue considerado en la decisión de su padre sobre mandar a sus hijos al extranjero.

Así pues, a la edad de 17 años Silvestre se fue, junto con su hermano Fermín, a Estados Unidos a estudiar al Colegio Jesuita de San Eduardo ubicado en Austin, Texas. Sus maestros, al ver el talento de los muchachos, los enviaron a otras instituciones educativas donde pudieran formarse plenamente, a Silvestre lo enviaron al Chicago Musical College y “Ahí empezó a estudiar composición con los más destacados maestros de aquella época (...)” (Revueltas 1980, p. 52). Dentro de estos maestros se encontraba León Sameti, quien enseñaba violín, y Feliz Borowsky, maestro de composición.

Cuando llevaba sólo un año estudiando en el Chicago Musical College, Silvestre escribe un *adagio* para piano y posteriormente la obra *Chanson d'autonme* para soprano y piano, a partir del texto de Paul Verlaine. Estrada (2012) lo describe de la siguiente manera:

Desde su época de estudiante en Chicago, Revueltas realiza algunas incursiones creativas para violín y piano que anuncian ya la diversidad de su inclinación por sonoridades urbanas, música popular o afinidad con el surrealismo que deriva del movimiento de los estridentistas en México (p. 71).

Al cumplir los 20 años, exactamente el día de su cumpleaños, Silvestre contrajo matrimonio con Jule Klarecy, una cantante de ópera con quien tendría a su primera hija, Carmen, dos años después. Luego de la boda, la pareja regresó a México para que Revueltas realizara varios recitales de violín en la Ciudad de México y en varios estados del interior de la república, a modo de que comenzara a ejercer como músico. Él mismo lo recuerda: "... después de 1920 tuve que trabajar para vivir. Viajes al terruño patrio. Conciertos en Guadalajara. Conciertos en la preparatoria. Del trabajo rudo a la preparación de conciertos. Y como bandera suprema de lucha: anhelo de crear" (Revueltas. 1989, p. 30).

A su regreso de Estados Unidos, las ideas políticas de izquierda de Silvestre están ya presentes como convicciones absolutas, por lo que la certeza de sus principios lo lleva a vivir conforme a sus ideales. Su hermana Rosaura escribe: "Desde que regresó a la patria, Silvestre no volvió a disponer de ningún bienestar económico. Siempre vivió en la pobreza, en los rumbos viejos de la ciudad: en viviendas pobres, entre la gente pobre" (Revueltas. 1980, p. 57).

Ahora bien, el instinto creativo del músico y su interés por mejorar su técnica violinística, lo obligan a regresar al Chicago Musical College. Esta vez se perfecciona con el maestro Vaslav Kochanski y con Otakar Ševčík. Este último era un músico reconocido que, al perder un ojo, volcó su trabajo hacia un interés pedagógico de vanguardia, tal como señala Estrada (2012):

... en el campo se le reconoce por el rigor y originalidad de su método de afinación del semitono, o por una extensa gama de técnicas –armónicos, dobles cuerdas, trinos, arpeggios, uso del arco- que aplica con resultados positivos a la viola y al violonchelo (p.70).

El maestro Otakar Ševčík le daría a Silvestre las mejores herramientas técnicas para su desarrollo posterior como interprete y como compositor. Estrada (2012) continúa:

El impacto de los conocimientos adquiridos con Sevcík convierte a Revueltas en el violinista mexicano con mayores recursos técnicos y, por extensión, en

el compositor que junto con el innovador Julián Carrillo despliega un sinnúmero de conocimientos modernos sobre las cuerdas que ignoran otros autores locales (p. 71).

Después de dos años en Estados Unidos, Silvestre regresa a la Ciudad de México para ofrecer una serie de recitales de violín y piano junto a Carlos Chávez, enfocándose en programas de música moderna. En esta época, Revueltas compone dos obras para violín y piano, la primera versión de su obra *El afilador* y *A manera de preludio*, y la obra para piano solo, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*.

Luego de dos años trabajando en la capital del país, Silvestre ofrece una gira por el interior de la república junto a la cantante Lupe Medina y el pianista Francisco Aega, y al llegar al norte, deciden pasar la frontera. Silvestre se queda en Estados Unidos donde se dedica por dos años a trabajar como violinista y director de orquesta en varias ciudades del sur, como Texas y Alabama.

En 1926, Revueltas compone *Batik*, para flauta, dos clarinetes y cuarteto de cuerdas; *elegía*, con texto anónimo en francés, para soprano y piano; y *retablo*, con texto de Javier Villaurrutia, para voz y piano. Un año después, Silvestre se separa de su esposa y se va a radicar a San Antonio con Aurora, viuda de Murguía.

En 1928, Carlos Chávez, quien entonces era director del Conservatorio Nacional de Música, ofrece a Silvestre dar una cátedra y dirigir la orquesta de alumnos del conservatorio; un año después acepta la oferta y regresa definitivamente la Ciudad de México, donde puede dedicar más tiempo a la composición. Rosaura escribe: “En realidad empezó a dedicarse seriamente a la composición a los 29 años, es decir, en 1929. De ese año datan sus primeras obras grandes para orquesta, los cuartetos y las piezas para pequeña orquesta” (Revueltas, 1980, p. 54). Estas primeras obras orquestales son: *Cuatro pequeños trozos*, para dos violines y violonchelo; la segunda versión de *El afilador*, para dos clarinetes, clarinete bajo, fagot y dos cornos; *Pieza*, para pequeña orquesta; y *Pieza en cuatro movimientos*, para 12 instrumentos.

A su regreso a México, las composiciones de Revueltas no sólo abarcan una orquestación más compleja sino que:

Su oído empieza a romper con las sonoridades armónicas tradicionales y se aventura en una búsqueda que lo distingue: las acumulaciones cercanas al ruido; sus construcciones rítmicas presentan esquemas relativamente estables que adoptan el riesgo de atravesar estructuras caóticas; sus texturas dan la impresión de estar fuera de sitio para convertirse en un ámbito de desafinaciones, equivocaciones o desaciertos en la sincronía; el todo deja percibir una desproporción espontánea y el rudo rumor de un país de campesinos que ingresa a la industria (Estrada, 2012, p. 30).

Además de dar clases en el conservatorio y dirigir a su orquesta de alumnos, Revueltas es designado subdirector de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que ocuparía de 1929 a 1935. En 1930, contrae nupcias por segunda ocasión, esta vez con Ángela Acevedo, alumna del conservatorio, con quien tendría tres hijas.

Silvestre sustituye a Chávez como director del conservatorio en un pequeño interinato del 21 de febrero a al 8 de mayo de 1933 y durante este periodo escribe las obras: *Cuarteto de cuerdas núm. 1*, *Cuarteto de cuerdas núm. 2*, *Magueyes*, *Cuarteto de cuerdas núm. 3*, las dos versiones de *Cuauhnáhuac*, una para orquesta de cuerdas y otra para suite orquestal; la primera versión de *Esquinas*, para orquesta de cámara y vocalización de mezzosoprano; las dos versiones de *Dúo para pato y canario*, con texto de Carlos Barrera, una para soprano y piano y otra soprano y conjunto instrumental; la primera versión de *Ranas*, con texto de Castañeda, para soprano y piano; *Madrigal*, para violín y chelo; y *Ventanas*, para orquesta.

Hasta 1935 Silvestre continúa sus labores pedagógicas y de dirección, sin embargo, sus ideales políticos de izquierda le causan constantes problemas. En su visión, los músicos eran explotados en beneficio de unos cuantos personajes que se llevaban todo el éxito.

Aunado a esto, la condición económica de su familia era muy precaria y en 1934 muere su hija Natalia. A pesar de esto, continúa escribiendo cada vez más, compone *Alcancías*, para pequeña orquesta; *Cuarteto de cuerdas núm. 4*; *Música de feria*; *Colorines*, para orquesta de cámara; la primera versión de *El renacuajo paseador*, una pantomima para niños con texto de Rafael Pombo, escrita para flautín, clarinete pÍcolo, clarinete, dos trompetas, trombón, percusión, cuatro violines, y contrabajo; *8 x Radio*, para chelo, contrabajo, dos violines, clarinete, clarinete bajo, corno, trompeta y timbales; la primera versión de *Janitzio*, para orquesta; las dos versiones de *Danza geométrica*, una para gran orquesta y otra para nueve unidades: clarinete, clarinete bajo, fagot, trompeta, piano, dos violines, chelo y contrabajo; la primera versión de *Caminos*, para suite orquesta; la música para la película *Redes*, con guion de Paul Strand y Agustín Velázquez Chávez, para orquesta.

Los conflictos que le acarrearán sus ideales hacen que Silvestre termine su relación laboral y de amistad con Carlos Chávez, Rosaura Revueltas afirma que el principal problema es causado por la envidia de Chávez, quien veía a Silvestre como un adversario. Este último deja la Orquesta Sinfónica de México en 1935 y un año después crea una propia, la Orquesta Sinfónica Nacional, que rivaliza con de Chávez; sin embargo, el proyecto tiene una corta existencia.

Las carencias materiales seguían dejando secuelas en la familia de Silvestre y en marzo de 1935 fallece su hija Alejandra.

Tiempo después, Revueltas participa en proyectos cinematográficos como *Vámonos con Pancho Villa*; escribe la segunda versión de *Caminos*, para pequeña orquesta; y la segunda versión de *Janitzio*, para suite orquestal. También escribe la segunda versión de *El renacuajo paseador*, para flautín, clarinete pÍcolo, clarinete, dos trompetas, trombón, tuba, percusión, ocho violines y dos contrabajos; y el *Homenaje a Federico García Lorca*, para orquesta de cámara.

A pesar de que Silvestre tenía serias convicciones de izquierda, no militaba en ningún partido político, sin embargo, en 1936 ocupa el puesto de secretario

general del LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Al respecto, Estrada (2012) señala:

... basta el reconocimiento a su trayectoria de persona íntegra y de izquierda para conducirlo a la presidencia de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR-, donde participan, entre otros, Álvarez Bravo, Luis Arenal, Santos Balmori, Julio Bracho, Juan de la Cabada, Gabriel Fernández Ledesma, José Mancisidor, Leopoldo Méndez o Rufino Tamayo, y desde donde contribuye a hacer efectiva la 1937 la presencia de escritores y artistas mexicanos que manifiestan su apoyo a la República española (p. 40).

Los objetivos de la LEAR eran el pacifismo, el antifascismo y el intento de poner el arte al alcance de los obreros. Su contribución y compromiso con la República Española, que estaba en medio de la guerra civil, lleva a varios de sus miembros a realizar un viaje de algunos meses con destino a España. En las cartas que Silvestre envía a su esposa Ángela, detalla una serie de inconvenientes y vicisitudes que vive el grupo de artistas para poder llegar a su destino. A pesar de todo, consiguen arribar al país europeo y dentro de los programas de apoyo revolucionarios, Revueltas dirige varios conciertos en Madrid, Valencia y Barcelona, y presenta algunas de sus obras.

De esta época son las obras *Caminando*, con texto Nicolás Guillén; *Coqueta para Genio*, para piano; *Frente a frente*, para voces, quinteto de metales y tambor militar; *México en España*, con texto de Pascual Pla y Beltrán, para voces mixtas y grupo de metales; *No sé por qué piensas tú*, con texto de Nicolás Guillén, para barítono y orquesta de cámara; y la primera versión de *Sensemaya, canto para matar a una culebra*, compuesta a partir del texto de Nicolás Guillén, para flautín, clarinete pícolo, clarinete, clarinete bajo, fagot, dos trompetas, trombón, percusión, piano, dos violines y contrabajo.

Después del viaje por España, Revueltas regresa a la Ciudad de México y reanuda su labor pedagógica, también publica varios artículos musicales teóricos. En esta época, Silvestre encamina su producción creativa principalmente a la música para cine como *Bajo el signo de la muerte*, con guion de Salvador Novo y

La noche de los mayas, basada en la obra de Antonio MedizBolio. También escribe la segunda versión de *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas*, para voz y orquesta de cámara

Silvestre continuaría escribiendo música para cine los últimos años de su vida, escribiría *Los de abajo* y *¡Que viene mi marido!*, basado en el texto de Carlos Aarniche, y dejaría inconclusa la obra de ballet *La coronela*, inspirada en 12 grabados de José Guadalupe Posada, con textos corales –no cantados- de Efraín Huerta, que después terminarían Blas Galindo y Candelario Huízar

La madrugada del 5 de octubre de 1940 Silvestre Revueltas fallece en la Ciudad de México a causa de la pulmonía que padecía. Murió siendo fiel a sus convicciones y a sus demonios, y dejó una obra corta en tamaño pero enorme en sensibilidad, siempre desafiante:

Me gustaba pasearme a grandes zancadas, con la melena alborotada y los brazos cruzados a la espalda, por las románticas avenidas de Chapultepec. Siempre tuvieron gran influjo sobre mí esas litografías y grabados que muestran al pobre Beethoven con cara de pocos amigos desafiando un desatado tormentón. Yo no podía hacer menos (Revueltas, 1989, p. 29).

Referencias

Albet, M. (1992). La música de la Europa del norte. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 11, pp. 57-59). España: Ediciones Pamplona.

Basare, A. (2007). *El nacionalismo*. México: Nostra Ediciones.

Calhoun, C. (2007). *Nacionalismo*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.

Castellanos, P. (1969). *El nacionalismo musical en México*. México: Seminario de cultura mexicana.

Estrada, J. (2012). *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica.

García, J. (1982). Los nacionalistas rusos. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 10, pp. 37-52). España: Ediciones Pamplona.

Gómez, C. (1982). Nikolai Rimski-Korsakov. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 10, pp. 68-83). España: Ediciones Pamplona.

González, I. (2011). Nacionalismo musical español. *Tecapreciacionmusical*. Recuperado de <https://tecapreciacionmusical.wordpress.com/2011/05/04/nacionalismo-musical-espanol/>

Gellner, E. (2008). *Naciones y nacionalismo*. Madrid, España: Alianza editorial.

Hamel, F. & Hüelimann, M. (1987). *Nacionalismo musical* ***. En *la Enciclopedia de la música* (Vol. I, pp. 275-291). México: Grijalbo.

López, J. (2013). *Breve historia cultural de los nacionalismos europeos*. Madrid, España: CATARATA.

Pérez, A. (1982). Antonín Dvořák. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* Vol. 10, pp. 18-42). España: Ediciones Pamplona.

Pérez, G.. (1992). *Historia de la música y sus compositores*. Navarra, España: Fratelli Melita Editori.

Picún, O. y Carredano, C. (2012). *El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios*. En: *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Reverter, A. (1982). Alexander Borodin, En la *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 10, pp. 53-67). España: Ediciones Pamplona.

Revueltas, R. (1989). *Silvestre Revueltas por él mismo*. México D. F.: Ediciones Era.

Revueltas, R. (1980). *Los Revueltas*. México D. F.: Grijalbo.

Kohn, H. (1949). *Historia del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, R. (2012). *Historia mínima de la música en occidente*. México: El Colegio de México.

Capítulo 3. *Bibliografía de Silvestre Revueltas*

3.1 Objetivo

Dentro del marco de acción de la bibliografía como ciencia auxiliar, es indispensable el análisis y estudio del tema sobre el que se pretende trabajar. Dado lo anterior, se presenta un trabajo consiente de los retos que implica el estudio de la vida y obra de un músico tan importante como Silvestre Revueltas. Al abordar la labor bibliográfica de un artista completo, se debe tomar en cuenta el estudio académico biográfico de la vida del autor, así como las ideas y proyecciones estéticas que plasma en su música y cómo éstas se reflejan en el estudio de su obra y viceversa; esto con la finalidad de reunir las herramientas necesarias para poder realizar una investigación documental que arroje los recursos que se mostrarán a continuación.

Así, la presente bibliografía tiene por objetivo servir como un recurso de información que compile de manera integral los materiales necesarios para la investigación, la interpretación y el estudio de la vida y obra de Silvestre Revueltas.

3.2. Elección del tema

Dentro de los grandes artistas mexicanos del siglo pasado se encuentra, sin duda, Silvestre Revueltas, músico, compositor, intérprete y hombre revolucionario en varios sentidos. Su influencia en la música y otros compositores es suntuosa y su trascendencia a nivel mundial innegable, así como el reconocimiento y admiración a su obra por parte de varias generaciones de artistas, quienes continúan estudiando las innovaciones que el músico dejó para la posteridad.

La elección de la vida y obra de Silvestre Revueltas como tema de la presente bibliografía se basa en la importancia de resaltar un momento histórico en el que el arte en México se consolida a través de las instituciones. Es necesario destacar que la obra de Revueltas va más allá del Nacionalismo musical, sin embargo, debe entenderse dentro del marco histórico en el que se desarrolla, siendo esto de suma importancia, pues marca un hito dentro de la música académica mexicana al crear una obra vanguardista y revolucionaria, pero que al mismo tiempo retrata la esencia de lo mexicano, entendiendo que esta categorización tiene fronteras endebles, pues al ser lo mexicano tan humano como cualquier otra manifestación cultural en el mundo, sólo puede catalogarse como arte en el sentido más estricto de la palabra.

Así, la presente bibliografía busca ser útil para la comprensión de un personaje que revolucionó el arte y cómo, a partir de ello, fue posible vislumbrar una perspectiva del desarrollo de la música mexicana de la primera mitad del siglo XX, así como de sus influencias posteriores.

3.3. Alcance

La materia de esta bibliografía mantiene una apertura de gran alcance dentro del ámbito musical, ya que los interesados no necesariamente deben estar relacionados con la temática central, sino que, por el contrario, mediante su revisión pueden abrirse nuevos tópicos de interés e investigación, no sólo con relación a Silvestre Revueltas, sino también a la música en general.

Asimismo, intérpretes, ejecutantes, historiadores del arte, etnomusicólogos, investigadores, semióticos musicales, entre otros estudiosos, pueden encontrarse interesados en la presente bibliografía, ya que su estudio central es el reflejo de un artista completo que trasciende su disciplina.

3.4. Metodología

La siguiente bibliografía compila, con base en el análisis y la reflexión crítica, material documental que sirve como acercamiento y ayuda en la interpretación musical e investigación de la obra de Silvestre Revueltas. En este desafío se incluyen documentos que denotan un reflejo de la vida, obra y elementos característicos del arte del músico. Se contemplan de manera específica obras bibliográficas que aborden el análisis formal de las composiciones de Revueltas, libros que exploren la vida del compositor y sus principales influencias artísticas, así como los que traten sobre la ideología y los pilares humanos del músico y la forma en que estos se ven reflejados en su obra artística; también, se incluyen partituras de la obra del compositor, ya sea en el sentido del estudio de la obra, de la interpretación musical o de la investigación. Dentro de un panorama integral, se contempla, además, la grabación de la obra del músico, por lo que se incluye material sonoro con las obras relacionadas a los libros y a las partituras.

Ahora, como parte del estudio del quehacer artístico de Silvestre Revueltas, no puede quedar fuera su desarrollo en la composición de bandas sonoras de películas, por tanto se incluyen los filmes en las cuales participó.

Por último, se incluyen algunos documentos sonoros que se encuentran en internet, para facilitar el acceso a los mismos en el caso de contar con la tecnología suficiente.

La metodología de trabajo para el presente texto consistió en una revisión y estudio en diferentes fuentes documentales sobre la música mexicana, encontrando las bases para enfrentar la búsqueda de información sobre uno de los músicos mexicanos más reconocido del siglo pasado.

A la delimitación del tema, siguió una sumersión en las fuentes documentales que detallaran, analizaran y describieran las características de Silvestre Revueltas, para esto se recurrió a enciclopedias, diccionarios, revistas especializadas en música y a músicos profesionales.

Posteriormente, se procedió a estudiar las características y necesidades de información referentes a Silvestre Revueltas y, a partir de esto, se consideró prudente realizar una bibliografía descriptiva que incluyera documentos bibliográficos, sumando a ello materiales propios de la obra de Revueltas, así como documentos que permitan un mayor alcance en el estudio del artista, como documentos sonoros, audiovisuales y electrónicos.

La búsqueda documental que se realizó en el primer acercamiento al tema arrojó una vasta cantidad, sin embargo, al no existir la misma proporción de formatos y acceso a éstos, la selección se delimitó a los subgéneros encontrados.

Así, siguió la búsqueda de materiales documentales en las principales bibliotecas de música y arte de la Ciudad de México. La cantidad de obras encontradas fue reduciéndose tras una selección que se limitó a los documentos que presentaran un estudio formal de las partituras de Revueltas, que dieran una visión de completa del desarrollo de su obra, que trataran sobre la vida y desarrollo del artista y, finalmente, que abordaran la trascendencia de su obra y su relación con otras expresiones artísticas.

Posteriormente, se buscaron y seleccionaron las partituras relacionadas con los materiales bibliográficos, ya fuese con su análisis, su desarrollo creativo, su historia o su correlación con otras artes. También, se buscaron grabaciones sonoras que tuvieran un vínculo con los libros o con las partituras seleccionadas. No se dejó de lado el material videográfico en el que participó Revueltas y se incluyeron algunas de las películas para las que compuso música original.

Finalmente, se consideró necesario incluir algunos enlaces de internet que llevaran a material en línea relacionado con los documentos antes mencionados.

Por tanto, como resultado de la búsqueda, revisión y selección documental, se seleccionó la siguiente cantidad de obras:

- Veinte libros
- Veinte partituras
- Veinte grabaciones sonoras

- Diez materiales videográficos
- Once documentos en línea

Ahora bien, el estilo bibliográfico seleccionado para la descripción de los documentos es el Chicago edición ---, sin embargo, se llevaron a cabo ciertas adaptaciones en consideración de un mejor entendimiento. Como en el espaciado de la puntuación; o en el caso de las referencias de partituras originales no publicadas, se siguieron los parámetros de las partituras publicadas para consistencia de los registros; también se siguió la esquematización de los documentos en línea para los registros en streaming que no contempla el manual. También se agregó una sinopsis a los registros de Libros y de Material Videográfico así como notas de contenido a los registros de Partituras, Grabaciones Sonoras y de los Documentos en línea; por último se incluyó la localización de los materiales y la clasificación bibliográfica asignada a los mismos por las bibliotecas correspondientes.

Asimismo, es importante resaltar que los diferentes formatos que componen la bibliografía se dividen en seis conglomerados principales. Alguno de los registros que se incluyen en cada uno de estos cuentan con la referencia véase para interconectarse con otros de interés o relacionados con el registro revisado: así, se pueden relacionar los libros que tratan sobre alguna obra en particular con la partitura correspondiente y también con la grabación sonora; también se puede relacionar la composición de música para una película, tratada formalmente desde el análisis musical, con la película misma, con la partitura de la obra o con el disco que contiene la grabación.

Lo anterior sirve como ejemplo de dos tipos de relación de registros, sin embargo, no son los únicos, ya que la presente bibliografía pretende ser un recurso de información integral.

3.5. Estructura de la bibliografía

La estructura de la bibliografía se determinó, en un primer término, a partir del formato de los documentos que la integran. La secuencia de la división de éstos se estructuró en función de la importancia de la relación con la obra bibliográfica.

Para diferenciar los conglomerados de registros a partir de su formato, se tituló a cada grupo de registros con el formato que contiene y, posteriormente, se numeraron los registros que lo integran, anteponiendo la primera letra del título del grupo, quedando de la siguiente manera:

- Libros
 - L1
 - L2
 - L3
 - L4
 - Etc.
- Partituras
 - P1
 - P2
 - P3
 - P4
 - Etc.
- Grabaciones sonoras
 - GS1
 - GS2
 - GS3
 - GS4
 - Etc.
- Material videográfico
 - MV1
 - MV2

MV3

MV4

Etc.

- Documentos en línea

DL1

DL2

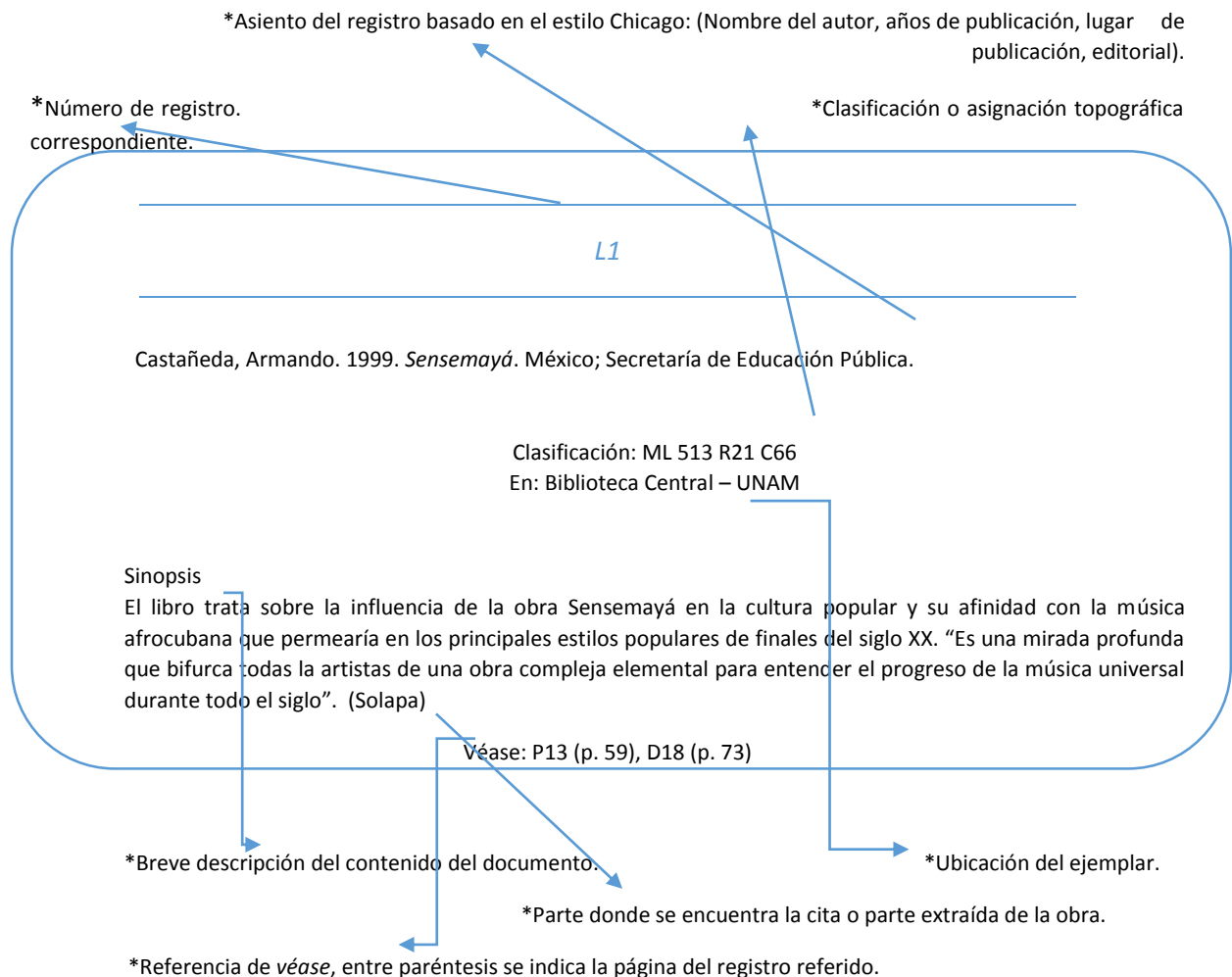
DL3

DL4

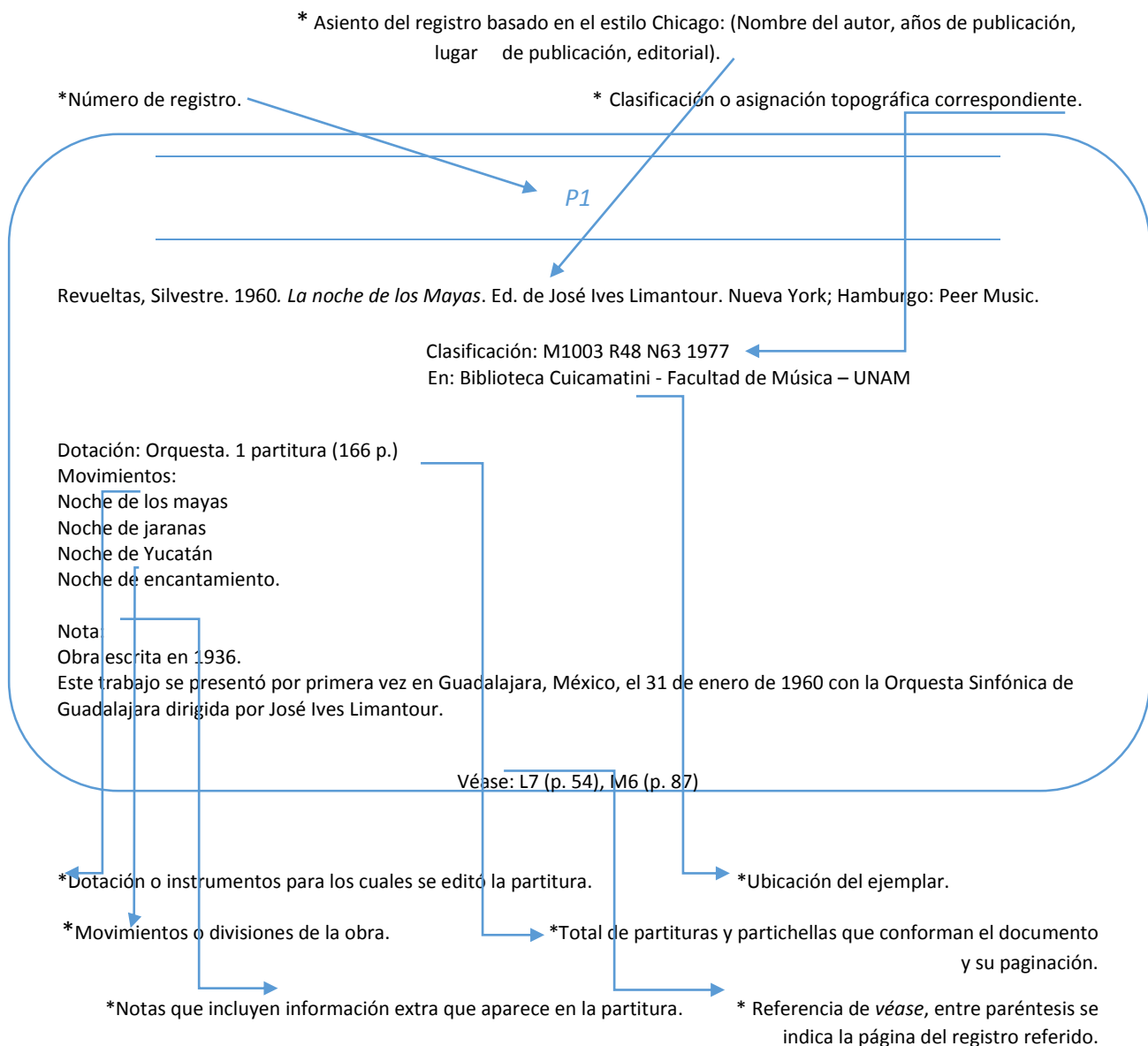
Etc.

La estructura de los registros varía de acuerdo al formato del que se trate, resultando de la siguiente manera:

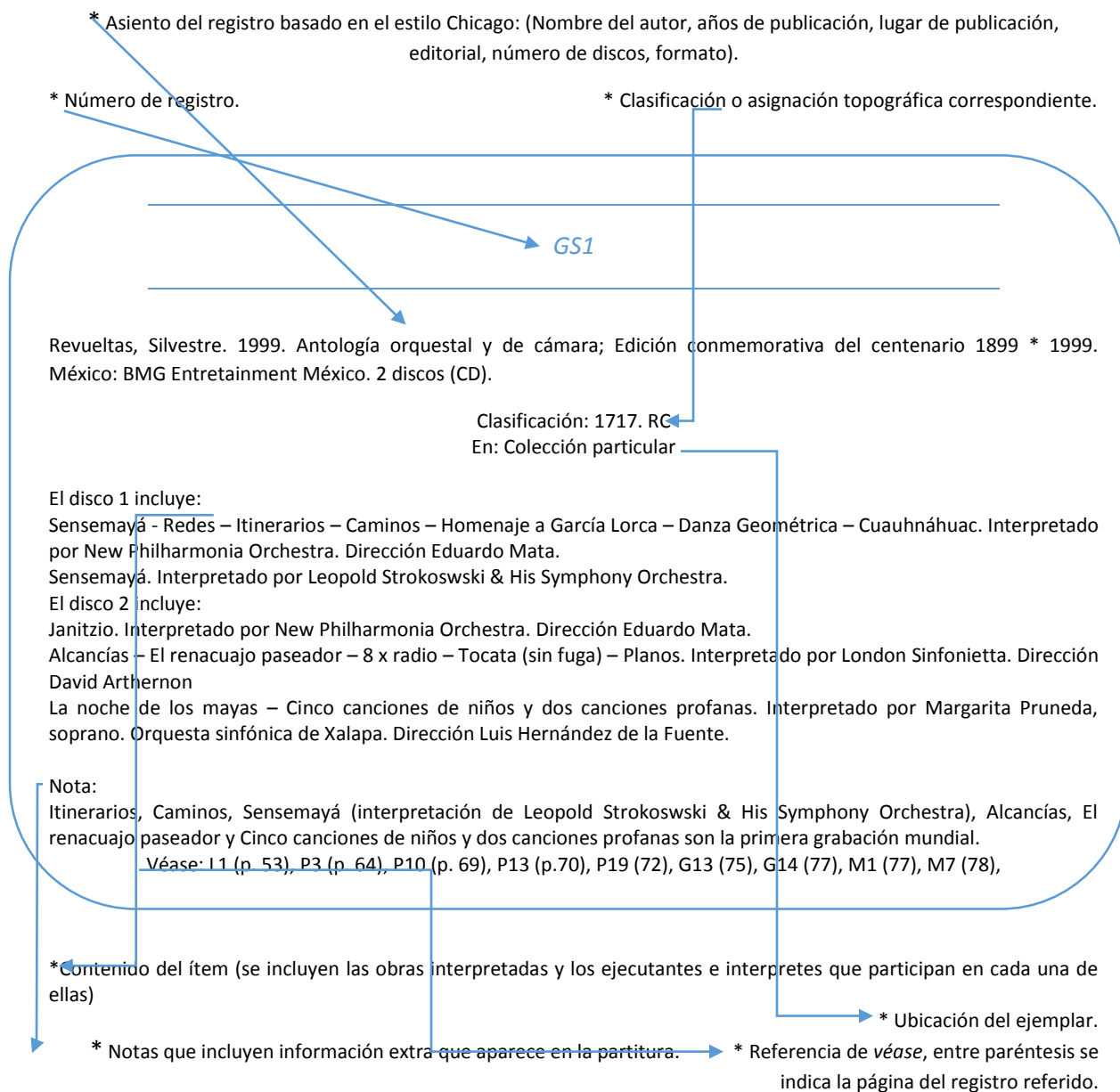
Libros



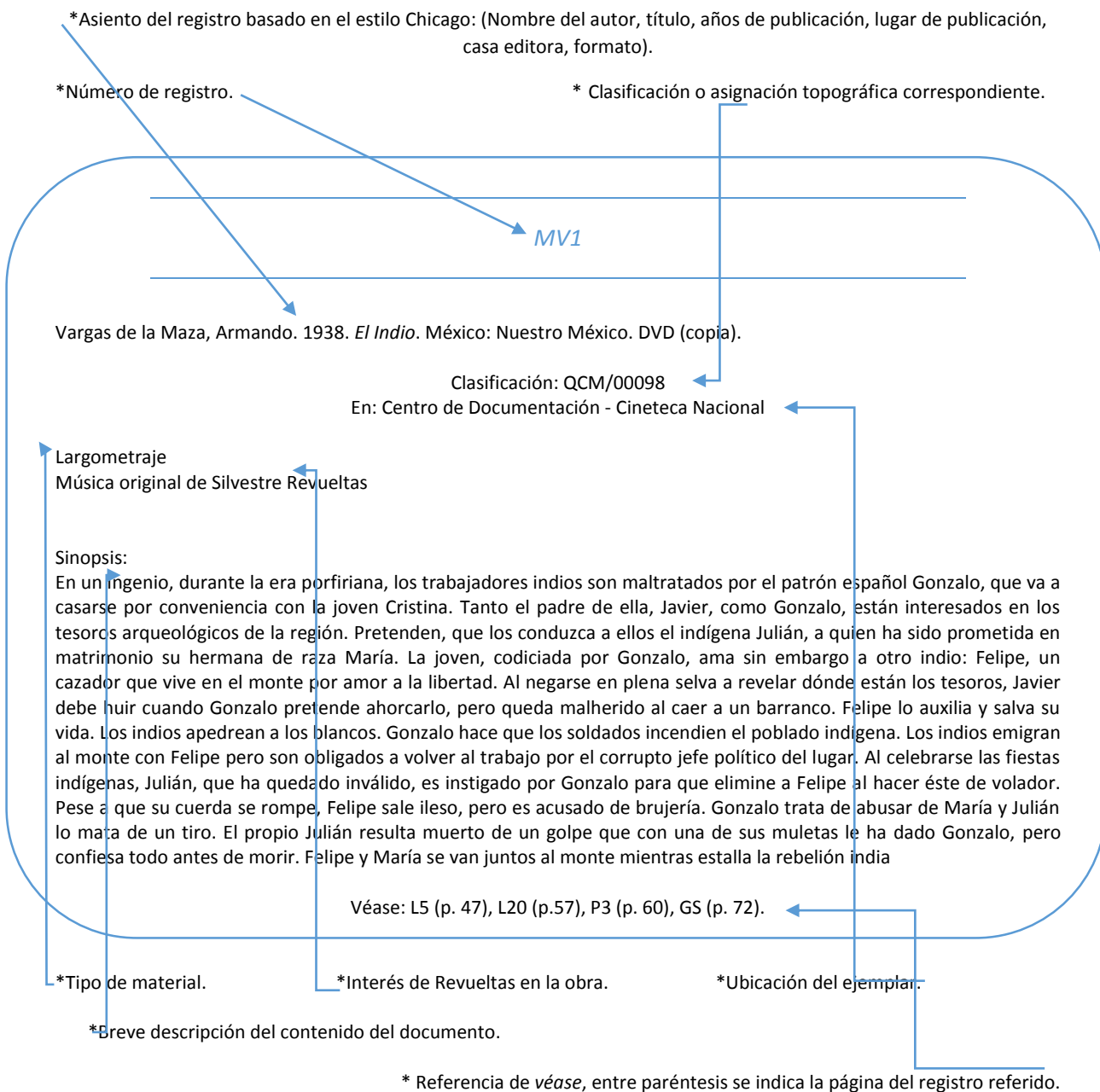
Partituras



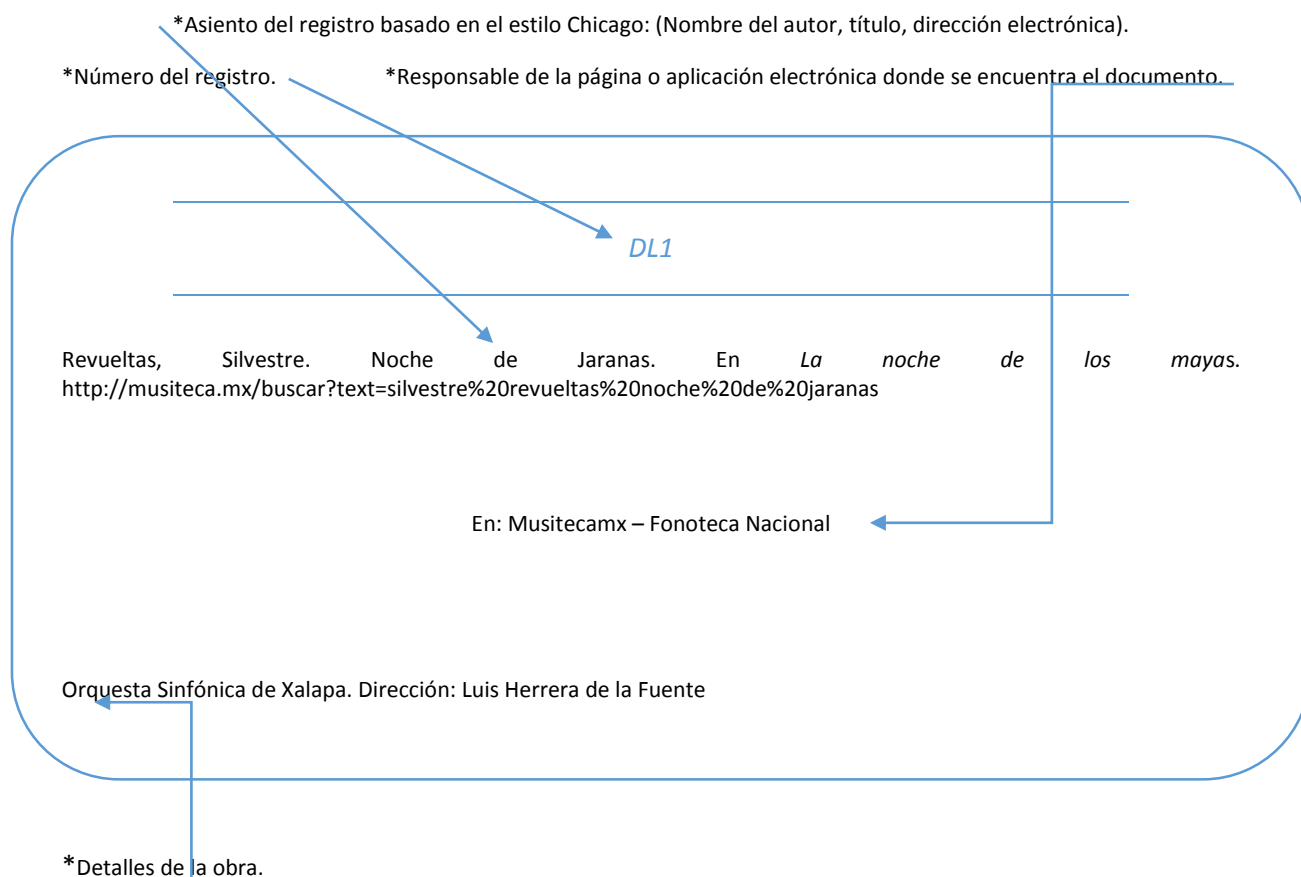
Grabaciones sonoras



Material videográfico



Documentos en línea



Los registros documentales, como se mencionó, están divididos, en primera instancia, a partir de su formato, éstos se han ordenado alfabéticamente a partir del título de la obra y, como se puede ver en su descripción, se han numerado anteponiendo la primera letra del formato dentro del que se agrupa, con el fin de lograr una mayor accesibilidad a los registros.

Finalmente, se realizaron varios índices de acceso a los registros. El primero de ellos consta de los responsables intelectuales de las obras, ya sea que responda al autor de un libro, al director de una película o al compilador de un catálogo; el segundo índice contiene los interpretes participantes en los documentos que componen la bibliografía, ya sea del material sonoro, del material videográfico o

del documento en línea; el tercero refiere a los ejecutantes que participan en las obras incluidas, ya sea una persona o un conjunto musical participante; además, se incluye un cuarto índice con las obras, ya sea que aparezcan en las partituras, los libros o en las grabaciones sonoras. También se incluye un apartado con las bibliotecas mencionadas.

3. 6. Bibliografía de Silvestre Revueltas.

3.6.1. Libros

L1

Revueltas, José. 1966. *Apuntes para una semblanza de Silvestre*. México: Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Asuntos Culturales.

Clasificación: ML410.R389 R49

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

El libro trata sobre Silvestre Revueltas, desde la visión de José, su hermano, el gran músico es descrito por el gran escritor. Aquí se cuenta la vida de Silvestre y sirve como testimonio que describe la experiencia de José al lado de su Hermano.

Véase: L9 (p. 109)

L2

Rio, Alfonso de. 1952. *Cantar de Silvestre Revueltas*. México: Ediciones Revista Musical Mexicana.

Clasificación: PQ7297. R424 C35
En: Biblioteca Samuel Ramos - Facultad de Filosofía y Letras - UNAM.

Sinopsis:

Alfonso del Rio escribe sobre las características de la obra de Silvestre Revueltas. "La figura creativa del artista se vale ya sea de los alientos como de las percusiones y los incorpora en un estilo único basado en el conocimiento adecuado de la técnica, pero también en las entrañas de su cultura y del mestizaje mexicano, sin dejar de lado su interés por los sonidos primarios y la influencia de la vanguardia artística". (Prólogo)

Véase: GS1 (p. 127)

L3

Revueltas, Silvestre. 1982. *Cartas íntimas y escritas*. México: SEP, dirección general de publicaciones y bibliotecas.

Clasificación: ML410.R38 R495
En: Biblioteca Samuel Ramos - Facultad de Filosofía y Letras - UNAM.

Sinopsis:

Contiene cinco cartas enviadas por Silvestre Revueltas a su esposa Ángela. Testimonio personal de un artista que se expresa en su correspondencia con la misma intensidad que puso en sus composiciones. El texto se enriquece con fotografías personales y algunas partituras inéditas.

Véase: L6 (p.107)

Kolb, Roberto. 2012. *Contracanto: una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Estudios de Posgrado.

Clasificación: ML410.R38 K65
En: Biblioteca Central – UNAM

Sinopsis:

El libro explora las vetas rebeldes del compositor, e intenta hallar, no sin riesgos interpretativos, las huellas de esas mismas vetas en la música. Trata sobre la revisión histórica de las obras compuestas por Revueltas entre 1931 y 1934. “A veces con sarcasmo e ironía, la música de Revueltas hace frente a un nacionalismo reduccionista y acomodaticio, y otras, mediante un sentido pathos, nos hace escuchar la voz de su personaje principal, el poblador de la calle, pobre y desamparado, pero embebido en emoción utópica”. (Solapa)

Véase: GS5 (p.129)

L5

Bitran, Yael. y Miranda, Ricardo. (2002). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México D. F.: INBA.

Clasificación: ML410.C33 D53
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

“La presente antología, escrita en el concurso de diversos especialistas, permite una visión renovada y amplia de la música y las acciones de estos músicos. Desde la revisión de aspectos puntuales de índole técnica hasta la reconstrucción de entornos musicales diversos, los ensayos aquí reunidos ofrecen nuevas aportaciones sobre las obras y sus alcances de estos importantes compositores; los textos corroboran también la amplitud del universo que la música de Revueltas y Chávez representan y, en forma simultánea, cada ensayo abre diversas puertas que permiten a todo lector interesado, encontrar ideas y conceptos que amplíen la audición y el estudio de estos compositores” (contraportada).

Véase: GS18 (p.136)

L6

Álvarez Coral, Juan. 1974. *Epistolario / Silvestre Revueltas*. México: UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Música.

Clasificación: ML410.R38 A3 1974
En: Biblioteca Central – UNAM

Sinopsis:

El libro expresa las ideas y sentimientos sobre Silvestre Revueltas que no se encuentran en su música. Abarca la correspondencia que da voz para contar su experiencia y modo de pensar de entre los muertos y presenta el testimonio directo de un hombre controvertido, falsificado y aún calumniado. Revueltas, cuya originalidad y fuerza en la síntesis nacionalista le garantizan un lugar propio, luchó con valor por sus ideales, sin claudicar ni traicionarlos, y las vivencias de sus cartas permiten aproximarse algo más profundamente a la realidad del compositor.

Véase: L3 (p. 105)

L7

Cortez M, Luis Jaime. 2000. *Favor de no disparar sobre el pianista: una vida de Silvestre Revueltas*. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Música, Centro Nacional para la Cultura y las Artes.

Clasificación: ML410.R38 C67

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

“Cruce de caminos entre la novela y el ensayo, entre la biografía y el análisis de una partitura, este libro es ante todo un divertido experimento para acercarse a una de las figuras centrales de la cultura mexicana del siglo XX: Silvestre Revueltas. Con acucioso oficio de historiador, Luis Jaime Cortez permite que los documentos y testimonios vayan deslizándose como en un juego de cartas, en el que el lector va configurando sus propias apuestas”. (Contraportada)

Véase: GS1 (p. 127)

L8

Marinello, Juan. (1980). *Imagen de Silvestre Revueltas*. La Habana, Cuba: Arte y literatura.

Clasificación: ML410.R38 I53 1980

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

“Los trabajos que se recogen en este libro nos ofrecen un contrapunto, una visión de Silvestre Revueltas, el músico y el hombre que fue este gran compositor mexicano. Porque si valedera es su música, lo es el hombre. Revueltas, síntesis del artista-hombre-pueblo, es una de las fuerzas creadoras más sobresalientes de la música americana”. (prólogo)

Véase: L12 (p.110), L18 (p.114)

Revueltas, Rosaura. 1980. *Los Revueltas (biografía de una familia)*. México: Grijalbo.

Clasificación: CT34.M4 R47
En: Biblioteca Central – UNAM

Sinopsis:

Biografía de la familia de origen duranguense Revueltas Sánchez y memorias de una de sus integrantes, la actriz y bailarina Rosaura Revueltas (1920-1996). Célebre por su participación protagonista en la película norteamericana independiente *La sal de la tierra* (1954), Rosaura Revueltas rinde testimonio de una de las sagas familiares más importantes en el ámbito artístico e intelectual mexicano del siglo XX, formada por el escritor José Revueltas, el músico Silvestre Revueltas y los pintores Fermín y Consuelo Revueltas.

Véase: L1 (p.104), L18 (p.114)

Kolb, Roberto. (1997). *Sensemaya: un juego de espejos entre música y poesía*. México, D.F.: JGH.

Clasificación: ML410.R389 G66
En: Biblioteca Samuel Ramos - Facultad de Filosofía y Letras - UNAM.

Sinopsis:

El libro trata sobre el diálogo que existe entre la música y la poesía, “ambas tienen un especial interés por el ritmo y, en algunas ocasiones, incluso pueden transcribir recursos que, en su origen, no son propios de su gramática ni de su articulación” (cubierta). Se aborda al poeta Nicolás Guillén y a su obra, y la emparenta con la música de Silvestre Revueltas, ejemplo de esto es *Sensemaya*, refiriendo “al contenido y a la estructura que un poema puede evocar para su recreación en un lenguaje nuevo e independiente... *Sensemaya* es un ejemplo inusitado en el cual el viaje ha sido redondo: ha participado la música para, a través del filtro poético, volver a ella en forma enriquecida y sublimada”. El libro entonces, acerca a dos artistas y sus obras y describe los recursos compositivos, a partir de los cuales sustenta un ensayo de equivalencia entre la música y la poesía y su excelso grado de creación.

Véase: P17 (p. 125), P18 (p. 125), GS13 (p. 133). GS14 (p. 134), DL11 (p. 152)

L11

Fondo de Cultura Económica. 1975. *Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Clasificación: ML410.R38 S55

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

Libro de homenaje a Silvestre Revueltas que se nutre con escritos de Pablo Neruda, Abigail Bohórquez, Alfredo Cardona Peña, Thelma Nava, Efraín Huerta, Sergio Armando Gómez, Aurora Reyes; también se incluye obra pictórica de los compañeros de Revueltas en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), como Fernando Castro Pacheco, José Hernández Delgadillo, Mario Orozco Rivera, entre otros.

Véase: GS1 (p. 127)

L12

Garland Peter. 1994. *Silvestre Revueltas*. México: Alianza.

Clasificación: ML410.R389 G37

En: Biblioteca Central – UNAM

Sinopsis:

El libro trata sobre la vida de Silvestre Revueltas, aborda su viaje de estudios a Estados Unidos, su viaje a España para apoyar a la República, su entrega a las causas de izquierda, su papel como fundador de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), etc. “Este libro proporciona un nuevo enfoque: es la primera aproximación a una biografía musical, un recuento cronológico y, a la vez, una aportación teórica al conocimiento de su obra. Pone al alcance del profesional y del aficionado datos desconocidos y nuevos puntos de vista de sumo interés acerca de la obra de Revueltas, uno de los grandes compositores del siglo”, solapa.

Véase: (L8 p.108), L18 (p.114)

Contreras Soto, Eduardo. 2000. *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Clasificación: ML 410 R38 C66

En: Biblioteca Central – UNAM

Sinopsis:

Este libro se propone ofrecer a todos los que quieren a Revueltas, o que se interesan por él, un acercamiento de carácter general, en lenguaje asequible al estado que guarda el conocimiento sobre el compositor hasta este momento. Reúne la información dispersa en diversas fuentes publicadas, además de aportar parte de la investigación personal del autor. La primera parte del libro trata sobre la biografía de Revueltas, con todos los datos disponibles sobre su trayectoria profesional, presentados con la mayor exactitud posible. La segunda parte trata de una introducción al conocimiento de la obra musical de Revueltas, se exponen aspectos formales que pueden hallarse en sus composiciones en general; se presentan algunas ideas musicales características del autor y constantes en sus obras, lo mismo en términos estéticos que políticos y sociales.

Véase: L15 (p. 113), L18 (p. 114), GS3 (p. 128)

Kolb, Roberto. 1998. *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*. México D. F.: Escuela Nacional de Música, UNAM.

Clasificación: ML134.R45 S55

En: Biblioteca Samuel Ramos - Facultad de Filosofía y Letras - UNAM.

Sinopsis:

Ante la diversidad de géneros que caracteriza la obra de Silvestre Revueltas, se realiza un listado alfabético de las fichas desglosadas, complementado por clasificaciones cronológicas y genéricas en versión resumida. El catálogo por géneros contiene además de la música para voz y piano, música de cámara, partituras orquestales o para conjunto instrumental mixto, música agrupada como "obra secundaria". Dentro de ésta, se enumeran en un apartado los manuscritos de música para cine, que, aunque nunca fueron editados como tales, en algunos casos fueron concebidos también para su ejecución en las salas de concierto, o sirvieron a otros compositores y directores para la compilación póstuma de suites sinfónicas, reseñadas en detalle en las fichas genealógicas de un catálogo alfabético.

Véase: GS1 (p. 127)

L15

Contreras Soto, Eduardo. 2012. *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla: La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; INAH.

Clasificación: ML410.R38 C665

En: Biblioteca Cuicamatini – Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

El libro explora el material musical de Silvestre Revueltas para cine, contiene análisis de obras como *la coronela*, *Redes*, *Música para charlar*, entre otras. Se hace una revisión de las partituras originales manuscritas del compositor. También se centra en la relación de Silvestre Revueltas con otros artistas e intelectuales de varios campos. El libro es una continuación de *Silvestre Revueltas, Baile, Duelo y Son*, del mismo autor.

Véase: P13 (123), GS4 (p. 129), GS6 (130), GS20 (137), MV1 (138), MV2 (p. 139), MV3 (p. 140), MV4 (p. 141), MV6 (p. 143), MV7 (p. 144), MV8 (p.145), MV10 (p. 147), DL5 (p.149), DL8 (p. 150), DL9 (p. 151)

L16

Contreras Guillermo. 1954. *Silvestre Revueltas: Genio atormentado*. México.

Clasificación: ML410.R38 C65

En: Biblioteca Cuicamatini – Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

Libro que aborda a Silvestre Revueltas desde su obra musical y su genio; trata el tema del alcoholismo y el arte, y de la relación de Silvestre con la bebida; también analiza la situación económica en la que vivió el artista y la importancia del amor y la pobreza para él; también se incluye un Psicoanálisis de la obra artística de Silvestre Revueltas.

Véase: L18 (p. 114)

L17

Teibler-Vondrak, Antonia. 2011. *Silvestre Revueltas: musik für bühne und film*. Austria: Böhlau.

Clasificación: ML410.R389 T45

En: Biblioteca Cuicamatini – Facultad de Música – UNAM

Sinopsis:

Libro que habla sobre uno de los compositores más importantes de México en la primera mitad del siglo XX. Se explora la producción musical del músico y su contribución a la identidad cultural del país. También se habla de la una alta complejidad estilística a través de la síntesis de técnicas compositivas de vanguardia con expresiones rurales y urbanas de México, “es un testimonio vivo de la vida social, política y cultural” cubierta.

Véase: L4 (p. 106), L13 (p. 111)

L18

Revueltas, Silvestre. 1989. *Silvestre Revueltas por él mismo*. México D. F.: Ediciones Era.

Clasificación: ML410.R38 A3

En: Biblioteca Central – UNAM

Sinopsis:

“Silvestre habla aquí, con su propia voz, de su alma y sus tiempos, lo mismo en sus cartas a su familia y a Jule Klarecy y Ángela Acevedo –sus esposas-, que en las inolvidables páginas de su ‘Viaje a España’, que en su dramático e irónico ‘Diario en el sanatorio’ y que en sus ‘Notas y escritos teóricos’. Luego de leer estas páginas, escritas en una prosa por lo demás notable, el lector conocerá mucho mejor –casi íntimamente- a Silvestre Revueltas, personaje esencial de nuestro siglo XX”. (Contraportada).

Véase: L8 (p.108), L9 (p.109) L14 (p. 110), L16 (p.113)

Pérez, Montfort. 2000. Silvestre Revueltas por escrito. En *Avatares del nacionalismo cultural*, 69-91. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Clasificación: F1210 P468

En: Biblioteca Samuel Ramos – Facultad de Filosofía y Letras – UNAM.

Sinopsis:

Aproximaciones al nacionalismo, las letras y al músico. Se investigan las vías a través de las cuales se construyeron identidades populares-oficiales, incorporando la influencia de los medios, la propagación de la educación oficial y la divulgación de diversas instituciones culturales promovidas por el Estado y la iniciativa privada. Repasa el recorrido de las representaciones nacionales y locales, las expresiones oficiales y populares, los intereses a los que han servido y, particularmente, a quienes han afectado.

A través de un recorrido por diversas fuentes como los discursos oficiales, los testimonios personales, la hemerografía, el registro de patentes o los documentales cinematográficos, se intenta presentar un resultado que permita abrir y discutir temáticas.

Véase: L5 (p. 107)

Kolb, Roberto. 2007. *Sonidos en rebelión*. México: UNAM, Escuela Nacional de Música, Dirección General de Apoyo al Personal Académico.

Clasificación: ML410. R83 S55
En: Biblioteca Central – UNAM

Sinopsis: En vida y tras su prematura muerte en 1940, el interés por la persona y el arte de Silvestre Revueltas se mantuvo siempre vivo. Así lo atestiguan no sólo compositores, poetas, literatos, y cronistas, quienes con sus palabras lo han retenido en nuestra memoria. También, y sobre todo, las grabaciones de directores de la talla de Leopold Stokowsky, Erich Kleiber, Ernest Ansermet, Leonard Bernstein, Eduardo Mata y Esa-Peka Salonen lo preservan en nuestro oído.

Véase GS1 (p. 127)

3.6.2. Partituras

P1

Revueltas, Silvestre. 1951. *8 por radio*. Nueva York: Southern Music Publishing.

Clasificación: 2757 132 2913
En: Biblioteca Candelario Huizar - Conservatorio Nacional de Música

Dotación: Orquesta
4 partichelas.

Véase: GS1 (p. 127), GS5 (p. 129)

P2

Revueltas, Silvestre. 1932. *Alcancías*. Nueva York: Southern Music Publishing.

Clasificación: M1003.8 R48 A53
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música - UNAM

Dotación
Pequeña orquesta. 1 partitura (79 p.)

Véase: GS1 (p. 126), GS9 (p. 131), DL1 (p. 148)

P3

Revueltas, Silvestre. *Caminos*. México.

Clasificación: 2745 129 2899

En: Biblioteca Candelario Huizar - Conservatorio Nacional de Música

Dotación: Orquesta.

1 partitura (48 p.)

Nota: es una fotocopia del manuscrito.

Véase: GS1 (p. 127), GS6 (p. 130), GS20. (p. 137), DL2 (p.148)

P4

Revueltas, Silvestre. *Colorines*. México.

Clasificación: 2746 129 2899

En: Biblioteca Candelario Huizar - Conservatorio Nacional de Música

Dotación

Orquesta de cámara. 1 partitura (48 p.)

Véase: GS20 (p. 137), DL4 (p.149)

P5

Revueltas, Silvestre. *Cuarteto núm. 1*. Nueva York: Southern Music Publishing.

Clasificación: 2747 129 2900

En: Biblioteca Candelario Huizar - Conservatorio Nacional de Música

Dotación: Cuarteto de cuerdas
1 partitura (6 p.)

Véase: GS8 (p. 131), GS11 (p. 132)

P6

Revueltas, Silvestre. *Cuarteto núm. 2, Magueyes*. Nueva York: Southern Music Publishing.

Clasificación: 2748 129 2901

En: Biblioteca Candelario Huizar - Conservatorio Nacional de Música

Dotación: Cuarteto de cuerdas
1 partitura (5 p.), 2 partichelas

Véase: GS8 (p. 131), GS11 (p. 132)

P7

Revueltas, Silvestre. 1957. *First little serious piece: for wind*. Nueva York: Southern Music Publishing.

Clasificación: M557.4 R48 No. 1 1957
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Dotación
Clarinete, flauta transversa, oboe, saxofón, trompeta. 1 Partitura de bolsillo (4 p.) y 5 partes.

Véase GS3 (p. 128)

P8

Revueltas, Silvestre. 1971. *Itinerarios*. New York: Southern Music.

Clasificación: P07668
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Dotación
Orquesta. 1 partitura (40 p.)

Véase: GS1 (p. 127)

P9

Revueltas, Silvestre. 1966. *Janitzio*. New York: Southern Music Publishing.

Clasificación: P23915 P26611 ej. 2
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Dotación
Orquesta. 1 partitura (5 p.) y 5 particellas.

Véase: GS1 (p. 127), DL7 (p. 150)

P10

Revueltas, Silvestre. 1960. *La noche de los Mayas*. Ed. de José Ives Limantour. Nueva York; Hamburgo: Peer Music.

Clasificación: M1003 R48 N63 1977
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Dotación: Orquesta. 1 partitura (166 p.)

Movimientos:

Noche de los mayas

Noche de jaranas

Noche de Yucatán

Noche de encantamiento.

Nota:

Obra escrita en 1936. Este trabajo se presentó por primera vez en Guadalajara, México, el 31 de enero de 1960 con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara dirigida por José Ives Limantour.

Véase: P11 (p. 122), GS1 (p. 127), GS3 (p. 128), GS6 (p. 130), GS7 (p. 130), MV3 (p. 140), DL10 (p. 151)

P11

Revueltas, Silvestre. 1977. *La noche de los mayas*. USA: Southern Music Publishing,

Clasificación: P00477

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Dotación
Orquesta
1 partitura (166 p.)

Véase: P10 (p. 121), GS1 (p. 127), GS3 (p. 128), MV3 (p. 140), DL10 (p. 151)

P12

Revueltas, Silvestre. 1967. *Música de feria*. New York: Southern Music Publishing.

Clasificación: P00989

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Dotación
Cuarteto de cuerdas. 1 partitura (16 p.) y 4 particellas.

Véase: GS8 (p. 131), GS10 (p. 132), GS11 (p. 132)

P13

Revueltas, Silvestre. *Música para charlar*. México.

Clasificación: 2756 132 2911

En: Biblioteca Candelario Huizar - Conservatorio Nacional de Música

Dotación: Orquesta
5 partichelas

Véase: L15 (p. 113), GS6 (p. 130), GS20 (p. 137), DL5 (p. 149), DL9 (p.151)

P14

Revueltas, Silvestre. *Primera pieza para orquesta*. México.

Clasificación: M1045 R48 P54

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Dotación
Orquesta de cámara. 2 partituras (16 p.) y 13 partes
Nota:
Fotocopia del manuscrito con fecha: 19 de marzo 1929

Véase: GS5 (p. 129)

P15

Revueltas, Silvestre. 1971. *Redes*. New York Southern Music.

Clasificación: P07669 P07670 ej.2
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Dotación
Orquesta. 1 partitura (80 p.)
Nota
Música para película (Poema Sinfónico)

Véase: GS3 (p.127), GS20 (p.137), MV8 (p. 145)

P16

Revueltas, Silvestre. 1957. *Second Little serious piece: for wind*. Nueva York: Southern Music Publishing.

Clasificación: M557.4 R48 No. 2 1957
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música - UNAM

Dotación:
Flauta piccolo, oboe, trompeta en C, clarinete en Bb, saxofón barítono en Eb. 1 partitura de bolsillo
1 Partitura (4 páginas) y 5 partichellas

Véase: GS3 (p.128)

P17

Revueltas, Silvestre. 1970. Sensemaya. En *Twentieth century orchestra studies for percussion*. Nueva York: G. Schirmer.

Clasificación: MT655.4 T84
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

1 libro con partituras (77 p.)

Véase: L10 (p. 109), P18 (p. 125), GS13 (p. 133), GS14 (p. 134), DL11 (p. 152)

P18

Revueltas, Silvestre. 1970. Sensemaya. En *Twentieth century orchestra studies for timpani*. Nueva York: G. Schirmer.

Clasificación: MT655.4 T87
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

1 libro con partituras (59 p.)

Véase: L10 (p. 109), P17 (p. 128), GS13 (p. 133), GS14 (p. 134), DL11 (p. 152)

P19

Revueltas, Silvestre 1974. *Tres sonetos*. New York Southern Music.

Clasificación: P03268
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Dotación
Conjunto de cámara. 1 partitura (11 p.)

Véase: GS1 (p.127)

P20

Revueltas, Silvestre. 1970. *Ventanas*. New York: Southern Music.

Clasificación: P08499
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Dotación
Gran orquesta. 1 partitura (56 p.).

Véase: GS6 (p. 130)

3.6.3. Grabaciones Sonoras

GS1

Revueltas, Silvestre. 1999. *Antología orquestal y de cámara; Edición conmemorativa del centenario 1899 * 1999*. México: BMG Entertainment México. 2 discos (CD).

En: Colección particular

El disco 1 incluye:

Sensemaya - Redes - Itinerarios - Caminos - Homenaje a García Lorca - Danza Geométrica - Cuauhnahuac. Interpretado por New Philharmonia Orchestra. Dirección Eduardo Mata.

Sensemaya. Interpretado por Leopold Stokowski & His Symphony Orchestra.

El disco 2 incluye:

Janitzio. Interpretado por New Philharmonia Orchestra. Dirección Eduardo Mata.

Alcancías - El renacuajo paseador - 8 x radio - Tocata (sin fuga) - Planos. Interpretado por London Sinfonietta. Dirección David Arthernon

La noche de los mayas - Cinco canciones de niños y dos canciones profanas. Interpretado por Margarita Pruneda, soprano. Orquesta sinfónica de Xalapa. Dirección Luis Hernández de la Fuente.

Nota:

Itinerarios, Caminos, Sensemaya (interpretación de Leopold Stokowski & His Symphony Orchestra), Alcancías, El renacuajo paseador y Cinco canciones de niños y dos canciones profanas son la primera grabación mundial.

Véase: L2 (p. 105), P1 (p. 117) P2 (117), P8 (p. 120), P9 (p. 121), P10 (p. 121) GS3 (128), GS2 (p. 128), GS5 (129), GS6 (p. 130), GS9 (p.31), GS14 (p. 134), GS20 (p.137), DL1 (p. 148), DL2 (p. 148), DL6 (p. 150), DL7 (p. 150)

GS2

Revueltas, Silvestre. 2004. Cinco canciones para niños: El caballito; Las cinco horas; Canción tonta; Canción de cuna; El lagarto. En *Cuatro conciertos mexicanos para guitarra*. México: Urtext digital classics, 1 disco (CD).

Clasificación: DCM50.15 L34 C83
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Versión libre de Manuel de Elías.
Juan Carlos Laguna, guitarra. Conjunto de Cámara de la Ciudad de México; Manuel de Elías, director.

Véase: GS1 (p. 127), DL3 (p. 149)

GS3

Revueltas, Silvestre. *Homenaje a Silvestre Revueltas (1899-1940): 50 aniversario*. México: Conaculta, s. a., 1 disco (CD).

Clasificación: A500 M49 v.1 CD 2
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Incluye
Sensemaya - Homenaje a Federico García Lorca: Baile, Duelo, Son - Noche de los mayas: Noche de los mayas, Noche de jaranas, Noche de Yucatán, Noche de encantamiento - Redes: Los pescadores, Funeral del niño, Lucha, regreso de los pescadores con su campamento muerto.

Interprete: por Orquesta Filarmónica de México; Fernando Lozano, director.

Véase: L13 (p. 111), P15 (p. 124), GS1 (p. 127), GS5 (p. 129), MV8 (p.145), DL6 (p. 150)

GS4

Revueltas, Silvestre. 1997. *La Coronela*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1 disco (CD).

Clasificación: CD09316

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Incluye

La Coronela: I. Damitas de aquellos tiempos: Las tres damitas, La levita y el sorbete, -- II. Danza de los Desheredados: Los desheredados, El peón, Los rurales; -- La pesadilla de Don Ferruco: El ambigü, El peladito y la gatita, La burguesita, La coronela -- IV. Juicio Final: La lucha, Los caídos, Los liberados.

Interprete: Orquesta Sinfónica Nacional. Dirección Enrique Arturo Diemecke.

Véase: L15 (p. 113), DL8 (p. 150)

GS5

Revueltas, Silvestre. 1997. *La música de Silvestre Revueltas*. Estados Unidos: Universidad de Nuevo León, 1 disco (CD).

Clasificación: CD05359

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Incluye

El renacuajo paseador -- Batik -- Ocho por radio -- Pieza para orquesta -- Tres sonetos -- Siete canciones -- Homenaje a Federico García Lorca.

Interprete: Leslie Umphrey, soprano: Orquesta de Cámara de la Universidad de Nuevo México, Dirección, Jorge Pérez-Gómez.

Véase: L4, (p. 106), P1 (p. 117), P14 (p.123), GS1 (p. 127), GS3 (p. 128), GS20 (p.137), DL6 (p. 150)

GS6

Revueltas, Silvestre. 1985. *La noche de los mayas*. México: Departamento del Distrito Federal, 1 disco (CD).

Clasificación: CD12373

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Incluye

La noche de los mayas: Noche de jaranas, Noche de Yucatán, Noche de encantamiento – Caminos -
- Música para charlar: El ferrocarril, Durmientes y rieles, La tierra patria, Telégrafos, Tempo primo,
El desierto, Cactus, Crepúsculo, Tractores -- Canción de la tierra patria – Ventanas.

Interprete: Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Enrique Bátiz, dirección.

Véase: L15 (p. 113), P3 (p. 118), P13 (p. 123), P20 (p. 126), GS1 (p. 127), GS20 (p. 137), DL2 (p. 148)

GS7

Revueltas, Silvestre. 1993. *La noche de los mayas*. En *Huapango; Tierra de temporal*. México: Sony Master Works, 1 disco (CD).

Clasificación: DBM10 M65 H83

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirección Enrique Diemecke.

Nota:

Grabado en la Ciudad de México, en la Sala Nezahualcoyotl, 1993.

Véase: P10 (p. 121), P11 (p. 122), GS6 (130), MV3 (p. 140), DL10 (p. 151)

GS8

Revueltas, Silvestre. *Los cuartetos de cuerda de Silvestre Revueltas*. México: UNAM, s. f., 1 disco (LP).

Clasificación: FD06080
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART).

Incluye

Lado 1: Cuarteto IV "Música de Feria" - Cuarteto II "Magueyes".

Lado 2: Cuarteto I - Cuarteto II.

Interpretado por Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano.

Véase: P5 (p. 119), P6 (p. 119), P12 (122), GS8 (131), GS10 (132), GS11 (p. 132)

GS9

Revueltas, Silvestre. 1980. *Música de cámara*. México: RCA Víctor, 1 disco (EP).

Clasificación: FD09244
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Incluye

Lado a Alcancias, Renacuajo paseador -- Lado 2: Ocho por radio, Toccatta , Planos .

Interprete: London Sinfonietta, David Atherton, dirección.

Véase: P2 (p. 117), GS1 (p. 127), GS9 (p. 131), DL1, (p. 148)

GS10

Revueltas, Silvestre. 1997. Música de Feria. En *Cuartetos de cuerdas*. México: Visión Azteca, 1 disco (CD).

Clasificación: CDM40 C83 M87
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Cuarteto de la ciudad de México (Miguel Meissner, Pablo Martínez, violín; Miguel Zemtsov, viola; Gustavo Martin, cello)

Nota:

Grabado del 7 al 10 de octubre de 1997 en la Iglesia de Emanuel en Wuppertal, Alemania.

Véase: P12 (p. 122), GS11 (p. 132)

GS11

Revueltas, Silvestre. 1993. *Música de feria*. USA: New Albion records, 1 disco (CD).

Clasificación: CD3283
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Incluye

Cuarteto número 1 – Cuarteto número 2, magueyes – Cuarteto número 3 – Cuarteto número 4, Música de feria.

Interprete: Cuarteto Latinoamericano.

Véase: P12 (122), P5 (p. 119), P6 (p. 119), GS8 (p. 131), GS10 (p. 132)

GS12

Revueltas, Silvestre. *Redes: (3er parte)*. 1 disco (LP).

Clasificación: FD05177

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART).

Incluye

Lado 1: Redes (3er parte)

Lado 2: Redes (conclusión)

Véase: P15 (p.124), GS3 (p. 128), GS15 (p. 134), GS20 (p. 137), MV8 (p. 145)

GS13

Revueltas, Silvestre. 1994. *Sensemaya*. México: s. n., 1 Disco (CD).

Clasificación: DBM10 R48 S45

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Incluye:

Sensemaya (1971), Orquesta Filarmonica de la UNAM, dirección de Eduardo Mata – Sensemaya (1981), Orquesta Filarmonica de la UNAM, dirección de Armando Zayas – Sensemaya (1988), Orquesta Filarmonica de la UNAM, dirección de Jorge Velazco – Sensemaya (1995), Orquesta Filarmonica de la UNAM, dirección de Ronald Sollman.

Véase: L10 (p. 109), P17 (p. 125), P18 (p. 125), GS14 (p. 134), DL11 (p. 152)

GS14

Revueltas, Silvestre. 1996. *Sensemaya: the unknown Revueltas*. Nueva York: Dorian, 1 Disco (CD).

Clasificación: DM10 R48 S45

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

El disco incluye:

Troka: dance pantomime for children, for orchestra 1938 - Cuauhnahuac - Five songs for voice and instrumental ensemble: The owl; Frogs; Duet for duck and canary; Why do you believe?; Walking - Scenes from childhood - Four little pieces -- The knifesharpener -- Market -- Sensemaya : chant for the killing of a snake (1937).

Interprete: Camerata de las Américas, Enrique Arturo Diemecke, director; Lourdes Ambriz, soprano; Jesús Suaste, barítono ; Cuarteto Latinoamericano; Octeto Vocal Juan D. Tercero.

Nota:

Grabado en septiembre de 1996, en la Sala Nezahualcoyotl, Ciudad de México.

Véase: L10 (p. 109), GS1 (p. 127), G213 (p. 133)

GS15

Revueltas, Silvestre. *Silvestre Revueltas*. México: Quindecim Recording, 2004, 1 disco (CD).

Clasificación: CD14606

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Incluye

Esquinas (1933) - Redes (versión original de concierto) - Esquinas (1931) - Toccata (sin fuga).

Interprete Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Román Revueltas, violín; Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato; José Luis Castillo, director.

Nota:

Incluye tres primeras grabaciones mundiales

Véase: P15 (p. 124), GS12 (p. 133), MV8 (145)

GS16

Revueltas, Silvestre. 2003. Tierra pa' las macetas, El afilador. En *Molinos: música mexicana para violín*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1 disco (CD).

Clasificación: CD11732

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Interprete: Jorge Risi, Marta García Renart, violín.

Véase: GS3 (p.128)

GS17

Revueltas, Silvestre. 1995. Toccata. En *Musica Mexicana*. Nueva Jersey: Musical Heritage Society, 1 disco (CD).

Clasificación: DBM1 B37 M875

En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Interpretado por Royal Philharmonic Orchestra, Enrique Bátiz, director.

Nota:

Grabado en la iglesia de St. Barnabas, Woodside Park, Londres.

Véase: GS1 (p. 127)

GS18

Revueltas, Silvestre. 2004. Tres piezas. En *Entre dos siglos: música mexicana*. México: Quindecim, 1 disco (CD).

Clasificación: CD11321
En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Intérprete: Yurico Kuronuma Violín; Józef Olechowski, piano.

Véase: GS1 (p.127), GS3 (p. 128), GS20 (p. 137)

GS19

Revueltas, Silvestre. 2000. Tres piezas para cello y piano. En *Sonatas y danzas de México*. México: Urtext, 1 disco (CD).

Clasificación: CBM31 P75 S65
En: Biblioteca Cuicamatini - Facultad de Música – UNAM

Interprete:

Carlos Prieto, cello y Edison Quintana, piano.

Versión para violonchelo de Manuel Enríquez.

Nota:

Grabado en Dallas, Texas, del 14 al 16 de noviembre de 1991.

Véase: GS20 (p. 137)

GS20

Revueltas, Silvestre. 2000. *Troka*. México: Quincedim, 1 disco (CD).

Clasificación: CD09859

En: Biblioteca de las Artes – Centro Nacional de las Artes (CENART)

Incluye

Colorines - Música para charlar - Caminos- Troka - Batik - Redes.

Interprete: Orquesta Filarmónica de Moravia. Jorge Pérez Gómez, dirección.

Véase: L15 (p. 113), P13 (p. 123), P15 (p. 124), GS5 (p.129), GS6 (p. 130), GS20 (p. 137), MV8 (p. 145), DL5 (p. 149)

3.6.4. Material Videográfico

MV1

Vargas de la Maza, Armando. 1938. *El Indio*. México: Nuestro México. DVD (copia).

Clasificación: QCM/00098

En: Centro de Documentación - Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

En un ingenio, durante la era porfiriana, los trabajadores indios son maltratados por el patrón español Gonzalo, que va a casarse por conveniencia con la joven Cristina. Tanto el padre de ella, Javier, como Gonzalo, están interesados en los tesoros arqueológicos de la región. Pretenden, que los conduzca a ellos el indígena Julián, a quien ha sido prometida en matrimonio su hermana de raza María. La joven, codiciada por Gonzalo, ama sin embargo a otro indio: Felipe, un cazador que vive en el monte por amor a la libertad. Al negarse en plena selva a revelar dónde están los tesoros, Javier debe huir cuando Gonzalo pretende ahorcarlo, pero queda malherido al caer a un barranco. Felipe lo auxilia y salva su vida. Los indios apedrean a los blancos. Gonzalo hace que los soldados incendien el poblado indígena. Los indios emigran al monte con Felipe pero son obligados a volver al trabajo por el corrupto jefe político del lugar. Al celebrarse las fiestas indígenas, Julián, que ha quedado inválido, es instigado por Gonzalo para que elimine a Felipe al hacer éste de volador. Pese a que su cuerda se rompe, Felipe sale ileso, pero es acusado de brujería. Gonzalo trata de abusar de María y Julián lo mata de un tiro. El propio Julián resulta muerto de un golpe que con una de sus muletas le ha dado Gonzalo, pero confiesa todo antes de morir. Felipe y María se van juntos al monte mientras estalla la rebelión india

Véase: L15 (p. 113)

Urueta Chano. 1939. *El signo de la muerte*. México: Cinematográfica Internacional (CISA). DVD (Copia).

Clasificación: DVD/00962

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

El periodista Carlos, del diario *Excélsior*, trata en vano de entrevistar al sabio doctor Gallardo, director de un museo precortesiano, que habla en una conferencia de la pérdida del códice Xitle. Se trata en ese códice del sacrificio de cuatro doncellas por un hijo de Quetzalcóatl, y de eso es un ejemplo actual una ceremonia que se celebra en un túnel secreto: con un puñal de obsidiana, un encapuchado arranca el corazón de una joven raptada, cuyo cadáver es hallado en el Paseo de la Reforma. Lola, reportera de *La Nación*, trata en vano de que Carlos le dé la noticia de lo ocurrido. Mati, tía solterona de Lola, acude a la consulta que ofrece en los diarios, "sólo para el bello sexo", un brujo encapuchado. El brujo no recibe a Mati, pero ella ve salir de su consultorio a otra joven que será poco después sacrificada. Lola es también raptada después de que va a ver al brujo en compañía del guía de turistas del museo, Cantinflas, disfrazado de mujer. Llega en avión Alicia a ver a su padre, Gallardo, y al no encontrarlo en su despacho, descubre que un anaquel de su biblioteca cede para permitir el acceso al lugar donde Lola será sacrificada. El sirviente de Gallardo, que oficia la ceremonia, dispone que Alicia sea la cuarta de las doncellas previstas para el códice. Carlos descubre que Gallardo es el hijo de Quetzalcóatl y el doctor encierra al reportero, amarrado, en un sótano lleno de serpientes. Cuando Gallardo va a sacrificar a Lola y Alicia, anestesiadas y con los rostros cubiertos por sendas máscaras, un lunar de la segunda le revela que es su hija. Furioso, se lanza sobre su sirviente, quien lo mata y se dispone a reemplazarlo. Salvan a las jóvenes las llegadas de Carlos, que ha logrado liberarse, Cantinflas, el detective Medel y un grupo de policías. A tiros y golpes, los "indígenas" son derrotados; Carlos y Lola se besan.

Véase: L15 (p. 113)

MV3

Urueta, Chano. 1939. *La Noche de los Mayas*. México: F. Mier y Cía. DVD (Copia).

Clasificación: SC DVD/01146

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

En un pueblo de la selva yucateca, el joven Uz ama a Lol, hija del jefe Yum Balam, y es amado por otra mujer, Zev. Lol queda impresionada por el hombre blanco Miguel, un chiclero que llega al pueblo con su amigo Apolonio y pide permiso a Yum Balam para trabajar. En una fiesta, Miguel y Uz compiten en destreza. El primero regala al segundo un rifle. Zev hace ingerir a Uz un extraño brebaje y guía a Miguel al cuarto de Lol, que es poseída por el hombre blanco. Empieza a escasear la lluvia en la región. Sometida al juicio de los dioses, Lol es azotada tres veces. De no llover en cinco días, la joven va a ser sacrificada a los dioses. Los indígenas queman la casa de Zev con ésta y el cadáver de su madre dentro. Uz mata a Miguel en el monte. Lleva su cuerpo al Santo Cenote, en Uxmal, donde Lol será sacrificada. Al ver a Miguel muerto, Lol se arroja al vacío. Instantáneamente, empieza a llover.

Véase: L15 (p. 113), P10 (p. 121), P11 (p. 122), GS3 (p. 128), GS6 (p. 130), DL10 (151)

MV4

Urueta, Chano. 1939. *Los de abajo*. México. Nueva América / Producciones Amanecer. DVD (Copia).

Clasificación: DVD/00894
En: Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

Jalisco, en tiempos de la revolución. Por órdenes del cacique Mónico, los federales queman la casa del rancho Demetrio. Éste es elegido jefe por su compadre Anastasio y por otros campesinos – Pancracio, El Neco, Codorniz, Venancio, El Manteca, etcétera – para luchar en la revolución. Tienden una emboscada y vencen a unos federales, que quedan por su posición en el terreno como “los de abajo”. La joven Camila da al herido Demetrio el agua que él le pide. Pancracio hiere en el pie a un desertor de los federales, El Curro, estudiante de medicina y periodista que se declara revolucionario con un lenguaje florido y sospechoso, y que cura tanto su propia herida como la de Demetrio. Por iniciativa del Curro, Demetrio y su gente se unen a la tropa del general Natera. Demetrio, que ha dejado a su mujer y a su hijo esperándolo, se interesa en Camila mientras ella declara en vano su amor al ambicioso Curro. Después de una victoria contra los federales en un pueblo, Demetrio es nombrado coronel gracias al Curro y se luce en la batalla de Zacatecas. En una cantina, Demetrio conoce al bravo Margarito y a La Pintada, bragada soldadera que se entrega en una casa de ricos cuya puerta ella abre a tiros, y que todos saquean después. Ya general, Demetrio va a vengarse de Mónico, que se esconde, pero una súplica de la hija del cacique le impide matarlo. Ante el disgusto de Demetrio, El curro roba dinero a Mónico. Inducida por El Curro, Camila se entrega a Demetrio. La celosa Pintada, corrida por Demetrio, mata con un puñal a Camila. Al ir a ver a su familia, Demetrio y los suyos caen en una emboscada. Les toca ahora ser “los de abajo”, y sólo queda vivo El naco, que da la noticia de lo ocurrido a la mujer de Demetrio. El Curro ha muerto abrazado a su botín: lo robado a Mónico

Véase: L15 (p. 113)

MV5

Arenas, José. 1956. *Nuevos horizontes*. México: Instituto Nacional Indigenista. DVD (Copia).

Clasificación: DVD/06615

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Cortometraje documental

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

Experiencias de los primeros trabajadores indigenistas: doctores, técnicos, ingenieros y promotores. Se muestra el Centro Coordinador Indigenista creado por el Instituto Nacional Indigenista (INI), en San Cristóbal de las Casas, Chiapas y el reacomodo de la población afectada por la presa Miguel Alemán en el estado de Oaxaca.

Véase: L12 (p. 110)

MV6

Urueta, Chano. 1940. *¡Qué viene mi marido!*. México: Films Mundiales / Filmarte. DVD (Copia).

Clasificación: DVD/04983

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

El despechado y millonario Rogelio dejó al morir una gran fortuna a su ahijada Carita, que no aceptó casarse con él, a condición de que haya enviudado. Tanto a sus padres Valeriano y Tomasa, como su novio Luis, están furiosos, pero un amigo del novio, Hidalgo, un ingenioso amigo les plantea una gran solución, casarla con un enfermo moribundo. El joven poeta Lázaro está moribundo, pero una vez casado se reanima al ver las piernas de su esposa Carita. Los padres de la chica y su novio comienzan a planear su muerte, sin imaginar que Lázaro no es lo que parece.

Véase: L15 (p. 113)

MV7

Alazraki, Benito. 1953. *Raíces*. México: Teleproducciones, S. A.. DVD (Copia).

Clasificación: DVD/00897

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

Compuesta de varios episodios. "Las vacas": En el Mezquital un matrimonio indígena atraviesa por dificultades económicas debido a la sequía y un matrimonio de turistas contrata a la mujer como nodriza. / "Nuestra señora": En la zona indígena de Chiapas, una antropóloga realiza una investigación para su tesis. Ella escribe que los Chamulas son unos salvajes, pero al ver la veneración que despierta una reproducción de la Gioconda en ellos, cambia su actitud. / "El tuerto": En Yucatán un niño tuerto es objeto de muchas burlas. Su madre pide un milagro y el niño queda ciego. / "La potranca": En Veracruz un antropólogo se obsesiona por una joven indígena y la quiere comprar. El padre de ella, está de acuerdo, siempre y cuando la esposa del hombre se incluya en el intercambio.

Véase: L15 (p. 113)

MV8

Gómez Muriel, Emilio y Zinnemann, Fred. 1934. *Redes*. México: Azteca Films, Secretaría de Educación Pública, Bellas Artes. DVD (Copia).

Clasificación: DVD/01146

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

Encabezados por Miro, cuyo pequeño hijo ha muerto por falta de recursos económicos, un grupo de pescadores se subleva contra el acaparador que les compra el pescado a muy bajo precio. El comerciante paga a un demagogo local, candidato a diputado, para que desuna a los pescadores. Éstos pelean entre sí. El demagogo llama a la policía para que reprima a los trabajadores y, aprovechando la confusión, mata de un balazo a Miro. Sin embargo, esta muerte sirve para unir a los pescadores en la lucha. Organizan un gran cortejo de barcos y llevan el cadáver de Miro a la ciudad en una gran manifestación de unidad combativa." (Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*). Sinopsis Breve: Una película de denuncia social fotografiada por Paul Strand, con música de Silvestre Revueltas. Ejemplo tanto de un cine independiente como de aquel de producción estatal ya que fue financiada por la SEP. Con la participación de sólo un actor profesional, el resto eran habitantes de la zona. Cuenta la trágica historia de un pescador que se enfrenta a un temible acaparador. Su artera muerte sirve para unir a los pescadores en la lucha.

Véase: P15 (p. 124), GS12 (p. 128), GS15 (p. 134)

MV9

Figuroa Flores, Gabriel y López Rivera Diego. 2007. *Un retrato de Diego*. México: IMCINE / Río Escondido, TV UNAM, ECHASA, CCC, EFICINE 226. DVD (Copia).

Clasificación: DVD/05970

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Largometraje Documental

Música de Arturo Márquez, Silvestre Revueltas, Julián Carrillo

Sinopsis:

Documental histórico biográfico. La guía narrativa y columna vertebral es el material inédito filmado en 1949 y producido por tres grandes artistas de la época: Diego Rivera, Gabriel Figuroa y Manuel Álvarez Bravo. A través de estas imágenes, que retratan episodios de la vida del maestro Rivera. Así como de Figuroa y de Álvarez Bravo, se busca producir el vínculo entre realidad, artista y obra plástica, así como la correlación e influencias mutuas. A la par de ellos se abordan temas como el nacionalismo en el arte y su vinculación con la estética de estos tres grandes artistas al referir el contexto histórico en el que el material fue filmado, tanto en lo político como en lo artístico, y reflexionar acerca de ello desde la perspectiva de artistas e intelectuales de la actualidad.

Véase: L15 (p. 113)

MV10

De Fuentes, Fernández. 1935. *¡Vámonos con Pancho Villa!*. México: Cinematográfica Latinoamericana, S. A. (CLASA Films). DVD (Copia).

Clasificación: QCM/01500

En: Centro de Documentación – Cineteca Nacional

Largometraje

Música de Silvestre Revueltas

Sinopsis:

En 1914, el soldado Miguel Ángel escapa de los azotes que le da un capitán federal suponiéndolo culpable de la muerte de 14 centinelas. Miguel Ángel se reúne con sus amigos Tiburcio, Martín y los hermanos Perea, Máximo y Rodrigo, que forman el grupo de rancheros Los leones de San Pablo. Todos deciden ingresar al ejército de Pancho Villa, a quien encuentran repartiendo maíz desde un tren. Villa, jugando con el apellido de Miguel Ángel Del Toro, lo apoda El Becerrillo. En una batalla, Máximo acaba con una ametralladora enemiga lanzándola a pleno galope. Es herido y muere cuando saluda a Villa. El siguiente en morir heroicamente es Martín al lanzar granadas a un fortín. Al ir a parlamentar con un general enemigo, Tiburcio, Rodrigo y Melitón son detenidos. Van a ser ahorcados en la misma línea de fuego; Melitón será el primero en morir, pero el peso de su cuerpo rompe la soga cuando llegan los villistas a salvar a sus compañeros. En el tiroteo mueren Rodrigo y un joven teniente federal que cumplía su primera misión militar. Villa incorpora a los tres Leones restantes a su escolta, los Dorados. En una cantina, los tres se ven obligados a participar en un peligroso juego, la "ruleta rusa", para eliminar, por superstición, al más cobarde de los trece hombres sentados alrededor de una mesa. Al caer una pistola lanzada al aire, en la oscuridad, la bala hiere a Melitón; quien prefiere suicidarse a soportar la humillación. Camino a Zacatecas, se declara una epidemia de viruela en el tren villista. Miguel Ángel enferma y Tiburcio se ve obligado a matarlo y a quemar después el cadáver con todas sus pertenencias. Al demostrar Villa su miedo a la epidemia, Tiburcio deja el tren y se aleja decepcionado rumbo a su pueblo.

Véase: L15 (p. 113)

3.6.5. Documentos en línea

DL1

Revueltas, Silvestre. Alcancías.
<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20alcanc%C3%ADas>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

London Sinfonietta. Dirección, David Atherton.

Véase: P2 (p.117), GS1 (p. 127), GS9 (p. 131)

DL2

Revueltas, Silvestre. Caminos.
<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20caminos>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Orquesta Filarmónica de Moravia. Dirección, Jorge Pérez Gómez.

Véase: P3 (p. 118), GS1 (p. 127), GS6 (130), GS20 (p. 137)

DL3

Revueltas, Silvestre. Canción tonta.

<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20canci%C3%B3n%20tonta>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Margarita Pruñeda, soprano. Orquesta Sinfónica de Jalapa, Dirección Luis Herrera de la Fuente.

Véase: GS2 (p. 128)

DL4

Revueltas, Silvestre. Colorines.

<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20colorines>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Orquesta Filarmónica de Moravia. Dirección, Jorge Pérez Gómez

Véase: P4 (p. 118)

DL5

Revueltas, Silvestre. Cuarteto número cuatro.

<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20cuarteto%20no.%204>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Cuarteto Latinoamericano.

Véase: L15 (p. 113), GS20 (p. 137), DL9 (p. 151)

DL6

Revueltas, Silvestre. Homenaje a García Lorca.
<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20homenaje%20a%20garc%C3%ADa%20lorca>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Orquesta Nueva Philharmonia. Dirección, Eduardo Mata.

Véase: GS1 (p. 127), GS3 (p. 128), GS5 (p. 129)

DL7

Revueltas, Silvestre. Janitzio.
<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20janitzio%20enrique%20batiz>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Dirección Enrique Bátiz.

Véase: P9 (p. 121), GS1 (p. 127)

DL8

Revueltas, Silvestre. La coronela.
<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20la%20coronela%20ferruco>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Orquesta Sinfónica Nacional. Dirección: Enrique Arturo Diemecke.

Véase: L15 (p. 113), GS4 (p. 129)

DL9

Revueltas, Silvestre. Música para charlar.
<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20musica%20para%20charlar>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Orquesta Filarmónica de Moravia. Dirección, Jorge Pérez Gómez

Véase: L15 (p. 113), P13 (p.123), GS20 (p. 137), DL9 (p. 151)

DL10

Revueltas, Silvestre. Noche de Jaranas. En *La noche de los mayas*.
<http://musiteca.mx/buscar?text=silvestre%20revueltas%20noche%20de%20jaranas>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

Orquesta Sinfónica de Xalapa. Dirección: Luis Herrera de la Fuente

Véase: P10 (p. 121), P11 (p. 122), GS6 (p. 130), GS7 (p. 130), MV3 (p. 140)

DL11

Revueltas, Silvestre. Sensemayá.
<http://musiteca.mx/buscar/?text=silvestre%20revueltas%20Sensemaya>

En: Musitecamx – Fonoteca Nacional

New Phiharmonia Orchestra. Dirección Eduardo Mata

Véase: L10 (p. 109), P17 (p.125), P18 (p. 125), GS13 (p. 133)

3.6.7. Índices.

Los índices están organizados alfabéticamente, se anotan los códigos alfanuméricos referentes a cada registro y la página en que se encuentran

3.6.7.1. Índice de títulos.

Título	Registro	Página
8 por radio	P1	117
Alcancías	P2	117
Alcancías	DL1	148
Antología orquestal y de cámara	GS1	127
Apuntes para una semblanza de Silvestre	L1	104
Caminos	P3	118
Caminos	DL2	148
Canción tonta	DL3	149
Cantar de Silvestre Revueltas	L2	105
Cartas íntimas y escritas	L3	105
Cinco canciones para niños	GS2	128
Colorines	P4	118
Colorines	DL4	149

Contracanto: una perspectiva semiótica de la obra temprana de silvestre Revueltas	L4	106
La Coronela	GS4	129
La Coronela	DL8	150
Cuarteto núm. 1	P5	119
Cuarteto núm. 2 magueyes	P6	119
Cuarteto número cuatro	DL5	149
Los cuartetos de cuerda de Silvestre Revueltas	GS8	131
Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas	L5	107
Los de abajo	MV4	141
Epistolario / Silvestre Revueltas	L6	107
Favor de no disparar sobre el pianista	L7	108
First Little pieces for wind	P7	120
Homenaje a García Lorca	DL6	150
Homenaje a Silvestre Revueltas	GS3	128
El indio	MV1	138

Imagen de Silvestre Revueltas	L8	108
Itinerarios	P8	120
Janitzio	P9	121
Janitzio	DL7	150
Música de cámara	GS9	132
Música de feria	P12	117
Música de feria	GS10	132
Música de feria	GS11	132
La música de Silvestre Revueltas	GS5	129
Música para charlar	P13	123
Música para charlar	DL9	151
Noche de jaranas	DL10	151
La noche de los mayas	P10	121
La noche de los mayas	P11	122
La noche de los mayas	GS6	130
La noche de los mayas	GS7	130
La noche de los mayas	DL10	151
Nuevos horizontes	MV5	142
Primera pieza para orquesta	P14	123
¡Qué viene mi marido!	MV6	143
Raíces	MV7	144

Redes	P15	124
Redes	GS12	133
Redes	MV8	145
Los Revueltas (biografía de una familia)	L9	109
Second Little pieces for wind	P16	124
Sensemaya	P17	125
Sensemaya	P18	125
Sensemaya	GS13	133
Sensemaya	DL11	152
Sensemaya: the unknown Revueltas	GS14	134
Sensemaya: un juego de espejos entre música y poesía	L10	109
El signo de la muerte	MV2	139
Silvestre Revueltas	GS15	134
Silvestre Revueltas	L11	110
Silvestre Revueltas	L12	110
Silvestre Revueltas: baile, duelo y son	L13	111
Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras	L14	112
Silvestre Revueltas en escena y en pantalla	L15	113

Silvestre Revueltas: Genio atormentado	L16	113
Silvestre Revueltas: musik für bühne und film	L17	114
Silvestre Revueltas por él mismo	L18	114
Silvestre Revueltas por escrito	L19	115
Sonidos en rebelión	L20	116
Tierra pa' las macetas	GS16	135
Toccata	GS17	135
Tres piezas	GS18	136
Tres piezas para cello y piano	GS1	136
Tres sonetos	P19	126
Troka	GS20	137
Un retrato de Diego	MV9	146
¡Vámonos con Pancho Villa!	MV10	147
Ventanas	P20	126

3.6.7.2. Índice de autores

Autor	Registro	Página
Alazraki, Benito	MV7	144
Álvarez Coral, Juan	L6	107
Arenas, José	MV5	142
Bitran, Yael	L5	107
Contreras Guillermo	L16	113
Contreras Soto, Eduardo	L13	111
	L15	113
Cortez M, Luis Jaime	L7	108
De Fuentes, Fernández	MV10	147
Figuroa Flores, Gabriel	MV9	146
Fondo de Cultura Económica	L11	110
Garland Peter	L12	110
Gómez Muriel, Emilio	MV8	145
Kolb, Roberto	L4	106
	L10	109
	L14	112
	L20	116
López Rivera, Diego	MV9	146
Marinello, Juan	L8	108

Miranda, Ricardo	L5	107
Pérez, Montfort	L19	115
Revueltas, José	L1	104
Revueltas, Rosaura	L9	109
Revueltas, Silvestre	L3	105
	L18	114
	P1	117
	P2	117
	P3	118
	P4	118
	P5	119
	P6	119
	P7	120
	P8	120
	P9	121
	P10	121
	P11	122
	P12	122
	P13	123
	P14	123
	P15	124
	P16	124

	P17	125
	P18	125
	P19	126
	P20	126
	GS1	127
	GS2	128
	GS3	128
	GS4	129
	GS5	129
	GS6	130
	GS7	130
	GS8	131
	GS9	131
	GS10	132
	GS11	132
	GS12	133
	GS13	133
	GS14	134
	GS15	134
	GS16	135
	GS17	135
	GS18	136
	GS19	136

	GS20	137
	DL1	148
	DL2	148
	DL3	149
	DL4	149
	DL5	149
	DL6	150
	DL7	150
	DL8	150
	DL9	151
	DL10	151
	DL11	152
Rio, Alfonso de	L2	105
Teibler-Vondrak, Antonia	L17	114
Urueta Chano	MV2	139
	MV3	140
	MV4	141
	MV6	143
Vargas de la Maza	MV1	138
Zinnemann, Fred	MV8	145

3.6.7.3. Índice de intérpretes y ejecutantes.

Intérpretes y ejecutantes	Registro	Página
Ambriz, Lourdes	GS14	134
Artherton, David	GS1	127
	GS9	131
	DL1	148
Bátiz, Enrique	GS6	130
	GS17	135
	DL7	150
Camerata de las Américas	GS14	134
Castillo, José Luis	GS15	134
Conjunto de Cámara de la Ciudad de México	GS2	128
Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano	GS8	131
	GS11	132
	GS14	134
	DL5	149
Cuarteto de la Ciudad de México	GS10	151
De Elías, Manuel	GS2	128

Diemecke, Enrique Arturo	GS4	129
	GS7	130
	GS14	134
	DL8	150
Enríquez, Manuel	GS19	136
García Renart, Marta	GS16	135
Hernández de la Fuente, Luis	GS1	127
	DL3	149
	DL10	151
Kuroma, Yurico	GS18	136
Laguna, Juan Carlos	GS2	128
Leopold Stokoswsku & His Symphony Orchestra	GS1	127
London Sinfonietta	GS1	127
	GS9	131
	DL1	148
Lozano, Fernando	GS3	128
Mata, Eduardo	GS1	127
	GS13	133
	DL6	150
	DL11	152
Martín, Gustavo	GS10	132

Martínez, Pablo	GS10	132
Meissner, Miguel	GS10	132
New Philharmonia Orchestra	GS1	127
	DL6	150
Octeto Vocal Juan D. Tercero	GS14	134
Olechowski, Józef	GS18	136
Orquesta de Cámara de la Univesidad de Nuevo México	GS5	129
Orquesta Filarmónica de México	GS3	128
	GS6	130
	GS13	133
	DL7	150
Orquesta Filarmónica de Moravia	GS20	137
	DL2	148
	DL4	149
	DL9	150
Orquesta Sinfónica de Guanajuato	GS15	134
Orquesta Sinfónica de Xalapa	GS1	127
	DL3	149
	DL10	151

Orquesta Sinfónica Nacional	GS4	129
	GS7	130
	DL8	149
Pérez-Gómez, Jorge	GS5	129
	GS20	137
	DL2	148
	DL4	149
	DL9	151
Phiharmonia Orchestra	DL11	152
Prieto, Carlos	GS19	136
Pruñeda, Margarita	GS1	127
	DL3	149
Quintana, Edison	GS19	136
Revueltas, Román	GS15	134
Risi, Jorge	GS16	135
Royal Philharmonic Orchestra	GS17	135
Sollman, Rolando	GS13	133
Suaste, Jesús	GS14	134
Umpfrey, Leslie	GS5	129
Vázquez, Encarnación	GS15	134
Velazco, Jorge	GS13	133

Zayas, Armando	GS13	133
Zemtsov, Miguel	GS10	132

3.6.7.4. Índice de obras

Obra	Registro	Página
8 por radio	P1	117
	GS1	127
	GS5	129
Alcancías	P2	117
	GS1	127
	GS9	131
	DL1	148
Batik	GS5	129
	GS20	137
Caminos	P3	118
	GS1	127
	GS6	130
	GS20	137
	DL2	148
Canción tonta	DL3	149
Cinco canciones de niños y dos canciones profanas	GS1	127
	GS2	128
Colorines	P4	118
	GS20	137

	DL4	149
La coronela	L15	113
	GS4	129
	DL8	150
Cuarteto núm. 1	P5	119
	GS8	131
	GS11	132
Cuarteto núm. 2 Magueyes	P6	119
	GS8	131
	GS11	132
Cuarteto núm. 3	GS11	132
Cuatro pequeñas piezas	GS14	134
Cuauhnáhuac	GS1	127
Danza Geométrica	GS1	127
Esquinas	GS15	134
Homenaje a García Lorca	GS1	127
	GS3	128
	GS5	129
	DL6	150
El indio	MV1	138
Itinerarios	P8	120
	GS1	127

Janitzio	P9	121
	GS1	127
	DL7	150
Música de feria	P12	122
	GS8	131
	GS10	132
	GS11	132
Música para charlar	L15	113
	P13	123
	GS6	130
	GS20	137
	DL5	149
	DL9	151
La noche de los mayas	P10	121
	P11	122
	GS1	127
	GS3	128
	GS6	130
	GS7	130
	MV3	140
	DL10	151
Planos	GS1	127
Primera pieza para orquesta	P14	123

	GS5	129
Raíces	MV7	144
Redes	P15	124
	GS1	127
	GS3	128
	GS12	133
	GS15	134
	GS20	137
	MV8	145
El renacuajo paseador	GS1	127
	GS5	129
Sensemaya	L10	109
	P17	125
	P18	125
	GS1	127
	GS13	133
	GS14	134
	DL11	152
Siete canciones	GS5	129
El signo de la muerte	MV2	139
Tierra pa' las macetas	GS16	135
Tres piezas	GS18	136
	GS19	136

Tres sonetos	P19	126
	GS5	129
Tocata (sin fuga)	GS1	127
	GS15	134
	GS17	135
Troka	GS14	134
	GS20	137
¡Vámonos con Pancho Villa!	MV10	147
Ventanas	P20	126
	GS6	130

3.6.7.5. Índice de documentos por biblioteca

Biblioteca	Título	Registro	Página
Biblioteca "Candelario Huizar"	8 por radio	P1	116
	Caminos	P3	118
	Colorines	P4	118
	Cuarteto núm. 1	P5	119
	Cuarteto núm. 2, Magueyes	P6	119
	Música para charlar	P13	123
Biblioteca Central	Contracanto	L4	106
	Epistolario	L6	107
	Los Revueltas (biografía de una familia)	L9	109
	Silvestre Revueltas	L12	110
	Silvestre Revueltas: baile, duelo y son	L13	111
	Silvestre Revueltas por él mismo	L18	114
	Sonidos en rebelión	L20	116

Biblioteca "Cuicamatini"	Alcancías	P1	117
	Apuntes para una semblanza de Silvestre	L1	104
	Cinco canciones para niños	GS2	128
	Diálogo de resplandores	L5	107
	Favor de no disparar sobre el pianista	L7	108
	First little serious piece: for wind	P7	120
	Homenaje a Silvestre Revueltas (1899- 1940)	GS3	128
	Imagen de Silvestre Revueltas	L8	108
	Música de Feria	GS10	132
	La noche de los Mayas	P10	121
	La noche de los mayas	GS7	130
	Primera pieza para orquesta	P14	123
	Second Little serious piece: for wind	P16	124

	Sensemaya	P17	125
	Sensemaya	P18	125
	Sensemaya	GS13	133
	Sensemaya	GS14	134
	Silvestre Revueltas	L11	110
	Silvestre Revueltas en escena y en pantalla	L15	113
	Silvestre Revueltas: Genio atormentado	L16	113
	Silvestre Revueltas: musik für bühne und film	L17	114
	Toccatà	GS17	135
	Tres piezas para cello y piano	GS19	136
Biblioteca de las Artes	La Coronela	GS4	129
	Los cuartetos de cuerda de Silvestre Revueltas	GS8	131
	Itinerarios	P8	120
	Janitzio	P9	121
	La noche de los mayas	P11	122
	La noche de los	GS6	130

	mayas		
	Música de cámara	GS9	131
	Música de feria	P12	122
	Música de feria	GS11	132
	La música de Silvestre Revueltas	GS5	129
	Redes	P15	124
	Redes	GS12	134
	Silvestre Revueltas	GS15	134
	Tierra pa' las macetas	GS16	135
	Tres piezas	GS18	136
	Tres sonetos	P19	126
	Troka	GS20	137
	Ventanas	P20	126
Biblioteca "Samuel Ramos".	Cantar de Silvestre Revueltas	L2	105
	Cartas íntimas y escritas	L3	105
	Sensemaya: un juego de espejos entre música y poesía	L10	109
	Silvestre Revueltas: catálogo de sus	L14	112

	obras		
	Silvestre Revueltas por escrito	L19	115
Centro de Documentación	Los de abajo	MV4	141
	El Indio	MV1	138
	La Noche de los Mayas	MV3	140
	Nuevos horizontes	MV5	142
	¡Qué viene mi marido!	MV6	143
	Raíces	MV7	144
	Redes	MV8	145
	Un Retrato de Diego	MV9	146
	El signo de la muerte	MV2	139
	¡Vámonos con Pancho Villa!	MV10	147

3.6.8. Directorio de bibliotecas

Biblioteca "Candelario Huizar". Conservatorio Nacional de Música. Secretaría de Cultura/INBA/Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas. Presidente Masarik # 582 Col. Polanco C. P. 11560, Miguel Hidalgo, Ciudad de México.

Biblioteca Central. Universidad Nacional Autónoma de México. Circuito Interior, Ciudad Universitaria, Coyoacán. C.P. 04510. Ciudad de México.

Biblioteca "Cuicamatini". Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. Xicoténcatl # 126, Planta baja, Col. Del Carmen, Coyoacán, C.P. 04100 Ciudad de México.

Biblioteca de las Artes. Centro Nacional de las Artes. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Río Churubusco # 79 esq. calz. de Tlalpan. Col. Country Club. Ciudad de México.

Biblioteca "Samuel Ramos". Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Circuito Escolar S/N, Coyoacán, C.U., C. P. 04510 Ciudad de México.

Centro de Documentación. Cineteca Nacional. Secretaría de Cultura. Av. México Coyoacán #389 Col. Xoco. C.P 03330 Del. Benito Juárez. Ciudad de México.

Fonoteca Nacional de México. Secretaría de Cultura. Avenida Francisco Sosa # 383. Col. Santa Catarina, C. P. 04010, Coyoacán. Ciudad de México.

Conclusiones

El estudio del arte requiere de un conglomerado de herramientas que solamente en su conjunto pueden dar un panorama completo del espectro que abarca determinada rama artística. Es decir, a la hora de abordar el estudio artístico se requiere aproximarse al marco teórico en el que se sustenta determinado arte, sin embargo, la materialidad de los resultados artísticos es indispensable para compenetrar en estudio total de la expresión, aunado a lo anterior, es necesario estudiar y desarrollar capacidades de lenguaje propios de las necesidades expresivas de cada manifestación, es así como un pintor necesita conocer la teoría del color, el estudio de la anatomía humana, las distintas corrientes artísticas, pero también necesita ver pinturas y los detalles propios de la materialización del objeto. Asimismo, el estudio del teatro requiere del estudio de las grandes obras de la historia, pero también de la estructuración de la obra, el desarrollo de personajes etc., sin que esto demerite la importancia de la representación de las obras. En el caso de la danza, es necesario bailar, pero el estudio y el desarrollo de la lectura de partituras, es indispensable para el quehacer dancístico.

En el caso concreto de la música, la información necesaria para su estudio se encuentra plasmada en partituras, grabaciones de audio, libros, etc. Es entonces cuando las necesidades del arte mismo, encausan el aprendizaje musical hacia determinadas particularidades que se complementan con diferentes habilidades para poder insertarse a profundidad en el estudio musical. La interpretación de una obra y la ejecución del instrumento, requieren del estudio de la obra, pero también de la intencionalidad de la misma y esto, muchas veces, solo se puede encontrar en el estudio histórico y en el marco creativo del artista. Lo anterior aplica en ambas direcciones, el estudio de un autor, requiere del estudio y del contexto de su obra.

Dado lo anterior, las necesidades de información para los músicos, los estudiosos de la historia musical, los etnomusicólogos, los intérpretes, los ejecutantes, etc.

son bastas y muy variadas, ya que no solo necesitan el material bibliográfico sino también documentos en otros formatos que contextualicen las obras y complementen el estudio musical.

Desde el campo de la bibliotecología y los estudios de la información, el desafío de afrontar los requerimientos de información de un campo tan complejo, y a veces subjetivo, como la música, no es fácil. Es necesaria la investigación documental y el apoyo de fuentes primarias, secundarias, etc. que orienten al bibliotecólogo a la hora de proporcionar un servicio útil, concreto, que también sea eficaz y eficiente. Durante la realización de este trabajo se consultó una gran cantidad de fuentes documentales que permitieron elaborar un bosquejo de una herramienta de recuperación de información que comprendiera documentos interrelacionados entre sí enfocados a un campo específico de la música. Al decidir realizar una bibliografía sobre un autor en específico, se lograron superar una gran cantidad de desafíos, primero en la investigación inicial sobre la materia de estudio, después en la búsqueda del material que conforma la bibliografía, la descripción de los documentos, la ordenación de los mismos y en todo el trabajo bibliográfico requerido para presentar una bibliografía que cuenta de libros, partituras, discos, películas y documentos en línea. Si bien la bibliografía no contiene todos los documentos necesarios para el estudio de la vida y obra de Silvestre Revueltas, sí se concretó un trabajo que incluye documentos muy variados en cuanto a formato y en cuanto a contenido, pero que al mismo tiempo se complementan entre sí, para el interesado en la materia.

Queda claro que aún queda un enorme campo de estudio en el campo bibliotecológico con respecto a autores como Silvestre Revueltas y con la música y el arte en general, este trabajo no pretende ser inequívoco o absoluto, por el contrario, trata de crear un puente que conecte la música con las ciencias de la información y funciona como una muestra del carácter interdisciplinario de la bibliotecología y su necesaria aplicación en el arte y la cultura para contribuir desde otra trinchera al desarrollo de los pueblos.

Obras consultadas

Albet, M. (1992). La música de la Europa del norte. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 11, pp. 57-59). España: Ediciones Pamplona.

Basare, A. (2007). *El nacionalismo*. México: Nostra Ediciones.

Calhoun, C. (2007). *Nacionalismo*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.

Castellanos, P. (1969). *El nacionalismo musical en México*. México: Seminario de cultura mexicana.

Delgado, J.. (2005). *Introducción a la bibliografía*. Madrid, España: Arco/Libros.

Escamilla, G.. (1988). *Manual de metodología y técnica bibliográfica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Estrada, J. (2012). *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica.

García, J. (1982). Los nacionalistas rusos. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 10, pp. 37-52). España: Ediciones Pamplona.

Gómez, C. (1982). Nikolai Rimski-Korsakov. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 10, pp. 68-83). España: Ediciones Pamplona.

González, I. (2011). Nacionalismo musical español. *Tecapreciacionmusical*. Recuperado en <https://tecapreciacionmusical.wordpress.com/2011/05/04/nacionalismo-musical-espanol/>

Gellner, E. (2008). *Naciones y nacionalismo*. Madrid, España: Alianza editorial.

Hamel, F. & Hüelimann, M. (1987). *Nacionalismo musical* ***. En *la Enciclopedia de la música* (Vol. I, pp. 275-291). México: Grijalbo.

Kohn, Hans. (1949). *Historia del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Krummel, D. (1984). *Bibliografías, sus objetivos y métodos*. Madrid: Editorial Pirámide.
- López, J. (2013). *Breve historia cultural de los nacionalismos europeos*. Madrid, España: CATARATA.
- Martin, H. (1992). La imprenta. En R. Williams, *Historia de la comunicación* (Vol. 2) (pp. 9-81). Barcelona: Boch Casa Editorial.
- Pérez, A. (1982). AntonínDvořák. En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* Vol. 10, pp. 18-42). España: Ediciones Pamplona.
- Pérez, G.. (1992). *Historia de la música y sus compositores*. Navarra, España: Fratelli Melita Editori.
- Picún, O. y Carredano, C. (2012). *El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios*. En: *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reverter, A. (1982). Alexander Borodin, En *la Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. 10, pp. 53-67). España: Ediciones Pamplona.
- Revueltas, R. (1989). *Silvestre Revueltas por él mismo*. México D. F.: Ediciones Era.
- Revueltas, R. (1980). *Los Revueltas*. México D. F.: Grijalbo.
- Romero y Huesca, A., Ramírez Bollas, J., López Schietekat, R., Cuevas Velasco, G., De la Orta Rementería, J. F., Trejo Guzmán, L. F.,... García Navarrete, S. I. (2011). Galeno de Pérgamo: Pionero en la historia de la ciencia que introduce los fundamentos científicos de la medicina. *Anales Médicos*, 56 (4), 218-225.
- Simón, J.. (1971). *La Bibliografía: Conceptos y aplicaciones*. España: Editorial Plantel.

Torre, E. (1981). *Metodología de la investigación bibliográfica, archivística y documental*. México: Mc GRAW_HILL DE MÉXICO.

Torres, I. (1996). *Qué es la bibliografía*. Granada: Universidad de Granada.

Zambrano, R. (2012). *Historia mínima de la música en occidente*. México: El Colegio de México.