



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

Estridencia y dolor: El vanguardismo social de Silvestre Revueltas en *Tierra p'a las macetas*, *Afilador* y *Tres piezas para violín y piano*

TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN
MÚSICA (Interpretación musical)

PRESENTA: Omar Álvarez Martínez

TUTOR: Doctor Roberto Kolb Neuhaus, Facultad de Música, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

A Carlos y Aurora, mis padres.

Índice

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I

Tierra p'a las macetas y Afilador

Silvestre Revueltas, el violinista compositor	13
Surgimiento de Revueltas, compositor	16
<i>Afilador</i> y <i>Tierra p'a las macetas</i> : la representación de una voz social	20
La voz social y su adaptación musical a la partitura	23
<i>Tierra p'a las macetas</i> : análisis del gesto musical	25
<i>Afilador</i> : análisis del gesto musical	31

Capítulo II

Tres piezas para violín y piano (1932)

Itinerancias: el tránsito de violinista a compositor	39
El adiós del violinista	43
Panorama musical mexicano, eurocentrismo y nacionalismo	

en el Conservatorio	44
El Estridentismo, la vanguardia mexicana	48
¿Vínculo revueltiano con el Estridentismo?	51
Rasgos estridentistas en la música de Silvestre Revueltas	52
El <i>collage</i> y el montaje como principios constructivos en las <i>Tres piezas</i> para violín y piano	57
<i>Primera pieza</i> : Allegro - Poco meno mosso - Allegro	65
<i>Segunda pieza</i> : Lentamente	83
<i>Tercera pieza</i> : Allegro - Allegro Vivace - Allegro	94
Conclusiones	109
Bibliografía	113

Agradecimientos

A mis padres, por su infinito y amoroso apoyo.

Al Dr. Roberto Kolb, mi tutor, su compromiso y gran dádiva condujeron a este trabajo hacia el mejor resultado posible.

A cada uno de los miembros del sínodo: Mtra. Gabriela Pérez, Mtra. Panayota Zagoura, Mtro. Pedro Rodríguez, Mtro. Víctor Ibarra y al Dr. Jorge Torres. Me considero afortunado de haber contado con su ayuda y su alto profesionalismo para la realización de esta tesis y a quienes considero, sin duda, mis amigos.

A mi amigo David Hernández quien desinteresadamente compartió conmigo sus conocimientos teóricos-musicales y lingüísticos. Su apoyo fue crucial para la realización de este trabajo y la obtención del grado.

Introducción

Las *Tres piezas* para violín y piano de Silvestre Revueltas Sánchez (1899-1940), compuestas en 1932, llaman la atención porque, no obstante corporeizar una estética osada y una gran sofisticación compositiva, han sido por completo ignoradas por los historiadores de la música mexicana. ¿A qué puede deberse este olvido? A reserva de explorar más a fondo el problema, pudieran adelantarse aquí algunas hipótesis al respecto. Por una parte, las piezas no revelan un elemento folclorista, como el que siempre se esperó de Revueltas por parte de la escucha nacionalista de la época y posteriormente. Por otra, la obra tampoco se ciñe a una estética modernista, en busca de formas alternativas de orden y congruencia: al contrario, las piezas rápidas al inicio y final de la obra parecen aglutinar de modo provocador una serie de episodios contrastantes, en continuo choque, acaso generando inquietud en el escucha. Hay pues, una frustración en las expectativas de la época que podrían explicar el silencio en torno a estas obras.

Como expondré en esta investigación, las *Tres piezas* para violín y piano (1932) se sitúan en una época de producción musical prolífica (1930-1936) que comparte rasgos afines con una estética musical vanguardista, al parecer musicando una ruptura con el conservadurismo eurocentrista y a la vez con el nacionalismo oficialista y las corrientes de un modernismo cosmopolita. La importancia de esta composición no sólo radica en su adscripción a dicho vanguardismo estético, hipótesis central de esta exploración. Esta obra es también un hito dentro del corpus de obras que Revueltas compuso para el violín, relevante precisamente porque el compositor se formó como violinista profesional. La obra es significativa porque denota un conocimiento profundo del instrumento y sus posibilidades idiomáticas y, a su vez, invita a una especulación sobre los niveles de virtuosismo que alcanzó el músico en su momento.

Aunque las *Tres piezas* para violín y piano de 1932 están editadas desde 1951, desde mi punto de vista, su dificultad técnica las hace poco asequibles a un universo mayor de intérpretes; de igual forma, su estética musical no está cargada con referentes flagrantes de un marcaje mexicano, lo cual las ha mantenido fuera del contexto temporal de la estética nacionalista en las que fueron compuestas conllevándolas a ser etiquetadas como obras experimentales.

Revueltas retorna a México para establecerse definitivamente en diciembre de 1929. Es en esta época que abandona su carrera como violinista para dedicarse de lleno a la composición, la docencia y la dirección musical. El compositor que retorna de Estados Unidos se enfrenta a un ambiente musical que choca profundamente con la ideología que ya en ese momento lo motiva. Como se verá más adelante, lo mueve una visión francamente izquierdista, lo cual puede derivarse de múltiples cartas dirigidas a sus compañeras de vida, pues él define al pueblo no en términos exotizantes, sino francamente políticos. Lo que caracteriza al pueblo como lo percibe él, no es su atractivo folclórico, sino su cualidad de pobreza y marginalidad. Esta visión, sin embargo, choca frontalmente con lo que enfrenta en su nuevo entorno laboral, el Conservatorio Nacional de Música. Ahí persiste la tradición eurocentrista imitadora de los romanticismos decimonónicos, a la par de una incipiente modernidad vinculada a un nacionalismo folclórico oficialista. Es la conjunción de estas expresiones, a la luz de su inclinación política y social crítica, lo que sienta el fundamento de una estética compositiva que agrede a estas corrientes, al parecer apropiándose de usos comunes en las rebeldías artísticas de corte vanguardista y probablemente estridentista.

La obra de Silvestre Revueltas, sin embargo, ha sido estudiada mayoritariamente desde un enfoque analítico formal y conservador, que no reconoce, y por tanto pasa por alto, la ironía y sátira que marcaron las composiciones de su primer periodo creativo. La historización de su música, tanto en México como más allá de sus fronteras, ha estado marcada hasta recientemente

por una fuerte expectativa nacionalista y es en estos términos que se ha definido sistemáticamente su estética.

Es así como la musicología ha soslayado puntos clave que confirman la personalidad y postura estética vanguardista de Revueltas, principalmente plasmados en sus escritos personales, notas sobre sus composiciones y en su lenguaje musical, que en conjunto revelan una marcada tendencia política y social, además de un fuerte vínculo con las vanguardias históricas del siglo XX y su representación local (así trataré de demostrarlo) a través del Estridentismo, la expresión mexicana de las vanguardias históricas europeas.

La conformación de una estética vanguardista con un trasfondo político, sin embargo, no inició a su regreso a México, sino algunos años antes, en 1924. De entonces datan dos composiciones para violín y piano intituladas *Afilador* y *Tierra p'a las macetas*, que revelan el primer antecedente de ruptura respecto de las tradiciones eurocéntricas practicadas en el Conservatorio. Desde una perspectiva compositiva, no hay un choque tajante con el modernismo de la época, sin embargo, las piezas de 1924 contienen dentro de su estética una ideología de vanguardia, no mexicanista o nacionalista, ya que representan lo mexicano mediante la personificación de la voz del pueblo a través de los pregones y sonoridades musicalizadas de un par de actores urbanos de las clases desprotegidas, con el fin de generar un mensaje político y social. Las *Tres piezas* de 1932 pueden interpretarse como una secuela de estas dos composiciones. Como espero mostrar, también ahí se escucha la voz del pueblo, en este caso posiblemente la de un violinista callejero o un personaje similar, que es enfrentado musicalmente con el entorno musical academicista, haciendo uso de herramientas de sátira e ironía todavía no presentes en las dos obras tempranas. El espíritu de esta música está cargado de una “fuerza destructora”, manifiesta en técnicas compositivas en extremo disruptivas. Los referentes folclóricos son casi

nulos, alejándola lo más posible del nacionalismo. Su no modernismo se expresa mediante una sátira mordaz a través de su técnica compositiva vanguardista que al parecer toma prestada de la plástica dadaísta, el concepto disruptivo del *collage*, recurso al que el compositor recurre en prácticamente toda su obra temprana.

Es así como surge la hipótesis central de esta investigación: intuyo que las *Tres piezas* para violín y piano reflejan una personalidad musical estridentista, un acto flagrante de rebeldía en contra del pensamiento poscolonial eurocentrista y de un incipiente modernismo nacionalista, también con aspiraciones cosmopolitas.

Una breve relectura de la biografía de Revueltas, de sus escritos personales y notas sobre sus composiciones, confirma una apropiación músico-semántica, no de un sujeto cultural (la práctica nacionalista) sino de un sujeto social. Recurre aquí a técnicas contrapuntísticas y de yuxtaposición postonal. Esta representación del sujeto social es contrastada con las prácticas de nacionalismos románticos y modernos, que someten al sujeto cultural a un discurso de “alta cultura”. Como se sugirió antes, Revueltas parece atacar este concepto mediante técnicas disruptivas basadas en el *collage* y montaje.

Para analizar la representación del sujeto social, me basaré en los modelos analíticos músico-semánticos que propone Roberto Kolb Neuhaus.¹ La sátira antimodernista fundada en el *collage* partirá del concepto y definición propuesto por Peter Burkholder que, espero, ponga en evidencia la apropiación del vínculo dadaísta con la estética estridentista revueltiana.

En las *Tres piezas* se presenta un fenómeno muy particular. La partitura sonoriza un personaje músico-semántico, un violinista, o más bien dos violinistas: uno que podría interpretarse

¹ Roberto Kolb, *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas* (México: UNAM, 2012).

como el violinista asociado a la música del arte occidental, el virtuoso del arte académico; el otro parece ser su contraparte, el violinista de la calle que vende su música por unos centavos, personaje equivalente al afilador o al vendedor de tierra para las macetas, retratados en las obras tempranas. La construcción y actuación de este doble personaje puede ser abordada productivamente a partir de los textos de Philip Auslander,² quien introduce el concepto de *musical personae*, un personaje musical, como el sonalizado en las *Tres piezas* y concretamente representado por el intérprete de estas. Por tanto, el concepto de persona o personaje musical versa sobre la relación significativa que tiene el intérprete en relación con el documento sonoro y el vínculo social que se genera entre el ejecutante y la audiencia a través de la interpretación musical. De esto se desprende una problematización y reto acerca de la actuación (*performance*) de los dos personajes construidos por Revueltas.

En resumen, este trabajo pretende demostrar que estas composiciones son poseedoras de una identidad músico-semántica mostrada a través del mensaje social reflejado desde una estética que me atreveré a llamar estridentista, esperando que el producto investigado contribuya a un entendimiento renovado de la música temprana de Revueltas, basada en un vanguardismo deliberado y contrario a los cánones de un modernismo nacionalista domesticador.

Para abordar estas hipótesis, procederé primeramente a recorrer brevemente el periodo previo al retorno de Revueltas a México, centrándome en la transición de su identidad de violinista a la de compositor y abordando las primeras expresiones de un arte musical político a través de las dos obras arriba mencionadas, compuestas en 1924. Posteriormente me acercaré a Revueltas, compositor, quien establece una nueva estética basada en el *collage* y el montaje como base de su obra temprana, mediante el análisis de las *Tres piezas* de 1932.

² Philip Auslander, "Musical Personae", *The Drama Review* 50, no. 1 (Primavera de 2006), 100-119.

Capítulo I

Tierra p'a las macetas y Afilador

Silvestre Revueltas, el violinista compositor

Como es el caso de muchos compositores, Silvestre Revueltas se formó como intérprete antes de dedicarse por completo a la composición. Es incierto cuándo y con quién comenzó sus estudios de violín; sin embargo, gracias a un escrito autobiográfico, podemos deducir que fue aproximadamente a la edad de siete años. El mismo Revueltas apunta que su progreso musical con el instrumento fue rápido y así lo confirma su primer recital público a la edad de 11 años en el teatro Santos Degollado de la ciudad de Guadalajara.³ En el año de 1913 fue enviado a la Ciudad de México, inscribiéndose en el Conservatorio Nacional en la cátedra del violinista catalán José Rocabruna (1879-1957). Fue en esta época (1913-1917) que, como parte de las asignaturas que tomó con Rafael J. Tello (1872-1946), realizó su primera aproximación a la composición.⁴ En

³ En un escrito autobiográfico de 1937, Revueltas señala: "...toqué el violín. Lo empecé a estudiar allá por Colima, por Ocotlán, por Guadalajara". En: Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo* (México: Era, 1989), 28.

⁴ Carlos Chávez (1899-1978) confirma esta suposición y en un escrito sobre Revueltas especifica: "Silvestre Revueltas, siendo muy joven, estudió armonía y composición con Rafael J. Tello, lo que estos maestros llamaban 'composición', que era hacer hojas de álbum, una que otra mazurka, un vals y una gavota". En: Omar Álvarez, "Silvestre Revueltas, violinista compositor" (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2005), 11.

1916, el joven violinista ya había ingresado como tal a la Orquesta Sinfónica Nacional.⁵ En el año de 1917 fue enviado, junto con su hermano Fermín (1902-1935),⁶ a la ciudad de Austin, Texas, al internado jesuita Saint Edward's College. Los registros de esta estancia no aclaran si Silvestre continuó sus estudios de violín ahí, pero revelan que tomaba clases de piano con el sacerdote francés Louis Gazagne (1885-1973), quien también era el profesor de violín del colegio.⁷ Por la correspondencia que sostuvo Gazagne con Rosaura Revueltas (1910-1996),⁸ sabemos que el sacerdote fungió como mentor musical de Silvestre dentro del colegio. La estadía de los hermanos Revueltas no duró mucho. Fue el mismo Gazagne quien reconoció que en el Saint Edward's College Silvestre no obtendría la preparación musical que necesitaba, por lo que sugirió a su padre que lo enviara al Chicago Musical College en la ciudad de Chicago, Illinois.

Los hermanos José y Fermín Revueltas partieron de la ciudad de Austin hacia Chicago en junio de 1918. Fueron aceptados, respectivamente, en el Chicago Musical College y el Art Institute of Chicago, dos de los más prestigiosos centros de enseñanza artística de la ciudad.⁹ Chicago brindó a los hermanos un ambiente idóneo para sus respectivos desarrollos académicos. Durante mucho tiempo se ha especulado sobre los maestros con los que Silvestre estudió en esta época. Muy poco se conoce sobre sus actividades musicales dentro del Chicago Musical College. Lo que se ha confirmado es que siguió su perfeccionamiento violinístico bajo la guía de Leon Sametini

⁵ Dicho nombramiento aparece fechado en enero de 1917, esta constancia se encuentra en los expedientes de la Secretaría de Educación Pública, en el Archivo General de la Nación. Véase: Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 10.

⁶ Fermín Revueltas nació en la ciudad de Santiago Papasquiaro en 1902. A su regreso a México, en 1920, se unió a la revolución en la enseñanza de las Escuelas al Aire Libre de Pintura. Fue director de la escuela José María Velasco, en Villa de Guadalupe, en la Ciudad de México. Estuvo activo en la Unión de Trabajadores Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores y adoptó las proposiciones estéticas del movimiento literario de los estridentistas. Participó en la primera etapa del muralismo en 1923. En 1928, se unió al Partido Comunista Mexicano y apoyó sus demandas por un cambio completo en la enseñanza del arte propuesto por el grupo "30-30", con manifiestos, carteles y exhibiciones, adoptando un lenguaje vanguardista y rememorando el constructivismo ruso y el futurismo de Marinetti.

⁷ Lorenzo Candelaria, "Silvestre Revueltas at the Dawn of His 'American Period': St. Edward's College, Austin, Texas (1917-1918)", en *American Music* (Illinois: University of Illinois Press, 2004), 502-532.

⁸ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 238-244.

⁹ Robert Parker, "Revueltas, the Chicago Years", *Latin American Music Review* 25, no. 2 (Otoño-invierno de 2004), 180.

(1886-1944) y Felix Borowsky (1872-1957), este último también maestro de composición.¹⁰ Sorprendentemente, tras sólo cinco meses desde su inscripción el 19 junio de 1919, Silvestre obtuvo un diploma de graduado en violín, armonía y composición, además de una mención honorífica de “diamante, oro y plata”, en reconocimiento a su destreza instrumental. Sólo se puede especular en qué medida Chicago brindó un enriquecimiento artístico a los Revueltas, una metrópoli ya rica en manifestaciones de vanguardia artística y notorio activismo social. Contreras Soto afirma que fue en esta ciudad donde los hermanos tuvieron su despertar ideológico, acercándose a las ideas de izquierda.¹¹

A finales de 1920, los hermanos Revueltas viajaron a la Ciudad de México para reunirse con su familia, que recientemente se había mudado a la capital del país. Fermín se establecería definitivamente en México. Silvestre ofreció recitales en la Ciudad de México y algunos estados de la República;¹² pero, en el verano de 1921, regresaría junto con su primera esposa Jule Klarecy¹³ a Chicago. Poco se sabe sobre la vida de Revueltas en esta época, salvo que inició su vida laboral inscribiéndose a la Chicago Federation of Musicians y participando en orquestas en gran medida dedicadas a la musicalización de cine mudo.¹⁴ Aparentemente, Revueltas tenía una vida estable; sólo la muerte de su padre, acaecida en diciembre de 1923, motivaría su regreso inmediato a México.

¹⁰ Hay una fotografía en la que Otakar Ševčík escribe y dedica: “...talentoso alumno, Silvestre Revueltas”. Sabemos que Ševčík se encontraba promocionando su método en la ciudad de Chicago en los años en los que Revueltas vivió en la ciudad. Además de este documento gráfico, no podemos corroborar qué tipo de relación pedagógica sostuvieron. Véase: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 23.

¹¹ Véase: Eduardo Contreras, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son* (México, Conaculta, 2000), 21.

¹² Existe la posibilidad de que estos recitales hubieran incluido tres obras que Revueltas arregló para violín y piano: *A la orilla de un palmar* (Chicago, julio de 1920), de Ponce-Revueltas; *Cuiden su vida* (ca. 1920), de Ponce-Revueltas, y *Mazurka en re mayor* (1921), de Villanueva-Revueltas. Véase: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 19.

¹³ El 31 de diciembre de 1919, Silvestre se casó con Jule Klarecy, quien fuera su primera esposa. Véase: Parker, “Revueltas”, 182.

¹⁴ Según los registros de esta federación, la fecha de su inscripción fue el 11 de mayo de 1920; se puede encontrar el nombre de Revueltas en los directorios de afiliados de los años 1920 a 1925. Véase: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 18.

Desde 1915 hasta estos primeros años en Estados Unidos, sólo observamos huellas de la carrera de un violinista. Sin embargo, Revueltas demostró tempranamente su inclinación hacia la composición. Han sobrevivido un puñado de obras y arreglos fugaces escritos para violín entre 1915 y 1921.¹⁵ Al respecto, en un escrito autobiográfico, el compositor señala que en dichos intentos no puede hablarse aún de un estilo compositivo propio. Este repertorio, que podría interpretarse como un ejercicio autodidacta, recurre a las formas anquilosadas de la tradición académica decimonónica y al gusto musical de la época. Sigue siendo la música de salón (pequeñas piezas para piano o violín) la que conforma el corpus compositivo de esa época. De su estancia en Chicago datan dos arreglos de canciones mexicanas, basados en arreglos de Ponce, al estilo del nacionalismo: *A la orilla de un palmar* y *Cuiden su vida*. Tampoco en estas obras puede hablarse de una identidad estética, como la que Revueltas desarrollaría años más tarde en México, pero sí de un acercamiento a las tendencias nacionalistas ya vigentes en México.

Después del funeral de su padre, Revueltas no regresó de inmediato a Estados Unidos. Su paso por la Ciudad de México, de enero a marzo de 1924, le permitió trabajar como violinista dando recitales, algunos de los cuales compartió con diversos intérpretes locales.¹⁶ Lo más relevante de esta estadía fue el encuentro con dos de los músicos más importantes de la escena contemporánea musical: Julián Carrillo (1875-1965), quien el 10 de marzo lo invitó a ser jurado del concurso en conmemoración de los 200 años de la publicación de *El clave bien temperado* de J. S. Bach (1685-1750), y Carlos Chávez (1899-1978), quien en una entrevista que le realizó José Antonio Alcaraz, en 1976, relata su primer encuentro con el violinista.¹⁷

¹⁵ Consulte la cronología violinística de Silvestre Revueltas en: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 130-131.

¹⁶ El 28 de febrero, Silvestre Revueltas y el pianista Francisco Agea (1900-1970) compartieron un concierto con el Cuarteto Clásico Nacional en el cine Olimpia, ejecutando la *Sonata para violín y piano en sol mayor* de Johannes Brahms (1833-1897). El 2 de marzo, ambos volverían a tocar en el mismo recinto, pero esta vez el recital en su totalidad estuvo a cargo de ellos mismos, el programa fue integrado por obras de Johann Sebastian Bach, Haendel, Mendelssohn y Wieniavski. Véase: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 27.

¹⁷ José Antonio Alcaraz, *Carlos Chávez: un constante renacer* (México, INBA, 1996), 50.

Surgimiento de Revueltas, compositor

Todo indica que fue a partir de esta estancia en México, que Revueltas comienza a tomarse en serio a sí mismo, en tanto compositor, manifestando su deseo de dejar atrás el parecido de su música temprana con la de compositores como Debussy.

Hasta 1924, viví en esta actitud. El encontrar que ya había habido alguien que diera forma a mi mundo nuevo, me hizo sostener una lucha tremenda que se tradujo por la inacción, pues resolví no componer jamás, sin crear mi propio lenguaje. Por otra parte, desde 1920 tuve que trabajar para vivir.¹⁸

La nota autobiográfica, aparentemente escrita a inicios de su carrera como compositor y director (ya de vuelta en México), corrobora la decisión de asumirse como compositor, en aquél entonces, a la par con su profesión como violinista.

De regreso a los Estados Unidos, me veo obligado a luchar más eficaz y dinámicamente por el pan. Composiciones furtivas y alientos de nueva técnica; de formación de mi plástica. Ni siquiera me seduce el halagador progreso de mi técnica de concertino en la orquesta del Teatro Azteca en San Antonio, Texas. Una obsesión de retirarme exclusivamente para componer se apodera de mí y me parece que el resto: mis conciertos, mis trabajos cotidianos, son apéndices necesarios, pero estorbosos.¹⁹

¹⁸ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 30.

¹⁹ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 30-31.

Aquí el violín parece haber pasado a un segundo plano, en comparación con la composición. Incluso la dirección orquestal le resulta de menos peso que el impulso por la creación.

No. No me importa dirigir. Lo que me importa es poder dedicarme únicamente a componer. Poder dedicarme. Cualquiera diría que querer es poder. Es un dicharacho cualquiera, vulgar, burgués.²⁰

Pero ya entonces se comienza a manifestar el conflicto político entre Revueltas, el creador de música de arte, y Revueltas, el trabajador intelectual, quien, a juzgar por sus palabras, resiente ser visto como parte de quienes practican dicho arte a espaldas del pueblo:

Quiero componer y no me falta, sino me sobra inspiración. Si logro aislarme del ruido y del lastre, si consigo estar concentrado para componer, es asombrosa la fecundidad. Dije lastre. Sí, hay un pesado lastre en todo lo que nos encadena a ese deber estúpido de dar una clase miserable para comer. Tener mujer, hijos, ser pobre; sufrir privaciones, hacer antesalas para pedir empleos, no tener para medicinas cuando se enferma el hijo, etcétera. Todo eso es muy hermoso en poesía. Es el putrefacto “aliciente de los creadores” que ha inventado la burguesía.²¹

De esta época, de su breve estancia en México, datan cuatro obras: para piano solo, y violín y piano. Por la fecha y lugar donde fueron compuestas es muy probable que hayan sido incluidas en

²⁰ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 31.

²¹ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 31.

las presentaciones realizadas durante la gira que realizó ese año a través del territorio mexicano:²² *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, para piano solo, un título que a todas luces rinde homenaje a Satie; *Afilador* y *A manera de prelude*, para violín y piano. En estas partituras se puede leer la fecha y el lugar de su composición: Guadalajara, abril de 1924. El cuarto manuscrito carece de fecha, pero está emparentado en estilo y temática social con *Afilador* y tiene las mismas características de pulcritud y escritura de una obra terminada: *Tierra p'a las macetas*, para violín y piano.²³ Son sobre todo estas últimas, sumadas a la *Tragedia en forma de rábano*, las piezas que, como intentaré mostrar, son relevantes como antecedente para el estudio de las *Tres piezas* para violín y piano compuestas en 1932, y que constituyen el objeto de estudio principal de esta investigación.²⁴

La relevancia de estas composiciones no sólo radica en el hecho de que el autor las inscriba en el contexto de un lenguaje ya declarado como propio. Este conjunto de obras comparte características similares. En principio, el compositor renuncia a las formas musicales decimonónicas de la música de salón, de las que antaño había hecho uso, y en especial a los arreglos sobre piezas de corte popular mexicano o con algún marcaje nacionalista; es decir, no es ya de su interés plasmar una temática folclorista o de fácil reconocimiento popular en estas obras. De igual forma, el lenguaje compositivo de estas piezas es de corte vanguardista, en tanto parece dar la espalda a preceptos modernistas: su lejanía del tonalismo tradicional, a través del uso de escalas de tonos enteros y modales, sugieren el inicio de una declarada ruptura con los cánones

²² Alrededor de marzo de 1924, el violinista salió de gira con David Silva, Jesús Corona, Raquel Nieto, la recitadora Eugenia Torres, y un par de cancioneros yucatecos: Ponce y Galas. La gira duró alrededor de seis meses por casi toda la República, tocando en lugares como El Oro, Tlalpujahua, Matchuala y Chihuahua, y terminando en El Paso, Mexicali, Calexico y Los Ángeles.

²³ Sobre las particularidades en grafía y estilo de estas dos obras, véase: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 93.

²⁴ También sobrevivieron otras composiciones del periodo previo al retorno a México, las cuales no discutiré aquí dado que su estética o propósito no parecen estar relacionados con las *Tres piezas* para violín y piano. Me refiero a *Batik* (1926), *Pieza para doce instrumentos* (1929) y *Pieza para orquesta (pequeña pieza)* (1929).

románticos ya mencionados. También el uso del título *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)* puede interpretarse como una burla irónica a la tradición y al modernismo en sí, mediante la alusión más que directa a la *Pièce en forme de poire*, de Satie (1866-1925). Más importante, como quedará en evidencia, es la elección de dos personajes callejeros, el del afilador y el del vendedor de tierra para macetas, como sujetos no exóticos ni folclóricos de las piezas arriba nombradas. Esta decisión parece ir muy de acuerdo con la autodefinición revueltiana de un trabajador pobre, quien ataca a quienes romantizan dicha pobreza en aras de la alta cultura y la domesticación del pueblo.

Afilador y Tierra p'a las macetas: la representación de una voz social

El vanguardismo de las composiciones de 1924 al que hago referencia tiene un componente fuertemente ideológico, como puede inferirse de los dos personajes a los que se hace alusión en los títulos. Ellas están cargadas de un contenido músico-semántico, que las dota de una característica que trasciende el discurso musical. De aquí que, como pretendo demostrar, sean portadoras de un mensaje que va más allá de la música.

Para comprender estas obras, como gran parte del repertorio revueltiano, debemos enfatizar y considerar su pasión política y su ideología de izquierda. Revueltas era un artista comprometido con sus ideales, con su latente lucha por la defensa de los desprotegidos, del proletario y su cultura; justamente como los dos sujetos en cuestión: dos vendedores callejeros. Por tanto, la siguiente postura como compositor no es arbitraria:

Mis ideas sobre los problemas éticos sociales tienen otro sentido y fuentes diferentes: proceden del pueblo, de los trabajadores, los oprimidos y los explotados, amos del futuro. Yo mismo,

un maestro, un trabajador intelectual, tan explotado, tan oprimido como el resto de los trabajadores en las condiciones actuales de los países capitalistas, he considerado mi deber, mi deber humano y viril, luchar al lado de mis camaradas por una vida nueva y mejor.²⁵

La composición musical no es, pues, solamente un camino hacia la experimentación y representación abstracta de un ideal artístico. Este pensamiento nos revela el fin último de sus composiciones:

El artista, para ser verdaderamente fuerte, requiere en la actualidad no sólo talento, técnica, ímpetu creador, sino también velar cuidadosamente porque estas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa social justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura. Cualquier otra actitud del artista es estéril. Podrá producirle ganancias, podrá serle de utilidad personal, podrá satisfacer ampliamente su vanidad, pero será hueca y socialmente improductiva.²⁶

Estas características, contenidas en la mayor parte de la obra revueltiana, confirman la diferencia fundamental de la vanguardia mexicana, cargada de una ideología social y política bien definida, en comparación con las vanguardias europeas. Justo es esto lo que *Afilador* y *Tierra p'a las macetas* representan en el imaginario estético e ideológico del compositor. Los personajes de ambas obras son representantes de una clase empobrecida y mancillada dentro del paisaje urbano mexicano. Revueltas los reconoce y les da una significación política desde su música.

²⁵ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 46-47.

²⁶ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 31.

El uso de estos personajes no nacionalistas y no folclóricos son una característica más del vanguardismo revueltiano. Recordemos que el nacionalismo fue una corriente estética promovida por el Estado, quien buscó imponer estereotipos de lo mexicano,²⁷ prototipos que enfatizaban lo pintoresco. La representación nada pintoresca de las clases bajas y del proletariado muestran, por tanto, un rechazo a dicho nacionalismo. En estas obras, como en muchas otras,²⁸ será la gente del pueblo quien actuará como actor principal, convirtiéndola en un ícono contracultural en rechazo a las representaciones románticas y europeizadas del nacionalismo oficialista. Un afilador de cuchillos y un vendedor de tierra para macetas, vendedores ambulantes que desde entonces y hasta nuestros días siguen poblando el paisaje urbano y provinciano de México, son los representantes elegidos por el compositor para la conformación de una voz social.

Las descripciones y conceptos que desarrollo en estos párrafos sustentan la idea de que estas composiciones siembran un antecedente de vanguardia-ideológica que, mediante la apropiación de referentes culturales diversos, conforman un objetivo que penetra y trasciende la estética musical del compositor, la cual seguirá implícita en el desarrollo musical de su quehacer compositivo. ¿Pero cómo se integra este elemento semántico a la música?

²⁷ “A lo largo de la década de los veinte se había ido haciendo convencional una potente definición de mexicanidad, que se percibía en todas partes. Se reconocía en (blanquísimas) indias romantizadas en los calendarios de las carpinterías, en la figura de un Rey Indio en las cervezas o en las cajetillas de cerillos (patrocinado por la cigarrera ‘El Buen Tono’ y la ‘Cervecería Cuauhtémoc’), en la legendaria figura de la China Poblana, inmortalizada por la (española) María Conesa, en el concurso de la ‘India bonita’ (organizado por un periódico de la ciudad de México en 1921). Éste es el imaginario que construyó la pequeña burguesía de México apelando a una nueva clase media, que había surgido tras la Revolución”. En: Kolb, *Contracanto*, 210.

²⁸ Cabe mencionar al respecto, por ejemplo, el protagonismo de los pregoneros en *Esquinas* (1931/1933), *Parián* (1932) y *Alcancías* (1932), entre otras obras. El personaje oprimido lo escuchamos también en *El tecolote* (1932), y en la musicalización de los poemas de Nicolás Guillén, *Caminando* (1937), *No sé por qué, soldado, piensas tú* (1937) o en el de Langston Hughes en *Canto para una muchacha negra* (1938).

La voz social y su adaptación musical a la partitura

A nivel musical, no es tan simple entender el contenido semántico con el que Revueltas dota a su obra. Esto nos lleva a cuestionarnos sobre cómo funciona dicha representación en su estética musical y qué recursos emplea para ello. Un ejemplo, la composición de *Esquinas*, es revelador, como se deriva del estudio de Kolb sobre *Contracanto*. Revueltas se apropia ahí del pregón callejero y de otras sonoridades de dicho entorno como recurso melódico principal. En el caso de las dos piezas para violín, los personajes a representar son vendedores que deambulan por las calles; éstos se valen del pregón callejero (*Tierra p'a las macetas*) y del uso de una flauta de pan (*Afilador*) para anunciar su mercancía o servicio. La música de Revueltas, como en este caso, está poblada de alusiones musicales a referentes sociales de su entorno, y que en conjunto constituyen su concepto musical de lenguaje e identidad social. El traslado y adaptación de cada referente al contexto musical revueltiano parece connotar uno igualmente social. Esto no es aventurado, es la concepción misma que el compositor nos revela sobre el pregón (en el caso presente, dentro del contexto musical, la melodía del afilador o el grito del vendedor de tierra para las macetas) en la nota que escribe para la segunda versión de su composición orquestal intitulada *Esquinas*:²⁹

Esquinas de ayer con emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modelada con nuevo material,

²⁹ Kolb profundiza sobre esta composición, dejando claro que es la obra más representativa en el uso del pregón callejero como su materia principal. Mediante la múltiple yuxtaposición de estos pregones se conforma un riquísimo conglomerado de voces que, en su contenido músico-semántico, representan su pasión política e ideológica a través del uso y representación de diversos referentes culturales contenidos en su estética musical. Véase: Kolb, *Contracanto*, 154-169.

*dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en la mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldía.*³⁰

El pregón en lo particular no es verso ni es música, es un gesto que combina elementos tanto musicales como verbales, sin pertenecer de manera exclusiva a ninguno de ellos. La adaptación musical del pregón o de algún otro referente sonoro se traduce en lo que podría definirse como un gesto musical. Me referiré a estas expresiones semánticas: a la musicalización del pregón y algún otro referente sonoro o visual correspondientes a un marco físico y “cultural” como la calle, empleando el término “gestos”, en lugar de recurrir a conceptos tradicionales como motivo o tema.³¹ Estos últimos tienden a obstaculizar el análisis al no ocuparse de los símbolos extramusicales de la música. No es conveniente referirse a “motivos” cuando se habla de pregones o sonoridades de la calle, dado que no se trata tan sólo de enunciados musicales. Los pregones convertidos en gestos musicales cumplen una función doble: representan a la vez un sentido musical y semántico.³²

Para confirmar lo anterior, realizaremos un breve análisis gestual de estas dos composiciones para violín y piano.

³⁰ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 211-212.

³¹ McCallum advierte que el análisis formal inhabilita el entendimiento con “articulaciones de otro orden”, como el gesto musical, la referencia estilística, la parodia y la sofisticación. Creo que para esta investigación un análisis formal enfocado en la partitura es insuficiente. Peter McCallum, “Classic Preoccupations: Instruments for the Obliteration of Analysis?”, *Music Analysis* 9 (1990): 206, citado en Kolb, “Silvestre Revueltas’s ‘Colorines’ Vis-à-Vis US Musical Modernisms: A Dialogue of the Deaf?”, *Latin American Music Review* 36, no. 2 (Invierno de 2015), 214.

³² Kolb, *Contracanto*, 107.

Tierra p'a las macetas: análisis del gesto musical

A pesar de la distancia temporal que nos separa de los pregones y referentes culturales que pudo haber visto y escuchado Revueltas, considero que su análisis y adaptación al texto musical revueltiano son pertinentes, dado que sus rasgos particulares, especialmente en el sentido semántico del pregón y de los diversos referentes culturales de un universo callejero, perduran hasta nuestros días.³³

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 5/4. The score consists of three measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a phrase with a slur and a fermata. The left hand (bass clef) plays a rhythmic ostinato pattern of eighth notes, with a dynamic marking of 'p' (piano). The word 'Piano' is written to the left of the score.

Ejemplo1. Ostinato cíclico en el piano, compases 1-3.

Como lo sugieren los títulos, ambas piezas son de corte programático, ya que incluyen significadores músico-semánticos y aluden a una suerte de trama extramusical. En el plano estético, recurren a prácticas impresionistas. En principio abordaré la composición de *Tierra p'a las macetas*, donde hay dos ejemplos claros de los referentes culturales insertados en la partitura. El primero se traduce como

³³ Para una mejor comprensión del pregón, usaré los términos empleados por Kolb para indicar una diferencia entre el pregón como gesto cultural (el pregón de la calle, emitido por una voz humana) y el pregón como gesto musical (la representación musicalizada del pregón en la composición). Me referiré al primero como pregón cultural y al segundo como pregón musical. De la misma forma, describiré brevemente las dos expresiones básicas del pregón. La primera es usualmente breve y llamativa; la segunda es la “retahíla”, en tanto que apuesta a la constancia y reiteración para lograr su objetivo. Los componentes básicos de los pregones de la primera especie son: el comunicado, enunciación que porta el contenido verbal, usualmente la promoción de un producto que se pretende vender o un servicio que se ofrece. La retahíla se construye casi exclusivamente con base en el componente del comunicado, el cual es reiterado de manera permanente, casi hipnótica. Ambos componentes pueden estar contenidos en un pregón. Véase: Kolb, *Contracanto*, 114.

ostinato y está presente en la primera y tercera parte de la estructura tripartita (A-B-A') de esta composición (ej. 1).

Iniciando con el piano solo, puede observarse el *ostinato* mencionado, que se muestra en estos cuatro compases. Aludiendo al carácter programático de la obra, el gesto musical cíclico del *ostinato* pudiera ser una alusión al andar solitario del vendedor; o bien, la carreta que empuja o es jalada por algún animal de carga. Esas imágenes del vendedor de la calle siguen presentes hasta hoy en el paisaje urbano y de los pueblos mexicanos.³⁴ El *ostinato* funge como una especie de trasfondo sonoro que da soporte a las incidencias dispersas e imprevistas de las representaciones de los pregones o de algún otro referente sonoro de la calle. Eso es justo lo que vemos con la aparición del pregón en los compases 3 y 4 (piano) y 24 y 25 (violín) (ej. 2). Se trata de la transliteración musical de las palabras que constituyen al pregón. La prosodia del gesto verbal coincide literalmente con el gesto musical: a cada sílaba corresponde una nota, y el dibujo melódico del gesto parece reproducir también las tesituras del grito callejero. En tanto gesto musical, Revueltas elimina la palabra, pero conserva una suerte de logocentrismo, es decir, su cualidad de no canto y cercanía con la prosodia verbal.³⁵

Otro aspecto importante que surge al trasladar el gesto cultural al musical es su centripetismo, es decir, su estructuración en torno a tesituras repetitivas y alargadas. A nivel gestual, la mayoría de los pregones se construyen sobre una tesitura principal, gritos alargados sobre una misma tesitura, mediante los cuales el vendedor busca llamar la atención de la gente. Su conversión musical es sonocéntrica y presenta una tendencia centrípeta de todas las notas secundarias, pues gravitan siempre hacia dicho tono principal, después de alejarse de éste. Estas

³⁴ Sugiero ir a los siguientes enlaces, pues contienen imágenes actuales de los vendedores de tierra y de sus pregones, consultados en noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=mxAlEaLAHzY>; <https://www.youtube.com/watch?v=jmX7CdwFxKo>; <https://www.youtube.com/watch?v=Sej5svn7vxg>.

³⁵ Los términos “verbalidad” y “logocentrismo” son acuñados por Kolb. Véase: Kolb, *Contracanto*, 116.

notas se comportan como sonidos auxiliares o apéndices del tono central: derivan de él, pero siempre parecen conducir de regreso a él.³⁶ En el caso del pregón “Tierra p’a las macetas” (ej. 2), el centripetismo recae en la nota si bemol.



Ejemplo 2. Pregón musicalizado en el violín y centripetismo hacia la nota si bemol, compases 24 y 25.

Como puede observarse, el centripetismo constituye una premisa para la construcción de la melodía del violín, incluso cuando Revueltas parte de la cita literal del pregón en forma de variaciones de la misma (ej. 3).

³⁶ El término “centripetismo” pertenece a Roberto Kolb. Véase: Kolb, *Contracanto*, 117.

Ejemplo 3. Centripetismo constante, compases 4-12.

La sección B muestra un aspecto relevante, que puntualiza una característica muy importante dentro de la estética revueltiana. En las obras propuestas para el estudio de esta investigación, como en muchas otras obras de Revueltas, las secciones intermedias de sus composiciones muestran un marcado contraste con los movimientos externos. En la mayoría de las obras tenemos movimientos rápidos que engloban a uno lento. Y es justamente en este último donde aparece “el grito del pregonero” o alguna otra representación de la voz del pueblo empobrecido (véanse, por ejemplo, el segundo cuarteto, *Magüeyes*, *Janitzio* u *8 x radio*). En *Tierra p’a las macetas*, paradójicamente, parece invertirse el procedimiento. El movimiento interno es rápido y renuncia

a una doble significación semántico-musical. La sección B, a diferencia de la anterior, hace uso de un claro tonalismo, en relación con el modalismo de la sección A. Propone un nuevo *ostinato* en la voz del piano, el cual mantiene su función de trasfondo acústico. La parte del violín muestra un trazo melódico a manera de improvisación, renunciando a cualquier posible contenido semántico (ej. 4).

16 *p* *poco* *a* *poco* *a* *poco* *accel.*

17 *p* *poco* *a* *poco* *a* *poco* *cccel.*

18 *f* *molto* *cresc.*

19 *f* *molto* *cresc.*

20 *ff* *molto dim* *p* *pp*

21 *ff* *molto dim* *p* *pp*

Ejemplo 4. Sección B, compases 16-21.

Después de este breve interludio casi lúdico, regresamos al ambiente íntimo del inicio. El piano retoma el *ostinato*, que he interpretado como una suerte de caminar calmo y continuo. Pero esta vez será el violín quien presente el pregón musical (ej. 5, cc. 24 y 25).

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 22-27) shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with a repeating ostinato pattern in the bass line. The tempo is marked 'Tempo primo'. The second system (measures 28-29) continues the piano accompaniment and the violin part, which includes a glissando. The third system (measures 30-31) features a forte (*ff*) section in the piano accompaniment and a melodic line in the violin part with a *rit.* marking.

Ejemplo 5. Pregón musicalizado y representación del grito del pregonero, compases 22-31.

Al igual que antes, la melodía será una variación del gesto musical, con énfasis en notas de descanso. Pero en este caso, el centripetismo asciende hasta un climático registro alto en *crescendo*, desembocando en *fortissimo* en una nota larga con timbre estridente (cc. 29-30): quizá un grito que desenlaza de modo sorpresivo en dos notas largas, descendentes, *subito piano* y *decrescendo*, ejecutadas en soledad por el violín solo. Es así como termina esta obra. No hay aquí un ápice de triunfalismo. Delego en mis lectores la interpretación semántica de este final íntimo y solitario.

Resulta claro que el “grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldía”, al que se refiere Revueltas, se ve plenamente representado en la melodía del violín y en los subsecuentes gestos músico-semánticos, musicados a partir de este pregón en toda la obra. Se trata de una “metáfora musical” que representa la voz social del desprotegido, y que porta a su vez un mensaje estético y político.

Afilador: análisis del gesto musical

Aunque esta obra carece de fecha, las similitudes con la composición anterior son muchas, tanto en lo que toca a la temática, la estética e incluso elementos de grafía, lo cual sugiere que fue compuesta como parte de un mismo impulso creativo.³⁷ En esta obra, el compositor también hace uso de un referente social de la calle, en este caso, un afilador de cuchillos. El oficio de afilador fue traído a México por los españoles. Hoy día podemos encontrar a este personaje en toda América Latina. Usualmente, el afilador recorre las calles montado en una bicicleta en la que porta un esmeril o piedra circular. El rasgo más importante para esta investigación es que el afilador de

³⁷ Para más información sobre el análisis formal y el rescate paleográfico de esta obra, véase: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 76-92.

cuchillos (al menos en México) usa una flauta de pan para anunciar su presencia en su recorrido por las calles. El sonar de dicha flauta genera un elemento sónico similar al del pregón: anuncia su presencia y el servicio que ofrece.³⁸ Como en la obra anterior, Revueltas usa el toque de la flauta de pan como referente sonoro social y lo incorpora a su partitura en la forma de un gesto musical que simboliza la voz social (ej. 6).



*Ejemplo 6. Gesto musical de la flauta de pan, compases 1-5,
y centripetismo hacia la nota do sostenido, compás 4.*

Más que una melodía específica, el gesto imita la tendencia de los afiladores a deslizar la flauta de pan en una y otra dirección, tañendo motivos conformados por intervalos de segunda. El gesto del afilador aparece por primera vez en la mano derecha del piano en el compás 4. Aunque se pueden notar diferencias entre los llamados de cada afilador, el dibujo melódico que Revueltas sugiere es muy similar a los escuchados hoy en día. Aunque menos notorio, también podemos observar la característica centrípeta en el llamado del afilador, con el mismo propósito: llamar la atención de los habitantes, a los que invita a salir de sus hogares y encontrarse con él en las calles.

Como puede observarse inmediatamente después (ej. 7), la alusión al llamado del afilador da pie a una melodía en el violín, que es una elaboración del mismo material a manera de variación.

³⁸ Los siguientes enlaces muestran diversos ejemplos del tañer actual, consultados en noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=e1H8yosbxZc>; <https://www.youtube.com/watch?v=mfQQqPzmesU>; <https://www.youtube.com/watch?v=mG9vUjiKmfI>.

Esto mismo, como comenté arriba, sucede también en el caso de *Tierra p'a las macetas*. No es casual aquí también su paralelo con *Esquinas*.³⁹ Como se desprende del análisis de Kolb, Revueltas presenta sus pregones al inicio de la obra de manera bastante realista, es decir, prácticamente idéntica a los pregones callejeros, salvo que se eliminan las palabras correspondientes. A partir de ese momento, el compositor se “apropia” de los pregones musicalmente, utilizándolos como materia para generar nuevas ideas musicales, si bien siempre manteniendo su esencia gestual: el carácter “gritado”, el centripetismo y la relación sílaba-nota que recuerda las permutaciones lingüísticas típicas de losregoneros. En el compás 7, el violín aparece con las cuatro primeras notas del gesto del pregón que antes presentó el piano, desarrollándolo melódicamente y manteniendo siempre la estructura rítmica y el uso constante de las notas con las que se conformó el gesto original.

The image shows a musical score for measures 6 through 10. The top staff is for the Violin (V), and the bottom two staves are for the Piano. In measure 6, the violin part begins with a rest, followed by a note marked 'sordina.' and 'pp'. A slur covers the first four notes of the violin line. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand.

³⁹ Por cierto, Revueltas también incluye un llamado de afinador en *Esquinas*, a la par de su alusión autoreferente al pregón “Tierra p'a las macetas”. Véase: Kolb, *Contracanto*, 220.

Ejemplo 7. Elaboración musical del pregón de la flauta de pan.

Como en el caso de *Tierra p'a las macetas*, en *Afilador*, el piano ejecuta un *ostinato* que hace las veces de trasfondo para presentar el gesto músico-semántico, aquí la flauta de pan en la voz superior del compás 4. En el primer caso asumí el riesgo de asignar un significado simbólico a dicho *ostinato* como una alusión libre al andar continuo del pregonero o de su carroza. En el caso presente, sin embargo, se antoja una metáfora acaso menos arriesgada. A juzgar por el gesto circular —la melodía en la mano derecha del pianista asciende y desciende de modo continuo, sugiriendo, incluso gráficamente, dicho movimiento cíclico—, aquí seguramente estaríamos hablando de una relación análoga entre el girar continuo de la piedra de afilar y dicha representación musical. Así lo ha sugerido ya Kolb en sus notas introductorias a la edición crítica de la música para violín y piano (en proceso).

La composición tiene una estructura tripartita (A-B-A'). El *ostinato* es el mismo en ambos episodios externos. Como lo antes dicho, pareciera que este *ostinato* y su insistencia rítmica, que alude a un movimiento circular, seguramente simboliza la piedra de afilar. Esta idea de circularidad es todavía más pronunciada en el *ostinato* del piano de la sección intermedia (cc. 16-41), como puede verse en el ejemplo 8. El trazo melódico de ambos instrumentos (c.14) desemboca en una

ruptura del compás 15 con la aparición de un material rítmico y pesante del piano. Aún más interesante es el inesperado gesto del piano en el compás 17. El extraño *glissando* parece representar tanto al sonido como, literalmente, al movimiento implicado en correr el filo de la cuchilla de un extremo al otro sobre esmeril que gira. Es éste un claro ejemplo del gesto, tal como lo define Hatten; un gesto que evoca la figuración y carácter de los movimientos de origen biológico y evocadores de un sentido social; un gesto musical que deriva de lo sensorial, motriz y afectivo del ser humano.⁴⁰

A partir del compás 19 comienza un despliegue melódico por parte del violín. No se reconoce en él algún gesto social, es decir, se trata de una melodía sin connotaciones extramusicales.

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score is marked with measure numbers 15, 16, 17, 18, and 19. The piano part starts with a forte dynamic (*ff pesante*) and features a heavy, rhythmic accompaniment. A specific glissando in measure 17 is highlighted with a box and labeled "gliss." and "8va". The violin part begins in measure 19. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

⁴⁰ Robert Hatten desarrolla su teoría del gesto musical en su libro *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

Ejemplo 8. Ostinato cíclico en el piano, compases. 15-22,
y gesto musical de la cuchilla al contacto con el esmeril, compás 17.

La melodía del violín irrumpe en el compás 39 mediante una acentuación que genera un gesto de anunciación. Esto adquiere un mayor ímpetu mediante el ritmo que se dinamiza en el piano y el ascenso de ambos instrumentos a manera de escala. El violín da un salto interválico hacia un registro más agudo. La insistencia en la repetición sobre la misma nota acentuada a la que se llega (cc. 40-42) es el punto climático de la obra donde quizá se aluda a ese “grito desgarrado de pregonero pobre”. Como se observa, se reexponen los mismos materiales de la sección A: *ostinato* en el piano y gesto musical en el violín. Los últimos cuatro compases corresponden a la coda en *diminuendo-perdendosi*, la cual concluye el violín, presentando en armónicos artificiales, por última vez, el toque de la flauta de pan.

37

40

44

49

rit. Tempo I'

ff p

sordina. ppp

dim. mf

perdendosi

perdendosi

Ejemplo 9. Compases 37-54.

El análisis gestual de ambas obras demuestra que el concepto de voz social se conforma por la suma de los signos y sus significados dentro del contexto ideológico, estético y cultural de Revueltas. Podemos puntualizar que, en ambas piezas, el compositor no cita un pregón, sonido o melodía específicos. A través de estos referentes culturales, materializa ciertos rasgos estereotípicos en un código urbano vuelto musical. Es claro que Revueltas se apropia musicalmente de la gestualidad sensorial y motriz de la flauta de pan y de la piedra de afilar como punto de partida para una elaboración musical. Pero Revueltas también usa los rasgos más característicos del gesto social para imprimir en su representación musical una marcación semántica y así potenciar su identificación y recepción como signo a la vez musical y cultural.

Capítulo II

Tres piezas para violín y piano (1932)

Itinerancias: el tránsito de violinista a compositor

El periodo entre la conclusión de sus estudios como violinista en el Chicago College of Music y su retorno a México en 1929 parece marcado por una doble identidad: la que se deriva de sus estudios y conduce al inicio de una carrera como violinista, y ocasionalmente también como director, y la otra, más íntima, el nacimiento y desarrollo inicial de su necesidad de manifestarse como compositor. En cuanto a su identidad como instrumentista, acaso venga a cuento mencionar una breve estancia en México en 1924 y 1925, al parecer regreso motivado por el deceso del padre del compositor. En el mes de abril de 1924 encontramos al violinista dando un recital en el Anfiteatro Simón Bolívar. En junio aparece como concertino de una compañía de ópera en la ciudad de Yucatán. Pero quizá la actividad más importante fue a fines de ese año, cuando Chávez lo invita a tocar en el primer recital de la segunda serie de los conciertos de Música Nueva. El

concierto se realizó el 18 de diciembre de 1925 y el programa incluía obras de Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Erik Satie (1866-1963), Edgar Varèse (1883-1965), Igor Stravinski (1882-1971) y del propio Chávez.⁴¹ Este evento, como se verá, parece significativo, en tanto que pone a Revueltas en contacto con estéticas vanguardistas que muy probablemente no formaron parte de su educación, por demás conservadora, en Chicago. Las obras de Milhaud y Poulenc revelaban una estética de protesta ante los modernismos de la época, acaso inspirada en un ídolo común, el espíritu rebelde de Eric Satie. Los conciertos de música nueva organizados por Chávez constituyeron el primer espacio de colaboración entre Revueltas y Chávez.⁴² En enero de 1926, Revueltas conforma un trío con la cantante Guadalupe Medina (1852-1953) y el pianista Francisco Agea (1900-970). Con estos dos músicos realizó una gira por diversas ciudades del noroeste mexicano, concluyendo en la ciudad de San Antonio, Texas, donde Revueltas, ya divorciado de su primera esposa, Jules Klarecy, se establece, trabajando como profesor del San Antonio College of Music y como concertino de la orquesta de sonorización de cine mudo en el Aztec Movie Palace, además de mantener una actividad como recitalista.

Su estadía en San Antonio, hasta este punto, apuntaba a ser fructífera y estable; incluso, a finales de 1927, Revueltas conformó una orquesta con la cual, aparentemente, sólo lograría concretar algunos ensayos. Por una carta a su familia en octubre de 1927, sabemos de su entusiasmo por el proyecto orquestal, pero también de las dificultades que representaba:

La orquesta está formada y ya hemos hecho tres ensayos que han salido bien y que han dejado a mis colaboradores, los músicos, bastante entusiasmados y contentos. Tengo la esperanza de

⁴¹ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 26.

⁴² La correspondencia subsecuente entre ellos no revela todavía una cercanía, como la que habría de marcar su relación al inicio de la siguiente década.

ser ayudado por el presidente municipal, Cámara de Comercio, etcétera, para llevar a cabo mi idea. Espero encontrar una gran oposición de parte de las empresas de teatros, directores y otras alimañas, pero no hace sino darme más fuerza. Si fracaso aquí, me iré a San Luis o a Chicago. Espero en Dios que todo saldrá bien. Tendré que luchar un poco, pero eso me hace mucho bien. Ya me estaba muriendo de inanición en el malvado teatro [Aztec].⁴³

Suponemos que ni el ambiente laboral y musical se concretó de forma satisfactoria para Revueltas en San Antonio. Acaso por eso el músico se mudó a la ciudad de Mobile, Alabama. El directorio de Mobile hace constar que a principios de 1928 el violinista vivía en la ciudad, donde se empleó en la orquesta del teatro Saenger, ocupando el puesto de concertino,⁴⁴ pero, acaso también como director del ensamble, a juzgar por el arreglo de la *Fille aux Cheveux de Lin* que ha sobrevivido en el archivo personal del compositor. Este empleo le ofreció la oportunidad de continuar con su desarrollo como compositor, arreglista y director de orquesta. Sin embargo, la estadía de Revueltas en Mobile no duraría mucho, pues coincidió con el inicio del filme sonoro que derivaría en la extinción de cientos de orquestas del cine mudo.

Habían pasado tres años desde su último viaje a México y la itinerancia de Revueltas respondía al producto de infortunios laborales, mismos que, aunados a sus proyectos musicales frustrados y un deseo latente de dedicarse a la composición, debieron ocasionarle una gran desazón. Su última estadía en San Antonio fue breve: se reincorpora al San Antonio College of Music desde el mes de octubre de 1929 como profesor de violín y a su actividad como recitalista.

Los años de 1926 a 1929 fueron los últimos en que Revueltas vivió en Estados Unidos. No obstante su actividad central como intérprete, esta época es determinante para comprender el

⁴³ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 45-46.

⁴⁴ Robert Parker, "Revueltas in San Antonio and Mobile", *Latin American Music Review* 23, no. 1 (Primavera-verano de 2002), 120.

porqué y cómo se consolidó la inclinación de Revueltas hacia la composición, llevándolo eventualmente a abandonar su carrera como violinista. Este recuento autobiográfico de Revueltas es elocuente al respecto:

De regreso a los Estados Unidos, me veo obligado a luchar más eficaz y dinámicamente por el pan [pero] Ni siquiera me seduce el halagador progreso de mi técnica de concertino en la orquesta del Teatro Azteca en San Antonio, Texas. Una obsesión de retirarme exclusivamente para componer se apodera de mí y me parece que el resto: mis conciertos, mis trabajos cotidianos son apéndices necesarios, pero estorbosos.⁴⁵

Y ya habla, ahí mismo, de la creación de "...composiciones furtivas y alientos de nueva técnica; de formación de mi plástica". Revueltas nos deja claro que su trayectoria como violinista se interpone en sus aspiraciones como compositor. Su creación, sin embargo, es escasa y esporádica. En 1926 compone *Batik* (para flauta, dos clarinetes y cuarteto de cuerdas) y dos arreglos de canciones populares para violín y piano: *Chinesse Lullaby* (marzo de 1926), y *Spring Song* (ca. 1926).⁴⁶ En ese momento, Carlos Chávez y Ricardo Ortega se encontraban en la ciudad de Nueva York, donde establecerían un vínculo con Edgard Varèse, quien a través de ellos recibiría la música de *Batik*. Al parecer esta composición hizo surgir el interés de Varèse por Revueltas: en una carta que Ortega le envía a Revueltas se constata la impresión positiva que la partitura generó en el compositor francés, al grado de quererlo conocer y realizar un proyecto orquestal con él.⁴⁷ Esto no

⁴⁵ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 30.

⁴⁶ Véase: Álvarez, "Silvestre Revueltas", 31.

⁴⁷ Fragmento de la carta: "Carlos [Chávez] hizo muchos aspavientos, que era una preciosidad, contra lo único que protestó fue contra el título. Esta semana se las llevamos a Varèse. En cuanto a Varèse, varias veces me dijo que tiene muchas ganas de encontrarse contigo; a Lupe se lo dijo también [...] Ese día que vimos a Varèse, Carlos y yo, él dijo que te podría conseguir una orquesta aquí, así como suena; si lo quieres creer, bien, y si no, te vas al diablo. Varias veces también, refiriéndose a una orquesta de cámara que tiene en proyecto, Varèse insistió (textualmente): "No, yo creo que para eso estaría mejor ese muchacho Revueltas". En: Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 221.

contribuyó a la creación de un espacio que potenciara la identidad de Revueltas como compositor. Lo que sí abrió una puerta a esta faceta de Revueltas fue una carta fechada el 18 de diciembre de 1928, en la que Carlos Chávez le ofrece “la dirección de la Orquesta de Alumnos y una clase de violín en el Conservatorio. Además, en la “orquesta grande”, lo más que sea posible”.⁴⁸ El 24 de diciembre, Revueltas envía un telegrama respondiendo que dejará San Antonio lo antes posible.⁴⁹ Es así como viaja hacia la Ciudad de México, donde se establecerá por el resto de su corta vida.

El adiós del violinista

Días antes de dejar San Antonio, Revueltas recibió una carta de Chávez en la que lo invitaba a presentarse como solista con la Orquesta Sinfónica de México. La invitación es significativa porque revela mucho acerca del alto nivel violinístico de Revueltas, del que Chávez debe haberse percatado durante su colaboración con él en el marco de los conciertos de música nueva, años atrás. Contreras Soto reporta que el concierto se realizó el 3 de febrero de 1929 en el teatro Iris, donde ejecutó el *Concierto para violín y orquesta en si menor* de Saint-Saëns. Ésta sería su primera y última actuación como solista ante una orquesta. El mismo mes, y también por última vez, se presentó como recitalista en el anfiteatro Simón Bolívar.⁵⁰ Cumplió así con el deseo expreso de retirarse del violín en favor de la composición. La determinación de Revueltas por abandonar su carrera como violinista fue irrevocable, pero no total. A partir de ese momento, su relación con este instrumento continuaría en dos ámbitos: en el de profesor de violín del Conservatorio, y en la

⁴⁸ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 228.

⁴⁹ Parker, “Revueltas in San Antonio and Mobile”, 124.

⁵⁰ Contreras, *Silvestre Revueltas*, 32.

composición.⁵¹ Chávez plasma este acontecimiento en un apunte que escribiría sobre Revueltas en 1950:

En este momento, a la puerta de los 30 años, el desarrollo musical de Revueltas no presentaba nuevos elementos: un violinista excelente, un músico sensible, un hombre inquieto, pero en el nuevo ambiente en que iba a empezar a desenvolverse su vida, había de comenzar su actividad como compositor. El hecho es que de la noche a la mañana empezó a componer, y no dejó de hacerlo desde 1930 hasta su muerte.⁵²

Panorama musical mexicano, eurocentrismo y nacionalismo en el Conservatorio

La confrontación con su nuevo entorno, el Conservatorio Nacional de Música, fue dura. El Conservatorio transitaba entre una anquilosada tendencia a perpetuar las tradiciones eurocéntricas y una confirmación identitaria nacionalista, proveniente del impulso de renovación de la época, en disputa con las tendencias de modernidad y vanguardia (como las propuestas por Chávez y Revueltas).

El nacionalismo posrevolucionario tiene sus inicios después de la promulgación de la Constitución el 5 de febrero de 1917, justo el año en que los hermanos Revueltas partieron a Estados Unidos. Reconstruir el país implicó la génesis y la fundación de un nuevo régimen político

⁵¹ En las composiciones del periodo de 1929 a 1933 hay una marcada necesidad por componer para el violín y las cuerdas frotadas, esto incluye sus últimas dos composiciones para violín: *Tres piezas* (1932) y *Toccata (sin fuga)* (1933).

⁵² Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 38.

que pretendió generar las bases para intentar configurar una nación “moderna”. Aunque la desigualdad social y la falta de democracia perduraron, se buscó aspirar a una estabilidad política, económica y social para el país.⁵³ Leticia Torres señala que: “la educación y la cultura fueron las más favorecidas por la Revolución, debido al impulso que se les dio y donde colaboró casi toda la “inteligencia” mexicana”.⁵⁴ Se trató de unir e implantar algunas de las ideas de tipo estético y social de parte de un sector intelectual y artístico del país que, en diversos momentos y de múltiples formas, buscó la manera de transformar la educación artística enfocándose principalmente en socializar el arte. Es así como surgió la corriente dominante y aglutinante de la época, un nuevo nacionalismo cultural basado en un imaginario renovado, fuertemente influido por la lucha revolucionaria, que impuso una simbología nueva adaptada de los referentes culturales mexicanos.

Este proceso, sin embargo, se vio más vigorosamente plasmado en el imaginario visual resultante que en el musical. Particularmente en el Conservatorio persistían todavía las tradiciones eurocéntricas, producto de un colonialismo interno. Algunos compositores jóvenes se opusieron a este nacionalismo decimonónico (a la apropiación de cantos arbitrariamente denominados “mexicanos” mediante su incorporación domesticada a lenguajes francófilos o italianizantes). Los más jóvenes buscaban crear un nacionalismo posrevolucionario mediante la apropiación modernista de elementos más reales del folclor o de la música étnica. Respecto de lo que sucedía en el Conservatorio, afirma Kolb:

Distintas vertientes conceptuales de nación y modernidad en la música estaban nítidamente plasmadas en los preceptos promulgados en varios congresos, organizados precisamente con

⁵³ Elsa Aguilar y Pablo Serrano, *Posrevolución y estabilidad* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones, 2012), 7.

⁵⁴ Leticia Torres, *Socialización del arte. Una aspiración en el México posrevolucionario* (México: INBA-Cendiap, 2011), 3.

el objeto de discutir las y normarlas.⁵⁵ Mayormente generadas por conservadores, dichos congresos suscitaron una serie de polémicas en torno a la definición de lo “nacional”. Sin embargo, los aires de cambio conllevaron al reconocimiento de la creación como medio de renovación social, donde la estrategia para la construcción de una música de identidad nacionalista se basaría en la selección y apropiación de muestras del folclore, las cuales se institucionalizaban como marca oficial de lo mexicano.⁵⁶

Es así como el nacionalismo musical operó dentro del sector musical académico, convirtiéndolo en proyecto social-oficialista que el Estado instauró como medio de cohesión identitaria. Ya fueran los compositores más jóvenes, como Luis Sandi o Blas Galindo, por un lado; o los más tradicionalistas, como Manuel M. Ponce, por el otro, el nacionalismo era un referente dominante en la época, como puede inferirse poderosamente a partir de la prensa de esos tiempos. Por tal motivo, aunque no estaba totalmente unificada, la música académica de entonces ha sido inscrita de manera automática dentro de esa corriente estética y cultural. Sin embargo, esta tendencia historiográfica no fue capaz de distinguir otras posturas alternativas a este nacionalismo unificador y domesticador, como las propuestas de compositores como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas; el primero motivado por un modernismo cosmopolita (en algunos casos con un sello local);⁵⁷ y el

⁵⁵ El Primer Congreso de Escritores y Artistas se llevó a cabo en septiembre de 1922, donde se enfrentaron tendencias folcloristas u otras expresiones de nacionalismo, usualmente liadas al tonalismo y a géneros asociados con el romanticismo tardío; además de las propuestas esteticistas (el “arte por el arte”) y el microtonalismo. Véase: Kolb, *Contracanto*, 50.

⁵⁶ Kolb, *Contracanto*, 37.

⁵⁷ No es éste el sitio para extenderse sobre los distintos proyectos chavianos. Sus propuestas respecto del nacionalismo eran muy diversas, incluyendo propuestas primitivistas de 1921 y 1925 (los ballets *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles*, así como la *Sinfonía india* en 1934). A la par compuso obras vanguardistas que nada tienen que ver con el nacionalismo, tales como los *Tres exágonos* y los *Otros tres exágonos*. En contraste, compuso obras abiertamente acordes con el discurso nacionalista del gobierno, para el estreno del Palacio de Bellas Artes en 1934: la *Sinfonía proletaria* y el *Corrido del sol*. Al parecer, atacando el nacionalismo colonialista de Ponce, escribió una *Sonatina para violín y piano* en 1924, que se presenta como una sátira de las apropiaciones erucocéntricas, y que parece adelantarse a la intención satírica que exploraré en mi análisis de la *Pieza para violín y piano* que compuso Revueltas en 1932. (Nada sugiere que este último haya tenido conocimiento de esta obra; por lo demás, estrenada en Estados Unidos en un momento en que todavía no existía un lazo entre Chávez y Revueltas).

segundo, como pretendo sostener aquí, respondiendo a una rebeldía encaminada precisamente a criticar dichas aspiraciones, tanto cosmopolitas como localistas, al nacionalismo autoexotizante basado en una apropiación domesticadora del folclore con miras a su exportación al denominado “primer mundo”.

Revueltas no se mantuvo indiferente ante los debates musicales. Aparentemente este ambiente potenció sus tendencias estéticas e ideológicas de rebeldía vanguardista. Se puede rastrear su identidad de protesta en contra del *establishment* eurocéntrico cuando resalta la figura de Carlos Chávez como organizador de la actividad y la producción musical de México en una ponencia presentada durante su estancia en España durante la Guerra Civil:

Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó *contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos*. Bañó, limpió, barrió el viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza. Del viejo Conservatorio carcomido, queda, desgraciadamente, el edificio colonial, feo e inadecuado, y algún que otro búho escondido por ahí, a pesar de los esfuerzos para desalojar los murciélagos del pasado. Los guardadores de la tradición contemplan con tristeza y obligada resignación lo que ellos llaman la catástrofe. No saben que todavía hay mucho que destruir, y a ellos en primer término.⁵⁸

Revueltas enfatiza, mediante su típico sentido burlón y mordaz, la importancia de deshacerse de una tradición de corte colonial. Da la espalda a la tradición eurocéntrica de las prácticas estéticas y conservadoras de la época, incluyendo el nacionalismo decimonónico, pero posiblemente

⁵⁸ Apunte sobre el panorama musical mexicano, probablemente escrito en Valencia (1937). Véase: Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 199-200.

también el exotismo folclórico que perseguían las representaciones del nacionalismo oficialista. Como sugerí ya en mi abordaje de *Tierra p'a las macetas* y *Afilador*, el sujeto semántico-musical que se representa ahí no se distingue por su mexicanidad sino por su identidad social; el habitante de la calle es caracterizado, no por su atractivo exótico, sino por su condición social de pobreza. Esta definición responde, en su caso, a su ideario marxista.⁵⁹ Su estética musical está ligada fuertemente a su pasión política y a la lucha por las causas sociales. Es aquí donde la lucha común contra el colonialismo interno toma sendas distintas en Chávez y Revueltas. Sin embargo, como pretendo demostrar aquí, la suma de estas características parece coincidir con muchos de los preceptos ideológicos y estéticos del Estridentismo (la corriente vanguardista mexicana de la época, y contendiente de las aspiraciones cosmopolitas de la nueva modernidad propuesta por compositores como Chávez y Carrillo, entre otros).

El Estridentismo, la vanguardia mexicana

Como en cualquier otro momento histórico, no toda la producción artística se alineó con los discursos oficiales o los preceptos de las estéticas dominantes de la época. El nuevo nacionalismo, debido a sus aspiraciones unificadoras y de domesticación social, tendía a construirse sobre valores ya imperantes o instituidos. Era, en esencia, un impulso conservador. Por lo mismo, es natural que

⁵⁹ Existe una carta sin fecha a Jule Klarecy, donde Revueltas declara su ideología y postura política, quizá el motivo principal de su divorcio: “Desde nuestra última conversación, y la anterior, suficientes para hacernos una idea de nuestros puntos de vista, he llegado a la conclusión (lo que no implica un reproche ni que te quiera mal) de que, infortunadamente, aunque coincidimos en ciertas cosas, nuestros medios y forma de realizarlas son enteramente diferentes, y no sólo eso, sino que las cosas en las que aparentemente coincidimos son de una vana naturaleza exterior; en el fondo, profundamente, difieren del todo. Tu ideología se basa en las concepciones sociales y éticas de la burguesía que está dando su última batalla en todo el mundo. Mis ideas sobre los problemas éticos sociales tienen otro sentido y fuentes diferentes: proceden del pueblo, de los trabajadores, los oprimidos y los explotados, amos del futuro”. En: Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 47.

hubieran surgido movimientos de ruptura ante estas tendencias conservadoras, particularmente por parte de artistas cuyo objetivo principal era la búsqueda de la transformación por rutas inéditas y provocadoras. El México posrevolucionario no fue la excepción, dando pie a su propia versión de vanguardia. Liderado por el poeta marxista Manuel Maples Arce, el movimiento estridentista surge a partir de la publicación del primero de sus manifiestos intitulado *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce* (cartel publicado en diciembre de 1921),⁶⁰ como consecuencia de la vertiginosa necesidad de un cambio decolonializante.

Para una mejor comprensión sobre esta corriente, haré una mención breve sobre algunas de sus características principales. En principio, encontramos que el Estridentismo rechaza (por su naturaleza disruptiva) y a la vez encuentra sus bases teóricas e ideológicas en las corrientes vanguardistas europeas, como el futurismo, ultraísmo, cubismo y dadaísmo.⁶¹ El manifiesto lo comprueba y puntualiza al conformar “...una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada, no por un falso deseo conciliatorio, sincretismo, si no por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual”.⁶²

“Chopin a la silla eléctrica. He aquí una afirmación higienista y detersoria”. Esta declaración, contenida en el quinto punto del manifiesto estridentista, marca y simboliza, con un acostumbrado lenguaje violento y burlón, la necesidad de desterrar las prácticas tradicionales que celaban la continuidad de un artepurismo estético y eurocentrista que buscaba perpetuar un pasado

⁶⁰ Manuel Maples Arce, “Actual, no. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce”, 1921. Transcripción del cartel, consultado en octubre de 2020, <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1571/manifiesto-estridentista-1921>.

⁶¹ La existencia del conocimiento de estas vanguardias se confirma por las publicaciones de revistas españolas de vanguardia que llegaban a México, como *Cosmópolis*, *Ultra* y *Grecia*. Véase: Javier García, “El estridentismo mexicano. Semblanza histórico-estética”, consultado en octubre de 2020, <https://cuadernohispanoamericanos.com/el-estridentismo-mexicano-semblanza-historico-estetica/2/>.

⁶² Manuel Maples Arce, punto VII del Primer Manifiesto Estridentista, diciembre de 1921.

conservador que no daba pie al emergente progreso artístico y revolucionario. Es difícil imaginar un manifiesto más claramente contrario al eurocentrismo conservador, que este ataque al símbolo por excelencia de dicha postura colonial: la imitación a la figura y el estilo chopinianos.

“Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente... Hagamos actualismo”.⁶³ El Estridentismo se define como una vanguardia “presentista”, crítica de los discursos artísticos que reivindican un pasado idealizado (como el de un nacionalismo primitivista, por ejemplo). Su espacio de acción yace en el ahora, se relaciona directamente con la intelectualidad contemporánea, al igual que el urbanismo y la tecnología de su época. Es a la vez socialmente incluyente, pues, a diferencia de los modernistas europeos, posee una marcada conciencia ideológica y política en contra del oficialismo y la burguesía. El Estridentismo se enfoca en el desarrollo y beneficio de las clases desprotegidas, de los trabajadores y de los oprimidos. Su esencia revolucionaria se hace presente en conceptos estéticos que ponderan una lucha infatigable, tajante e irónica ante las prácticas arcaicas y conservadoras, típicas del colonialismo interno. No resulta sorprendente que apunte en su discurso recalcitrante contra el academismo, el modernismo y el nacionalismo imperante, lo cual declara sin aspavientos:

[...] a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metódicas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos esos, los [sic] éxito en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado [...].⁶⁴

⁶³ Manuel Maples Arce, punto XII del Primer Manifiesto Estridentista, “Actual, no. 1”.

⁶⁴ “...se me ocurrió que con importación violenta sobre el público el movimiento se difundiera. Y de ahí también surgió la idea de usar fórmulas agresivas e irónicas en contra de los escritores que representaban tendencias retrasadas o ideas sociales y políticas sin vigencia”. Véase: entrevista a Manuel Maples Arce, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día* (México: 1974), 1.

No son, por tanto, la china poblana o el charro romantizado los que pueblan el imaginario vanguardista. Los estridentistas se alejaron de este exotismo cultural y del concepto del folclor como base para su estética. En cambio, serán la cultura popular de la urbe y del campo, de la pobreza y del desprotegido, referentes rechazados por las estéticas poscoloniales, las que nutran su otredad, sentando así las bases para crear un arte basado en un realismo cotidiano y presentista.

La historiografía sobre el Estridentismo apenas menciona la música como parte de éste. Todo indica que fue un movimiento centrado en la literatura, la poesía y la plástica. Silvestre Revueltas aparece como firmante del primer manifiesto, al lado de innumerables artistas seleccionados por Maples Arce, a todas luces sin su conocimiento. ¿Hay, entonces, elementos para sustentar una afiliación o, por lo menos, un enlace simbólico con este movimiento?

¿Vínculo revueltiano con el Estridentismo?

Aunque no existen datos que sustenten una afiliación manifiesta al Estridentismo, como he intentado demostrar ya, Revueltas posee una clara personalidad vanguardista. El compositor despliega una personalidad musical afín a los preceptos estridentistas a través de su estética e ideología de vanguardia, manifiesta en su burla hacia la “alta cultura” (precepto defendido por las modernidades cosmopolitas) y su expresión local en los diversos nacionalismos.

Tomando en cuenta la vigencia del movimiento estridentista de 1921 a 1927, la afinidad de Revueltas con esta corriente resulta paradójica dada la lejanía geográfica del compositor, ya que en esos años residió en Estados Unidos y su retorno definitivo a México se dio apenas en 1929. Sin embargo, recordemos que, durante la vigencia del movimiento, el violinista realizó tres viajes

a México. Dentro de este breve recuento biográfico, nunca se ha enfatizado un hecho, por demás importante, del cual podemos dilucidar su vínculo con los estridentistas. A fines de 1920, Fermín y Silvestre Revueltas vuelven de Chicago a la Ciudad de México. En este viaje Fermín decidiría no regresar al país del norte y establecerse en la ciudad. Desde entonces, y en palabras de Mary Lou Dabdoub: “El pintor de tan sólo 18 años, rebosaba de fervor revolucionario, adhiriéndose al Partido Comunista Mexicano y a tanto movimiento artístico disidente que hallaba a la mano”.⁶⁵ Uno de esos movimientos artísticos fue el Estridentismo, al que se afilió desde 1922. Incluso en 1923, editaría, junto con Maples Arce, la revista *Irradiador*, que fue el órgano de difusión del movimiento.⁶⁶ Partiendo de estos hechos y dada la relación filial con Fermín, es altamente probable que Silvestre hubiera tenido contacto directo con los círculos de vanguardistas que se gestaron principalmente en la capital del país, especialmente en su segundo viaje a México en el año de 1924. Pero, más allá de un contacto personal con algunos estridentistas, lo relevante es detectar, de haberlos, posibles lazos estéticos e ideológicos con este movimiento.

Rasgos estridentistas en la música de Silvestre Revueltas

¿Cómo y de qué forma podemos vincular la estética revueltiana con la vanguardia y el Estridentismo? En principio, hay que revalorar la historiografía musicológica alrededor de Revueltas, pues su música, sus declaraciones y sus acciones invitan a disentir y cambiar la

⁶⁵ Mary Lou Dabdoub, “La apresurada juventud de Fermín Revueltas”, *Contenido* (2003): 49.

⁶⁶ Héctor Sánchez, “Fermín Revueltas: geometría y abundancia”, *Casa del Tiempo* 10 (2014): 26-29.

inscripción de la estética revueltiana insistentemente inscrita en el modernismo nacionalista. Desde diversos enfoques musicológicos, especialmente los basados en el análisis formal y sus límites naturales,⁶⁷ se ha insistido en que la obra revueltiana está inscrita en el marco musical de la tradición de su época. Que su música está permeada de diversas gramáticas prestadas y que sus sonoridades o referencias a géneros de música popular comprueban un presunto nacionalismo. Lo anterior ha conllevado a una lectura equívoca de su obra, romantizada en términos nacionalistas, minimizada y malinterpretada en su rebeldía estética. Ningún estudioso o cronista de la época acertó en reconocer las acciones de ironía y sublevación vanguardista existentes en su música.

Desde mi perspectiva es necesario reevaluar esa visión, ampliar la escucha hacia la esencia vanguardista del compositor. Precisamente las *Tres piezas* para violín y piano de 1932 coinciden significativamente con los preceptos estridentistas y por ende con los de un compositor vanguardista latinoamericano. Para esto es importante hacer un análisis y una relectura de su obra musical, así como de aquellos escritos personales y notas sobre sus obras que denotan un vanguardismo latente en su pugna con el artepurismo y por consiguiente con el yugo conservador que provenía de la “europeización artística poscolonial”.⁶⁸ Esta constante lucha contra el conservadurismo eurocéntrico es un claro ejemplo de la personalidad vanguardista de Revueltas,

⁶⁷ Nuevamente hago alusión a Peter McCallum sobre la advertencia de que un análisis formal inhabilita la interpretación de la música más allá de su ámbito sonoro-musical, dimensión por demás esencial en un compositor declaradamente comprometido con las causas sociales. Véase: Kolb, “Silvestre Revueltas’s ‘Colorines’”, 214.

⁶⁸ Aníbal Quijano analiza y ejemplifica este concepto: “...la pretensión eurocéntrica es la exclusiva productora y protagonista de la modernidad, y de que toda modernización de poblaciones no europeas es, por lo tanto, una europeización, es una pretensión etnocéntrica y a la postre provinciana. Pero, de otro lado, si se admite que el concepto de modernidad se refiere solamente a la racionalidad, a la ciencia, a la tecnología, etc., la cuestión que le estaríamos planteando a la experiencia histórica no sería diferente de la propuesta por el etnocentrismo europeo, el debate consistiría apenas en la disputa por la originalidad y la exclusividad de la propiedad del fenómeno así llamado modernidad, y, en consecuencia, moviéndose en el mismo terreno y según la misma perspectiva del eurocentrismo”. En: Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología* 28, no. 1 (2019): 213.

implícita, asimismo, en su visión ideológica y estética. Basta recordar, al respecto, el contenido de una misiva personal redactada en España:

Esta gente [europea] supercivilizada me parece estar seca por dentro. Todo está regulado, medurado, organizado. El color del cielo, el cielo, los árboles, las casas, las comidas, el amor, la amistad. Todo está lleno de una finura cortés. Completamente indiferente. Al principio engaña. Después se hace casi repulsiva. Ahora comprendo la poderosa influencia que esta ciudad [París] ha tenido en los compositores, hombres de ciencia, estudiantes que se han impregnado de esta vida; cuánto se refleja en sus obras y cómo las ha empalidecido, hasta casi —y sin casi— no decir nada de lo nuestro. Creo firmemente que perdieron aquí lo mejor de sí mismos y lo mejor de su país. Nuestra América es joven, y tiene seguramente todos los defectos de la juventud, y claro que es preciso educarla, *pero no perdiendo sus mejores características*.⁶⁹

Lo anterior no significa un rechazo absoluto a las estéticas y corrientes europeas. Las herramientas compositivas y el imaginario revueltiano tienen profundas raíces en cierta estética y técnicas de la música de arte europea, prueba de ello es su larga trayectoria como instrumentista e incluso su breve acercamiento académico al estudio de la composición, hecho que también se había ignorado dando la impresión mítica de un Revueltas autodidacta. La música de Revueltas es, en efecto, “música de arte.” Pero no es pasivamente imitativa, como solía ser la tendencia entre los compositores menores del Conservatorio. Revueltas realiza un acto de diálogo (no copia) en el cual concilia y se apropia de lo que mejor convenga de los diversos recursos compositivos, de otras músicas, y de las ideologías y estéticas contemporáneas; pero, a la vez, como buen vanguardista,

⁶⁹ Fragmento de una carta dirigida a su esposa Ángela, escrita en la ciudad de París (1937). Véase: Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 79.

adopta o revierte irónicamente dichos referentes en función de su imaginario no eurocéntrico. Esto deviene en una música que, si bien se apropia de recursos vanguardistas europeos, como el montaje y el *collage*, lo hace con miras a sonorizar una visión orgullosamente periférica.

Las obras para violín de 1924 son un antecedente que revela una declarada lucha contra el discurso y las tendencias académicas y oficialistas de la época. No sólo reflejan el uso de recursos compositivos contemporáneos; en especial, se asoma en ellas el uso de referentes de la cultura popular mexicana que puebla el imaginario musical de estas obras, si bien no en términos autoexotizantes, sino más bien políticos. Esta cohesión política y antinacionalista rehúye la tendencia dominante de su época, coincidiendo con los preceptos estridentistas, como ya fue sugerido arriba.⁷⁰ La postura de Revueltas coincide con la redacción económica y paródica tan característica del movimiento estridentista. En el segundo manuscrito de *Magueyes*, su segundo cuarteto para cuerdas compuesto en 1931, se lee: “Pudiera decir un *sketch* mexicano, pero sin trascendencias (sic) folclóricas.” Y advierte: “Tiene por base el fragmento de un canto popular [pero] no tiene nada de Folklórico, ni serio, ni trascendental”.⁷¹

El uso de estas expresiones rupturistas, en combinación con su apasionamiento político y de las causas sociales de su tiempo, reflejan una relación entre “presentismo” estridentista, particularmente aquél inspirado por un sentir izquierdista, como el *súper poema bolchevique* de Manuel Maples Arce.⁷² Asimismo, es afín a la crítica al nacionalismo pintoresquista, que también practicaron los estridentistas. La incorporación de elementos de la música popular busca ponerse al servicio exclusivo de una causa social justa, “la única: la de la liberación proletaria y su

⁷⁰ Maples Arce, punto XIV del Primer Manifiesto Estridentista, “Actual, no. 1”.

⁷¹ Roberto Kolb, *Silvestre Revueltas, catálogo de sus obras* (México: UNAM, 1998), 38-39.

⁷² Manuel Maples Arce, *Urbe (súper-poema bolchevique en 5 cantos)*, capa y grabados de Jean Charlot (México: Andrés Botas e Hijos, 1924).

cultura”⁷³ y no de una postura obediente como la tendencia domesticadora del nacionalismo oficial, que incorpora la voz popular a modo de símbolo cultural, más que social. La elección arbitraria de símbolos visuales y musicales como símbolos unificadores, disfrazaba la diversidad de identidades del país, pero también los contrastes de clase, lo cual molestaba profundamente a Revueltas.

La obra inicia cargada de energía destructora, donde afina y perfecciona su sátira vanguardista. Un *collage* disruptivo parece enarbolar la lucha contra “la oscuridad cavernosa de los músicos académicos”, por su predisposición contra la tradición modernista. La segunda de las *Tres piezas*, sin embargo, deja atrás este discurso provocador. Como pretendo mostrar, ahí se hace presente positivamente la voz social, la cual da pie a la creatividad musical con elaboraciones sofisticadas y recurriendo, ya no al *collage* sino más bien a un osado esquema de montaje. Parecería que alternaran dos personajes músico-semánticos en la obra. En algunos momentos escuchamos lo que podría interpretarse como una burla al violinismo solista, ejemplo de la “alta cultura universal”. En otros, percibimos la voz íntima del violinista pobre, que ronda las calles de la ciudad vendiendo su música, del mismo modo en que un afilador vende su servicio o el pregonero vende tierra para las macetas. Y esta voz íntima es de la que se apropia el compositor para construir su propia voz artística en la tercera de las *Piezas*.

⁷³ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 187.

El *collage* y el montaje como principios constructivos en las *Tres piezas* para violín y piano

Desde una perspectiva biográfico-musical, es importante tener presente la relevancia del violín dentro del desarrollo compositivo revueltiano, tomando en cuenta que la trayectoria musical de Revueltas estaba enfocada en convertirse en un violinista profesional, dedicando casi tres de las cuatro décadas de su vida a su perfeccionamiento como instrumentista.⁷⁴ El conocimiento íntimo del instrumento, a la par de su alto nivel como ejecutante, contribuyen de manera significativa al interés de sus composiciones por este instrumento. El grado extremo de dificultad técnica en algunos pasajes de la *Primera pieza*, sin embargo, invitan a reflexionar sobre la intención del violinista-compositor ahí. Aunque no hay modo de probarlo, parecería tratarse de una suerte de provocación satírica, que pone en aprietos al violinista que propone seducir a su público a través de su virtuosismo. Empero, viniendo de un violinista competente,⁷⁵ dichas provocaciones ciertamente no pueden atribuirse a un presunto desconocimiento de las posibilidades técnicas del instrumento. Pero ya volveré a este tema más adelante.

No es de sorprender la presencia del violín en la obra juvenil de Revueltas. Pero llama la atención que, en su identidad como compositor a partir de 1924, el violín fuera el único instrumento

⁷⁴ En diciembre de 1926, apareció en el *San Antonio Express* una nota que anunciaba el programa de un recital que Revueltas ofrecería. Sorprende en particular un dato mencionado en referencia con el violín que tocaba Revueltas: un genuino Guarnerius construido en 1684. Ángela Acevedo (segunda esposa de Revueltas) menciona que Revueltas había tocado por un largo tiempo con un violín Guarnerius durante su estancia en Estados Unidos. Dicho instrumento le había sido prestado por un rico estadounidense, a quien se lo devolvió cuando retornó a México en 1929. Dicho instrumento posiblemente era un Andrea Guarneri de 1684, los registros de la Lyon and Heally Co. corroboran la existencia de este instrumento en los tiempos en que Revueltas vivió en Chicago. Véase: Álvarez, “Silvestre Revueltas”, 30.

⁷⁵ Durante su estadía en San Antonio, Revueltas se desempeñaba como concertino de la orquesta del Aztec Theater. Véase: Parker, “Revueltas, the Chicago Years”, 189.

que recibe atención en términos solistas. Entre 1929 y 1933, parte del corpus musical revueltiano se enfocó, en gran medida, en componer música que incluye cuerdas frotadas, llevándolo a realizar composiciones para conjuntos de cámara de diversas dotaciones. Este periodo culminó con dos composiciones para violín: *Tres piezas* para violín y piano, compuesta en febrero de 1932, y *Toccata (sin fuga)*, para violín concertante, seis instrumentistas de alientos y tres timbales, compuesta en enero de 1933.⁷⁶ Sin duda, su estrecha relación y conocimiento del violín desempeñaron un papel relevante como herramienta dentro de su proceso creativo, y particularmente durante el periodo creativo de 1929 a 1934, en el que dialoga con la estética vanguardista.

Como ya se ha insinuado antes, las *Tres piezas* (1932) son una consecuencia del proceso compositivo iniciado en las obras para violín de 1924, además de constituir un antecedente de gran relevancia en cuanto a su intención paramusical. Pero, a diferencia de aquéllas, vemos aquí un enfoque compositivo muy distinto. El compositor emplea ahora técnicas compositivas más afines a conceptos de montaje y *collage* vanguardista, reforzando mi hipótesis sobre un vínculo simbólico con el Estridentismo. Por lo tanto, encuentro necesario que mi análisis enfatice el uso de estas técnicas de vanguardia a la luz de algunos preceptos estéticos e ideológicos que compartía Revueltas con algunos de los estridentistas. Buscaré dilucidar un probable contenido semántico en las piezas, como antes he mencionado: la probable alusión a “personajes musicales”, como el violinista de la calle o el violinista que toca música popular, enfrentados con la figura del violinista académico y virtuoso de la sala de conciertos. A todas luces, las *Tres piezas* no surgen en un vacío estético: dialogan íntimamente con las agendas estéticas, por ejemplo, en los cuatro cuartetos para

⁷⁶ Las obras para cuerdas frotadas de este periodo compositivo, en orden cronológico, son: *Cuatro pequeños trozos para dos violines y violonchelo*, *Pieza para violín y piano* (1929); *Cuarteto de cuerdas núm. 1* (1930); *Cuarteto de cuerdas núm. 2 (Magueyes)*, *Cuarteto de cuerdas núm. 3, Cuauhnáhuac* (versión para orquesta de cuerdas) (1931); *Cuarteto para cuerdas núm. 4 (Música de feria)*, *Tres piezas para violín y piano* (1932) y *Toccata (sin fuga)* (1933).

cuerda, II y IV, donde está presente la retórica de la caricatura del nacionalismo. Pero también hay una propuesta alternativa acerca de la relación con el referente popular, cuestión que es posible expandir sobre estas obras en el contexto presente.

Retomando el énfasis en el uso de técnicas y posturas de vanguardia, surge la pregunta del cómo y qué fue lo que Revueltas empleó en las *Tres piezas*. Para ello, es necesario entender los vínculos interdisciplinarios con el Estridentismo (aspecto antes indicado), limitados a la literatura, la poesía y la pintura. Desde su personalidad como poeta, el propio Maples Arce señala que, anterior a la creación del movimiento, siempre tuvo un marcado interés por la técnica y la teoría de las artes plásticas.⁷⁷ El diálogo entre plástica y literatura lo plasma, por ejemplo, Fermín Revueltas con su pintura intitulada *Andamios exteriores* (1923), una innegable alusión a la obra literaria *Andamios interiores* (1922) de su padrino de bodas Maples Arce.⁷⁸ También Silvestre establece este vínculo revelador: “El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. Sólo el músico tiene que refinar su lenguaje propio. Para mí, la música es todo aquello junto”.⁷⁹ El diálogo con la literatura y la pintura nos ayuda a entender la apropiación que Revueltas realizó al incorporar los conceptos y estéticas vanguardistas dentro de la composición de las *Tres piezas* para violín y piano. Él nos revela la importancia de estas perspectivas dentro de su visión estética. La literatura que vincula, por ejemplo, la novela o la poesía con la plástica, era creciente. Pero es muy poco lo que se ha aportado a la relación de estas artes con la música. Dicho vínculo, sin embargo, resulta trascendente en el

⁷⁷ Maples Arce, entrevista, 2.

⁷⁸ Yanna Hadatty, “Estridencia y estridentismo en el México de Silvestre Revueltas”, en *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, eds. Roberto Kolb y José Wolfffer (México: UNAM, 2006), 175-187.

⁷⁹ Fragmento de un escrito autobiográfico (1932). Véase: Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 34.

caso presente,⁸⁰ como espero demostrar, particularmente en lo que toca a las técnicas constructivas del *collage*⁸¹ y el montaje.⁸² El uso de ambas técnicas será la base para el acercamiento a los movimientos externos de esta obra, por lo que es esencial definir el concepto estético-musical de éstas. En relación con el *collage*, tomo prestada la definición del musicólogo Peter Burkholder:

El *collage* musical es la yuxtaposición de múltiples citas, estilos y texturas de manera que cada elemento mantenga su individualidad, y que estos elementos sean percibidos como un extracto de diversas fuentes agrupadas ahí, pero sin compartir orígenes comunes [...] Los elementos dentro del *collage* usualmente difieren en tonalidad, timbre, textura, metro o tempo, y una falta de afinidad entre ellos es un factor importante para preservar la individualidad de cada elemento y transmitir la impresión de un ensamblaje diverso [traducción mía].⁸³

⁸⁰ Respecto del *collage* en la poesía estridentista y su vínculo con la música de Revueltas, véase: Roberto Kolb, “Silvestre Revueltas’s Visual Music: The Notation of Agency, Time, and Space in Post-Revolutionary Mexico as Inspired by the European and Mexican Avant-Gardes”, en *Open Scriptures: Notation in Contemporary Art in Europe and the Americas*, eds. Susana González Aktories y Susanne Klengel (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (en prensa)).

⁸¹ La técnica e ideología artística del *collage* surge en 1912. Desde entonces este sencillo y a la vez complejo mecanismo de mezcla, a través de la yuxtaposición y combinación de materiales diversos, ha resultado eficaz y revolucionario; incluso muchos de los movimientos de vanguardia del siglo XX hicieron uso de él. Véase: Catalina Serra, “La vanguardia se llama *collage*”, *El País*, 24 de noviembre de 2005, consultado en octubre de 2020, https://elpais.com/diario/2005/11/25/cultura/1132873204_850215.html.

⁸² Las técnicas del montaje y el *collage* estuvieron presentes en los movimientos estético-políticos de vanguardia de los años 20 y 30, conocida como vanguardia histórica. En dicho contexto, el montaje y el *collage* se usaron como un elemento de la lucha política de manera subversiva y emancipadora. Véase: Belén Cerezo, “Notas sobre la estrategia artística del *collage*/montaje y el espacio entre las imágenes”, consultado en diciembre de 2020, <https://atlasiv.com/2016/01/20/notas-sobre-la-estrategia-artistica-del-collagemontaje-y-el-espacio-entre-las-imagenes/>.

⁸³ “Musical collage is the juxtaposition of multiple quotations, styles or textures so that each element maintains its individuality and the elements are perceived as excerpted from many sources and arranged together, rather than sharing common origins [...] Elements in collage often differ in key, timbre, texture, meter or tempo, and lack of fit is an important factor in preserving the individuality of each and conveying the impression of a diverse assemblage”. En: J. Peter Burkholder, “Collage”, en *Grove Music Online*, consultado en febrero de 2021, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/53083>.

Tal ensamblaje diverso está presente en muchas otras obras de Revueltas.⁸⁴ La implementación de la técnica del *collage* se realiza mediante la yuxtaposición de gramáticas y diversos elementos musicales; es decir, mediante el uso de recursos técnicos *métricos, rítmicos y sistémicos*⁸⁵ que a su vez conforman fragmentos de características contrastantes. Lo que la definición de Burkholder no aborda es el propósito del *collage*, que puede ser entendido como una estrategia constructiva —la combinación novedosa de elementos dispares para derivar en un todo congruente e inédito— ; o, por el contrario, como una estrategia disruptiva, encaminada a romper con preceptos estéticos y políticos prevalentes, una táctica frecuentemente identificable en el vanguardismo dadaísta. Jean-Paul Olive describe el *collage* disruptivo como aquel que “muestra las fracturas para destruir la aparente continuidad de la obra” y lo contrasta con la postura constructiva en la que “se disimulan las fracturas por medio de articulaciones cuidadosamente diseñadas para restaurar la apariencia de

⁸⁴ Me refiero especialmente a las obras donde el compositor recurre a la técnica del *collage*, sobre todo en las composiciones de principios de la década de los treinta. Basándonos en las investigaciones de Kolb sobre la música de esta época, podemos afirmar que este recurso fue implementado dentro del lenguaje compositivo de Revueltas. Un ejemplo de ello es la composición orquestal *Esquinas* (1932), obra donde el compositor la utiliza. La literatura sobre el uso de la técnica del *collage* musical es amplia. Véase: Kolb, “Silvestre Revueltas’s Colorines”, “El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica” (tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2006), y “Janitzio, ¿música de tarjeta postal? La retórica de un albur musical de Silvestre Revueltas”, en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal, comps., *Las miradas y las voces* (México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2013); Julio Estrada, *Silvestre Revueltas: Periodo de Las Cuerdas (1929-1932)*, consultado en noviembre de 2020, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100006

⁸⁵ Tomo prestadas tres definiciones propuestas por Julio Estrada, basadas en su análisis formal sobre los cuartetos de cuerdas de Revueltas. En dicha publicación, Estrada hace reiteradamente una explícita alusión al uso de la técnica del *collage* musical en estas composiciones, siendo las características de construcción de los elementos que lo conforman: “Métrica: el contraste que produce la yuxtaposición de elementos motivicos o temáticos, no necesariamente primordiales, enfatiza la discontinuidad discursiva y provoca la percepción de una música hecha de varias tipologías, como ocurre con el recurso del *collage* común a la época. Rítmica: empleo de varias subdivisiones de una misma unidad, como ocurre al dividir una misma duración entre, por ejemplo, cuatro, cinco, seis o más partes, superponiéndolas en una textura granulada, un procedimiento que refleja la liberación del ritmo y crea un rompimiento al interior del orden que a su vez dificulta la percepción detallada de cada parte. Sistémica: alternancia entre distintos sistemas musicales por medio de una transición sin fronteras entre eventos, donde pueden encontrarse acordes y melodías tonales, modales, cromáticos o atonales, y que por medio de un disloque en la escritura refuerza el sentido de utilización del material por encima del desarrollo temático o la estructuración armónica o contrapuntística; el asunto remite de nuevo al *collage*, aquí en cuanto a convivencia entre materiales dispares y, en lo perceptivo, de sorpresa, tolerancia y opción auditivas, tal como lo presenta *Música de feria* a través de una constante yuxtaposición de sistemas.” Véase: Estrada, *Silvestre Revueltas*, 153-154.

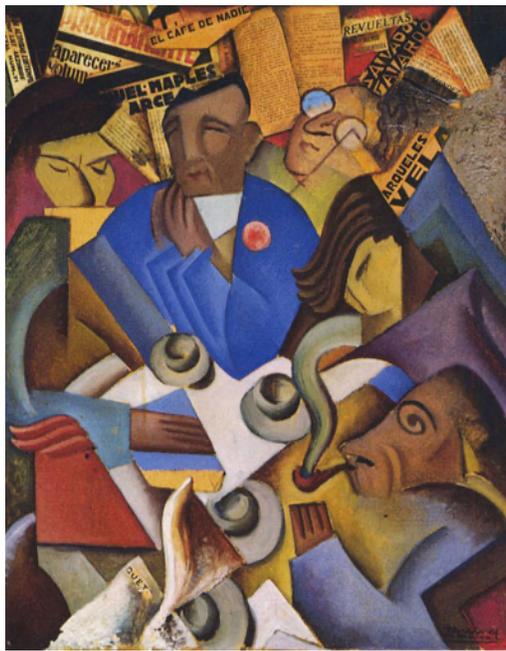
un continuo” (traducción mía).⁸⁶ Para distinguir estas dos tendencias, he optado por utilizar el concepto de *collage disruptivo* en el primer caso, y el de *montaje sincrético* en el segundo.

No toda la música contenida en las *Tres piezas* persigue los fines de ruptura y desarticulación discursiva. Para la *Segunda y Tercera piezas*, Revueltas hace uso del montaje sincrético. El montaje es una técnica de vanguardia que se construye mediante la superposición o ensamblaje de elementos independientes, no afines, que suman al todo un significado propio. Es importante señalar que la construcción de los elementos que conforman el montaje posee características de yuxtaposiciones rítmicas, métricas y sistémicas, cuyo propósito es gestar una expresión novedosa a través del sincretismo innovador. El montaje permite que los elementos que lo conforman dialoguen entre sí, y conlleva al escucha a distinguir sonoridades y a construir asociaciones de sentido entre aquéllos y, en ocasiones, conlleva a crear un sentido de unidad y la generación de un nuevo significado de la obra. A diferencia de lo que sucede en el caso del *collage disruptivo*, en el montaje la yuxtaposición métrica, rítmica y sistémica persigue una síntesis, y por lo tanto no pone énfasis en la ruptura e incongruencia.

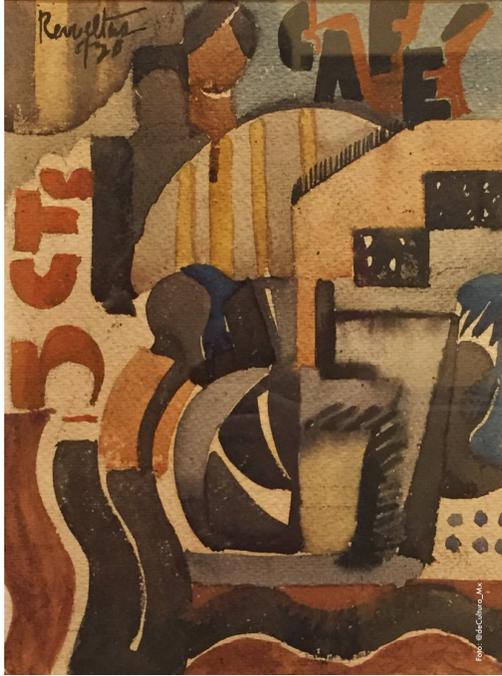
La *Segunda pieza*, un montaje sincrético de tres voces, de índole lento e íntimo, carece por completo de ironía vanguardista. Todo indica que ahí figura, como en las piezas de 1924 que le preceden, la representación musical empática con el sujeto social. A lo sumo, Revueltas recurre a una yuxtaposición de la voz social con la voz del artista, por medio de los *ostinati* que acompañan la melodía en sintonía sistémica y el diálogo contrapuntístico de ésta. La *Tercera pieza* hace uso de la técnica del montaje, en contraste con la sátira e ironía que predominan en el *collage* de la *Primera pieza*. Aquí procedería a hablar de un montaje constructivo, como el que se observa en los cuadros de los pintores estridentistas, Ramón Alva de la Canal (en dos versiones de *El café de*

⁸⁶ Jean-Paul Olive, “Musique et montage: essai sur le matériaux musical au debut du XXème siècle” (París: Éditions L’Harmattan, 1998), 14.

nadie, 1927 y 1930), y de Fermín Revueltas (*El café de cinco centavos*, 1930), donde, más afines al cubismo que los *collages* dadaístas, los elementos constitutivos persiguen con toda claridad una sincronía novedosa, y ésta parece ser también la agenda que persigue Revueltas como mensaje final de sus *Tres piezas*.



Ejemplo 10. Ramón Alva de la Canal, El café de nadie, 1930.



Ejemplo 11. Fermin Revueltas, El café de cinco centavos, 1930.

Primera pieza: Allegro - Poco meno mosso – Allegro

Como se ha insinuado brevemente, el aspecto más relevante del vanguardismo contenido en este movimiento es el uso de la técnica del *collage* en su acepción vanguardista, como un lenguaje disruptivo e incluso irónico. Mediante este recurso compositivo, el compositor pronuncia burla y rechazo hacia la tradición decimonónica y el modernismo “universal”, cuyas expectativas de secuencialidad y lógica tienen una relación directa con el concepto de desarrollo teleológico musical (planteamiento, desarrollo, clímax y conclusión). Es ésta la premisa de mi acercamiento a esta obra. El *collage* disruptivo se conforma de la suma de fragmentos (Burkholder los describe como “elementos) que dan la impresión de un ensamblaje diverso, incoherente e imprevisible. Opto por el concepto “fragmento” debido a la naturaleza abreviada, efímera, inacabada e inconexa de los gestos musicales que conforman este *collage*. En algunas ocasiones, estos fragmentos evocan asociaciones estilísticas, pero se rehúsan a sonorizarlas, obviando así un discurso coherente y teleológico; evaden, pues, la “forma acabada”. Ello refuerza el carácter aleatorio del *collage*, nunca regido por una lógica secuencial.

En términos musicales, el *collage* disruptivo evidencia su aparente “incoherencia” a través de la confusión sonora que genera la inconexión musical entre los diversos fragmentos que lo conforman. Aunque estos fragmentos, diversos, están contruidos bajo principios compositivos métricos, rítmicos y sistémicos, y hasta cierto punto comunes, no son unidades autosuficientes, como lo sería un motivo o tema para desarrollar, porque no tienen antecedente o consecuente: no se sabe de dónde vienen y no parecen ir a ningún lado y, aunque en ocasiones se repiten, no hay una secuencia o lógica clara en su ocurrencia. Es esta diversidad entre los fragmentos lo que provoca un efecto sonoro fugaz, que impide una percepción panorámica y frustra una

representación directa o un desarrollo teleológico. Al no apelar a una lógica compositiva tradicional, la duración de cada fragmento es variable: desde un compás para los más cortos y hasta nueve compases en los bloques más grandes, reforzando así el carácter disruptivo del *collage*.

Como pretendo mostrar, existe una identidad semántica implícita en los gestos musicales, que parece explicar la peculiar retórica satírica de los fragmentos que componen el *collage* de este primer movimiento. Diversos gestos violinísticos equívocos, grotescos, exagerados, inesperados e inconexos apuntan a una suerte de broma o a una protesta declarada; acaso en contra de la tradición violinística o de las expectativas del público respecto del virtuosismo del intérprete culto. Esta *Primera pieza*, por otra parte, contiene una sección lenta que parece contradecir la estética disruptiva arriba descrita. Se trata de una melodía íntegra e ininterrumpida, carente de fragmentos inconexos. Como elaboraré más adelante, esta melodía contiene gestos musicales que apuntan a la voz de un músico popular y —debido a los símiles con la representación de los pregones en otras obras de Revueltas— también a la voz de los pregoneros. Parece gestarse así un vínculo autoreferencial con la representación de los sujetos sociales del afilador y del vendedor de tierra para las macetas. Acaso aquí la crítica estaría enfocada en el rechazo a la autoexotización practicada por el nacionalismo de la época por medio de la apropiación domesticadora de ciertos géneros de música popular.⁸⁷ De estar en lo cierto, podría adelantarse la hipótesis de que en la *Primera pieza* se enfrentan dos ámbitos socioculturales, cada uno asociado a una estética

⁸⁷ Es importante resaltar que la composición de las *Tres piezas* se sitúa en una época en la que el Estado mexicano impulsa masivamente las llamadas “campañas nacionalistas”. Afirmo Ricardo Pérez Montfort que “Éstas se iniciaron en junio de 1931 y se prolongaron hasta principios de 1935, dando lugar, sobre todo, a una ruidosa proyección propagandística de los ‘valores nacionales’ [...] Se produjeron una gran cantidad de discursos, panfletos, desfiles, programas radiofónicos, banquetes, estrenos teatrales y demás actividades donde el espíritu nacionalista intentó promover una vez más ‘lo típicamente mexicano’”. Entre estos símbolos arbitrariamente electos, estaba, por ejemplo, el *Jarabe tapatío*, danza omnipresente en la prensa e incluso introducida obligatoriamente en los programas escolares. Como puede derivarse de sus escritos, Revueltas era un crítico del Estado y sus políticas culturales, y esta postura se refleja también en su negativa a seguir la tendencia de apropiación y explotación política y comercial del llamado ‘folclore nacional’”. En: Ricardo Pérez, *Estampas de nacionalismo popular mexicano* (México: CIESAS, 2003), 144.

particular: el primero, de modo irónico, dirigido a los gustos de la burguesía; y, el segundo, sin ironía, dando la voz a una estética alternativa, derivada de sonoridades callejeras.

Dentro de la estructura tripartita de esta *Primera pieza* (A-B-A') encontramos el uso del *collage* disruptivo en las secciones A y A' (Allegro-Allegro). Éstas, a su vez, están conformadas por 14 fragmentos que en ocasiones se repiten de manera íntegra o bien con alguna variante dentro de su construcción musical.

Enfatizo primeramente un aspecto sistémico de la composición: deliberadamente, los recursos compositivos empleados imposibilitan rastrear una tonalidad recurrente o un sistema modal unitario, esta ambigüedad refuerza la idea de la confusión y del rechazo de la tradición tonal. En el primer fragmento (ej. 12), se observa un *ostinato*⁸⁸ (voz del piano) compuesto por una serie de dieciseisavos en alternancia con un par de octavos acentuados. Este motivo de octavos alternados entre el violín y el piano (ver flechas) aparecerá recurrentemente en otros fragmentos. En la voz del violín, un motivo (el círculo) sugiere un primer gesto músico-semántico, acaso la representación musicalizada de un “silbido” o algún exabrupto, como se escuchan frecuentemente en la calle.⁸⁹ Como ya se sugirió antes, llama la atención aquí en particular la decisión de iniciar la obra con gestos no melódicos que contrarrestan la expectativa de la presentación de un material motivico o temático por desarrollar. Se rompe también la expectativa nacionalista del “tema popular con acompañamiento”, considerando la polimetría entre los dos actores (violín y piano), al parecer evitando un refuerzo mutuo.

⁸⁸ En la mayoría de estos fragmentos encontramos una característica recurrente en la estética compositiva revueltiana, la cual mantiene un uso constante del *ostinato* como acompañamiento del piano hacia la voz del violín.

⁸⁹ Kolb refiere que este tipo de interjecciones son signos musicales de inspiración cultural que incluyen gestos que aluden, por ejemplo, a pregones o a las “mentadas de madre” masivamente usados en *Esquinas*. Véase: Kolb, *Contracanto*, 131.

Ejemplo 12. Primer fragmento, compases 1-5.

La aparición súbita del segundo fragmento (cc. 6-10) es subrayada por un cambio de métrica, un recurso recurrente del *collage* disruptivo. En general, a cada fragmento, Revueltas asigna una métrica propia que ayuda a pronunciar el contraste y a distinguirlos entre sí. El carácter sugerido del movimiento, la conjunción de la línea “melódica” del violín y la acentuación del piano hacia el segundo tiempo de los compases 6 y 7 sugieren que este pasaje melódico hace alusión a una danza popular estadounidense, el *foxtrot*,⁹⁰ o alguna de sus diversas dancísticas. La incorporación de esta idea musical es completamente lógica en términos de temporalidad, ya que el género surgió en la primera década del siglo xx , y tuvo un éxito formidable entre la burguesía mexicana posrevolucionaria durante los años treinta. La inclusión de este referente cultural dentro

⁹⁰ El género dancístico del *foxtrot* surge en la primera década del siglo XX y llega a su apogeo en los años treinta. Las características principales de estas danzas estadounidenses es que están escritas en una métrica binaria, y con un acompañamiento de desplazamiento de la acentuación de los tiempos fuertes hacia los tiempos débiles de cada compás.

de la sección rupturista de la partitura es una declarada burla de las modas imperantes entre la burguesía local. El sentido satírico de la representación del *foxtrot* parece corroborado por la interrupción brusca en los compases 11 y 12, mediante la inserción de un breve fragmento disruptivo, dado el choque métrico y escalístico, así como el carácter grotesco del gesto melódico del violín.

The image shows a musical score for Example 13, measures 6-13. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of a violin part and a piano accompaniment. Measures 11 and 12 are highlighted with a black box, showing a rhythmic and melodic disruption. Above the score, two staves show a close-up of the disruption, with the label 'IV' and 'sempre ff' indicating a forte dynamic and a specific intervallic structure. An arrow points to the beginning of the disruption in the piano part.

Ejemplo 13. Compases 6-13.

De forma súbita reaparece brevemente el material que alude al *foxtrot* (cc.13-14), pero es nuevamente interrumpido en el compás 15 con el mismo material del compás 11 (ej. 14).

Sorprendentemente, a este gesto de interrupción se agrega ahora otro, igualmente breve y acaso aún más disruptivo (c. 16, ej. 14). Incluye un trazo ascendente, sugiriendo una meta o desenlace climático, pero renunciando a él y retornando en su lugar al *foxtrot*. Este recurso de sonoridad estridente se ve reforzado por una yuxtaposición sistémica (bitonal) de los acordes del

piano que acentúan el sentido disruptivo, dada la incongruencia escalística y métrica entre el piano y el violín. Incluso podría especularse, respecto del grado extremo de dificultad para ejecutar esta escala ascendente, que se crea incomodidad en el intérprete, pues este virtuosismo que no va a ningún lado bien podría estar contribuyendo a un sentido de burla.

Ejemplo 14. Compases 14-16.

Los compases 17 al 25 conforman un conglomerado de fragmentos con yuxtaposiciones diversas entre ambos instrumentos. En el compás 18 podemos ver que el trazo ascendente del violín vuelve a sugerir la ambigüedad tonal disruptiva, una suerte de variación de la “acrobacia violinística sin conclusión”, propuesta sólo dos compases antes. Pero dos compases después sucede algo inesperado. Las referencias músico-semánticas, primero la sátira del *foxtrot* y después la del “virtuosismo violinístico”, son ahora contrarrestadas por un símbolo no irónico: dos gestos claramente derivados de la retórica del pregón, el signo que Revueltas ya había definido un año antes como símbolo del pueblo pobre y desamparado en sus notas sobre *Esquinas*. Cabe hacer notar que la voz del pueblo es aquí compartida por el violín y el piano. El motivo posee características del pregón musicalizado, a manera de logocentrismo, con la equiparación de las sílabas rápidamente articuladas del pregón, con notas también en sucesión rápida y en una tesitura

dominante o central (ej. 15, c. 20 en el piano y c. 22 en el violín).⁹¹ Los gestos del violín en los compases 23 a 25 podrían estar aludiendo a elementos del género *son*. Pareciera significativo que Revueltas decida concluir su *collage* disruptivo justamente con gestos derivados de la voz popular, expresada a través de la música popular o del pregón musicado. Es, tal vez, este gesto final el que corrobora la intención satírica de inicio, una acción que podría reflejar el carácter “*definitivamente sarcástico*, del pueblo de mi país” en la voz del compositor.⁹² En resumen, si es correcta mi lectura, esta primera sección de la *Primera pieza* podría interpretarse, por una parte, como una provocación que define como blancos tanto a la voz comercializada de la nueva burguesía (sátira del *foxtrot*) como al virtuosismo acrobático tan gustado por el público; un discurso que alterna y contrasta con otro no satírico: el que empodera a la voz social del pueblo, tal como la definió Revueltas en sus propios textos.

⁹¹ Como se mencionó en el gesto musical del compás 2, este tipo de interjecciones son signos musicales de inspiración cultural. Kolb refiere sus características principales: “Todos son breves (métricamente no exceden la duración de cuatro cuartos); enfáticamente articulados (sugiriendo una gestualidad más verbal que musical); autónomos y aislados (porque, como los motivos-pregón, no son precedidos ni sucedidos por nada parecido en su familia instrumental); unívocos (pues los emite un solo instrumento o familia instrumental; estridentes (como puede ser el pregón); sintagmáticamente asimétricos (pues ocurren en momentos inesperados y no responden a ninguna lógica temporal, salvo la de una aleatoriedad cuidadosamente construida por el compositor al hacerlos evadir de manera sistemática del pulso general prescrito en la partitura y asignarles además una “locación métrica” individual y distinta entre la de los demás); mutables (porque reaparecen muchas veces, pero cambiados, a lo largo de la partitura) y complejos en tanto signo (pues, como en el caso del pregón, parecen encarnar colectivamente un sujeto textual)”. En: Kolb, “El vanguardismo”, 121-124.

⁹² Citado en Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latino-América* (México: Atlante, 1947), 832.

17

ff

8^{va}

20

IV

ff

23

3 3 3 3

Ejemplo 15. Conglomerado de fragmentos, compases 17-26.

La indicación *Poco meno mosso* da un inicio súbito a la sección B (ej. 16). Al contrario del material de la sección A, aquí no hay fragmentación. Podríamos sugerir, acaso, una suerte de montaje de gestos musicales que devienen en una melodía del violín que evoca de inmediato a cantos populares del México rural o urbano, aunque no se trata de una referencia directa a alguna melodía en particular. Revueltas usa este tipo de recursos dentro de su composición para ponderar la voz popular mexicana, enfatizando siempre su identidad social y rehusándose a una exotización

folclórica, por ejemplo, mediante la cita de una melodía familiar con su acompañamiento tonal correspondiente. Es evidente que el compositor desea representar un marcaje popular dentro de su discurso compositivo, pero que sea afín al pensamiento anti-nacionalista de los estridentistas y no el del indio o campesino exotizado. Al respecto, viene a cuento una declaración autobiográfica del compositor:

En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter, algo indiferente, sentimental tal vez, pero siempre enérgico, alegre y muy definitivamente sarcástico, del pueblo de mi país. Nunca he usado temas populares o folclóricos, pero la mayor parte de los temas, o más bien motivos, que he usado, tienen un carácter popular.⁹³

Si mi hipótesis es correcta, el personaje que vemos representado sería, no la figura mariachesca que comenzaba a gestarse como símbolo de un nacionalismo pintoresco, sino acaso el violinista callejero, el que toca su instrumento sin mayores pretensiones artísticas.

En esta sección, el piano acompañará la melodía del violín mediante un *ostinato* bitonal único y persistente, una suerte de fondo estático que no interfiere con la melodía. Este tipo de acompañamientos permite que el violín desarrolle un trazo musical melódico continuo, que contrasta con el carácter fragmentario y discontinuo de la sección anterior donde hay elementos que sabotean rítmica y armónicamente la melodía. Este recurso de acompañamiento recuerda los *ostinati* no tonales de las melodías “cantadas” de *Tierra p’a las macetas* y *Afilador*, dando sustento a la idea de que esta melodía continua y extensa (17 compases) representa, como en dichas obras, la voz (aquí instrumental) de un actor de la calle. Como ya se ha discutido, en aquellas obras la

⁹³ Mayer-Serra, *Música y músicos*, 832.

música de Revueltas alude simbólicamente a los pregones del vendedor de mercancía en un caso, y a la flauta de pan y la piedra del afilador en el otro. En esta ocasión, observamos una melodía plena de gestos de reiteración, típicas, lo mismo en los pregones como en los lamentos de los pordioseros. Hay un paralelo muy significativo con la melodía que Revueltas incluye en el movimiento lento de sus *Esquinas* y que él describiría en sus notas a la segunda versión de esta composición como la representación de la “atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en la mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado”.⁹⁴ El final de la sección B culmina con la melodía del violín en dobles cuerdas, con intervalos de terceras, gesto musical por más característico de ciertos géneros de la música popular mexicana y que por primera y única vez, en contraste del acompañamiento, nos remite a la tonalidad (en sol mayor). Esto podría sustentar la simbología de esta melodía como la ejecución de un violinista callejero, en la que la música es una mercancía que se intercambia por algunas monedas. Esta interpretación explica y justifica el contraste respecto del *collage* disruptivo. A la ruptura incesante y los gestos de burla se articula aquí un discurso que busca unidad y congruencia, y que construye sobre gestos de dolor —la retórica del lamento— cuyos antecedentes recurrentes se encuentran en la música de arte de siglos atrás.

⁹⁴ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 212.

Poco meno mosso

Musical score for measures 30-32. The top staff is a single line with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a whole rest in measure 30, followed by a half note G4 in measure 31, and a half note A4 in measure 32. A dynamic marking of *f* is placed below the notes. The bottom system consists of two staves: the upper staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature, and the lower staff is a single line with a bass clef and a 3/4 time signature. Both staves in the bottom system contain a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is placed between the two staves.

Musical score for measures 33-35. The top staff is a single line with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a half note G4 in measure 33, a half note A4 in measure 34, and a half note B4 in measure 35. A dynamic marking of *p* is placed below the first note. Trill ornaments are indicated above the notes in measures 34 and 35. The bottom system consists of two staves: the upper staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature, and the lower staff is a single line with a bass clef and a 3/4 time signature. Both staves in the bottom system contain a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed below the first note of the upper staff.

Musical score for measures 36-38. The top staff is a single line with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a half note G4 in measure 36, a half note A4 in measure 37, and a half note B4 in measure 38. A dynamic marking of *p* is placed below the first note. Trill ornaments are indicated above the notes in measures 37 and 38. The bottom system consists of two staves: the upper staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature, and the lower staff is a single line with a bass clef and a 3/4 time signature. Both staves in the bottom system contain a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed below the first note of the upper staff.

39

mf

42

poco ritenuto

mf

46

rit.

ppp

Ejemplo 16. Sección B, compases 31-47.

El *Tempo primo* marca el inicio de la sección A', un choque intencional entre la representación del sujeto social de la sección B y las sonoridades ríspidas y abstractas correspondientes al *collage* disruptivo del inicio. A manera de reexposición variada e introducción, el primer fragmento del *collage* (cc. 48-51) muestra en el piano el mismo *ostinato* usado en el inicio de la obra, además de incluir nuevamente el gesto que denominé “silbido” o “exabrupto callejero”, interrumpiendo una

variación rítmico-melódica del material antes propuesto, al que denominé *foxtrot* en la sección A, compases 49-51.

Tempo I.

Ejemplo. 17. Sección A', compases 49-51.

Aunque mediante nuevas elaboraciones, la tercera sección de la *Primera pieza* ratificará la retórica rupturista mediante alusiones cómicas al *foxtrot*, abortadas una y otra vez por gestos disruptivos. Algunos son similares de los presentes en la primera parte (las escalas ascendentes sin resolución). Pero ahora, Revueltas agregará gestos disruptivos nuevos como, por ejemplo, intervalos en *glissando* descendente (ej. 18, cc. 62-63) o golpeteos agresivos (c. 64) que frustran el discurso basado en la danza popular norteamericana. La intención satírica del inicio es, pues, ratificada aquí, y se corrobora claramente al final de la obra (cc. 86-91), donde los gestos de ruptura asumen

el papel principal, silenciando por completo al *foxtrot* y, simbólicamente, a sus aficionados entre el público revueltiano.

The image displays a musical score for Example 18, spanning measures 52 to 63. The score is written for a piano and features a complex rhythmic structure with frequent changes in time signature. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. Measure 52 begins with a 2/4 time signature. The first system (measures 52-54) shows a transition to 3/4 and back to 2/4. The second system (measures 55-58) includes a section marked 'IV' and 'ff' (fortissimo) in measure 57, with a 5-measure rest in the treble staff. The third system (measures 59-61) features a 5-measure rest in the treble staff and a 'gliss.' (glissando) marking in measure 61. The fourth system (measures 62-63) continues with a 3/4 time signature and a 'gliss.' marking in measure 62. The bass staff consistently provides a rhythmic accompaniment with triplets and eighth notes.

Ejemplo 18. Fragmento que alude nuevamente al *foxtrot*, compases 52-63.

La sección final conforma una suerte de *coda* (ej. 19), un conglomerado arbitrario y discontinuo de algunos de los fragmentos breves empleados durante este movimiento, incluyendo las referencias cómicas al *foxtrot*, seguidas por algunas interrupciones en forma de gestos acrobáticos ascendentes sin resolución o deformaciones grotescas del mismo. Los últimos dos compases del movimiento conforman un final anticlimático, rehusando una conclusión celebratoria; la retórica de este gesto, ruidosa y abrupta, evoca más bien afectos como el enojo y renuncia a un “final feliz”. La renuencia a terminar los *collages* disruptivos con conclusiones “triumfantes” se observa también en otros *collages* vanguardistas de Revueltas: en los movimientos externos de *Colorines*, y en el final de *Planos*, irónicamente subtítulo por el compositor como *Danza geométrica*, no obstante que carece de elementos dancísticos y que reta toda idea de geometría dada su construcción basada en bloques asimétricos y chocantes entre sí.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves, likely representing a string quartet, with a marking 'IV arco' above the top staff and a forte dynamic 'ff' below the first staff. The second system, beginning at measure 84, features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part includes a forte 'ff' dynamic and a '6' marking. The violin part also has a forte 'ff' dynamic and a '6' marking, indicating a sixteenth-note figure.

Ejemplo 19. Sección final, compases 83-93.

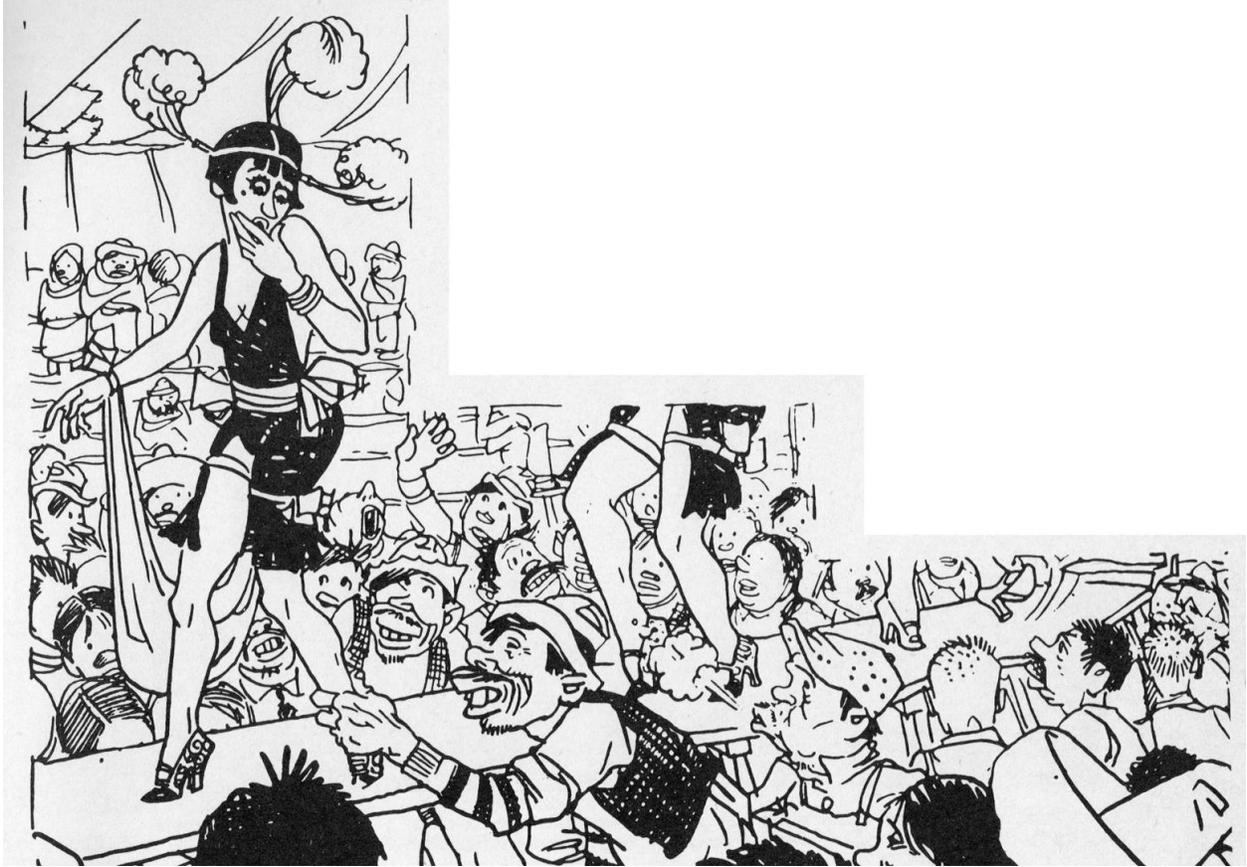
Resumiendo, a todas luces la primera de las *Tres piezas* se inscribe claramente en una estética rupturista cercana a la rebeldía vanguardista de los estridentistas, sobre todo en el ámbito de la poesía.⁹⁵ A través de este movimiento, en sus secciones externas, se confirma el uso de la técnica del *collage* mediante la secuencia aleatoria de fragmentos inconexos con características métricas rítmicas y sistémicas propias. Ciertamente se puede argumentar que aun en una construcción caprichosa como ésta, subyace también una lógica constructiva. Podría incluso hablarse de una suerte de “caos ordenado”, pero con todo, desde mi perspectiva, prevalece el uso del *collage* disruptivo como expresión de una rebeldía política como mensaje principal, y por tanto como

⁹⁵ Véase al respecto: Kolb, “Silvestre Revueltas’s Visual Music: The Notation of Agency, Time, and Space in Post-Revolutionary Mexico as Inspired by the European and Mexican Avant-Gardes”, en *Open Scriptures: Notation in Contemporary Art in Europe and the Americas*, eds. Susana González Aktories y Susanne Klengel (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (en prensa)).

premisa para la interpretación analítica. En suma, por bien estructurado que esté el desorden, Revueltas burla los valores asociados a las prácticas de la tradición musical, representada por el género de la música para instrumento solista, el modernismo teleológico y la domesticación exotizante de la persona social, tan esperados por el público nacionalista.

Desde mi perspectiva, como violinista, encuentro un aspecto peculiar en relación con el tratamiento compositivo de la escritura del violín en este movimiento. Escuchamos un despliegue disonante y de estridencia, marcado por una exigencia técnica poco usual en términos idiomáticos y la renuencia a una expresividad melódica tradicionalmente asociada a este instrumento. ¿Será esta la manera en que Revueltas ironiza la imagen romantizada del ejecutante? Sin duda, las intenciones compositivas del compositor muestran un reto deliberado a la pericia del ejecutante, impidiendo a la par la pose romántica del virtuoso. Sorprende una declaración en una carta escrita en 1932 y dirigida a Nikolas Slonimsky (1894-1995), donde Revueltas revela su postura en contra del virtuosismo: “Toco el violín, he dado recitales en todo el país y la Ciudad de México, pero no encuentro interés en posar como un ‘virtuoso’ [traducción mía]”.⁹⁶ Estas palabras parecen reforzar mi hipótesis sobre las intenciones del violinista-compositor de parodiar a la tradición solística y las expectativas correspondientes por parte del público en las salas de concierto.

⁹⁶ “I play the violin and I have given recitals all over the country, and the city of Mexico, but I found of no interest posing as a ‘Virtuoso’”. Carta de Revueltas a Nikolas Slonimsky, 25 de agosto de 1932. Citado en: Kolb, “Silvestre Revueltas’s ‘Colorines’”, 209.



Ejemplo 20. Caricatura anónima, publicada en la prensa de la época. En ella se refleja la división entre la cultura de las emergentes clases medias y populares. Representa a las flappers, bailarinas de moda en la época, ejecutantes, entre otros bailes, del foxtrot.⁹⁷

⁹⁷ Sobre estas prácticas, véase Alberto Dallal, *El "dancing" mexicano* (México: Oasis/SEP, 1982).

Segunda pieza: Lentamente

Como ya se ha discutido arriba, en la primera de las *Piezas* se confrontan dos discursos músico-semánticos contrastantes, cada uno asociado con referentes culturales distintos. El *meno mosso*, que alude al personaje callejero a través de las evocaciones del pregón, muestra similitudes significativas con la *Segunda pieza*, y por tanto ayuda a decodificar el sentido de su construcción. También aquí, Revueltas abandona la idea de sátira y burla utilizando la yuxtaposición sonora de gestos agresivos e incongruentes entre sí. En su lugar, surge la voz de la introspección, del espíritu del artista a través de su particular identificación emotiva con la voz del pueblo, tal como la describió repetidamente en sus cartas a Ángela (su segunda esposa) y en las notas de los programas de *Esquinas*.

Esta particular formulación musical de la voz social no es única en la música de Revueltas. La explicita musical y verbalmente en *Esquinas*, pero la sonoriza musicalmente también en varias composiciones que preceden (y por tanto informan) las *Tres piezas*. Tal vez el sentido musical y semántico de estas melodías se pueda resumir en dos características: por una parte, la renuencia a citar melodías familiares del folclore; y, por la otra, la elaboración de melodías con base en el pregón callejero, el cual Revueltas designó como símbolo de la voz social, y que hemos citado previamente como la voz del “pregonero pobre y desamparado”. Como expondré más adelante, es ésta la cualidad que mejor define a la segunda de las *Tres piezas*, e invito a mis lectores a comparar estos “cantos-pregón” con las voces que Revueltas propuso un año antes en *Esquinas*. Kolb encuentra un ejemplo de esto ya en el primer movimiento de dicha obra.

Ejemplo 21. Primera versión de *Esquinas* (1931), compases 72-100.⁹⁸

Fácilmente se observa la construcción de la melodía por medio del montaje o acumulación de gestos breves, que bordan en la frontera entre lo gritado y cantado. En cada gesto se percibe la tendencia hacia una nota principal en la nota final: sol, re, mi, mi, sol. Este centripetismo se percibe de igual modo en el “lamento” que conforma la melodía principal del movimiento lento de *Esquinas*, y que es todavía más cercano a lo que sucede en la segunda de las *Tres piezas*, al que Revueltas aparentemente alude como “dolor persistente, clavado en la mitad de la calle”.

⁹⁸ Kolb, *Contracanto*, 118.

Ejemplo. 22. “Pregón-lamento” del movimiento lento de Esquinas (primera versión, 1931).⁹⁹

Kolb percibe esta “persistencia” en la reiteración (RE) de los gestos y el énfasis en determinadas tesituras. Esta estrategia para imbuir su música de un sentido semántico —de hecho, político— tuvo su precedente en el segundo de sus cuartetos, *Magueyes*. Esta obra comparte con las *Tres piezas* la inauguración de un primer movimiento a través de la sátira, en este caso, del nacionalismo folclorista. Revueltas cita fragmentariamente una canción, dedicada nada menos que a uno de los símbolos favoritos del nuevo nacionalismo: el maguey, reproducido en un sinnúmero de publicaciones estatales y privadas. Esta “premisa” satírica es seguida, como en las *Tres piezas*, por

⁹⁹ Kolb, *Contracanto*, 127.

un episodio lento, de carácter expresionista y de connotación política, porque también aquí recurre al pregón como símbolo central para construir su melodía.

Kolb se refiere a este movimiento como una antítesis del movimiento previo y como un acto donde “el compositor está buscando una respuesta percibiendo la voz de los desvalidos, y permitiéndose hablar a través de éstos. Identificándose con la clase trabajadora, no desde arriba, como lo hizo la sociedad nacionalista, sino intentando ponerse del lado de los trabajadores y hablando desde dicho locus.”¹⁰⁰

Es evidente que hay una coincidencia en torno al expresionismo de estos movimientos, y su posible contenido semántico, con el caso que nos concierne aquí: la concepción de la *Segunda pieza*, la cual presenta ahora, no un montaje de gestos-pregón, sino una segunda melodía que “dialoga” en contrapunto con ella, y que muestra las mismas características en su concepción (gestualidad derivada del “grito” callejero).

En términos compositivos, la identidad del movimiento radica en la aparente sencillez de su lenguaje. Aparente, digo, porque, como en el caso del *Adagio* de *Magueyes*, encontramos aquí también una elaboración sofisticada del canto-pregón a través de su yuxtaposición contrapuntística con otro canto-pregón en la mano izquierda del piano. En principio, el movimiento está construido sobre una escala de cinco sonidos (pentatónica) (ej. 23).



Ejemplo 23. La voz del violín presenta la escala pentatónica, compás 36.

¹⁰⁰ Roberto Kolb, “Los magueyes de Silvestre Revueltas. Retóricas de disenso frente al pintoresquismo nacionalista mexicano”, conferencia realizada en el marco del Seminario de Historia Intelectual/Historia Cultural, del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, en la ciudad de Xalapa, el 9 de mayo de 2018.

Las voces externas conforman un contrapunto melódico vinculado a un *ostinato* compuesto por tres notas. Éste no sugiere un sustento armónico, pero, en contraposición de la búsqueda continua de irrupción sonora provocada por los fragmentos disruptivos del *collage* en el primer movimiento, tampoco mina la expresión melódica. En este caso, el *ostinato* hace las veces de una suerte de ambientación que funge como elemento sonoro que cohesiona las melodías de las voces externas y a la vez se distingue de los acompañamientos tonales asociados a las apropiaciones académicas del folclore. Esta no apropiación de la voz popular mediante una armonización sofisticada —Ponce describía esta acción como “elevación” o incluso “dignificación” del arte popular— parecería sugerir el deseo revueltiano de hacer sonar la voz popular por sí misma, sin domesticación academicista. Sin embargo, esto es difícil o imposible de comprobar. De cualquier forma, este tratamiento polifónico sugiere una suerte de diálogo entre la voz popular y la del compositor, como se derivaría también de la referencia revueltiana en cuanto a su relación con la música popular de su país arriba citada.

Ejemplo 24. Tejido polifónico, contrapunto melódico entre las voces externas (violín y mano izquierda del piano) y ostinato en la voz intermedia como una suerte de ambientación neutra, compases 1-10.

En estas melodías se observan dos referentes culturales gesticulados de forma musical. El primero es un centripetismo melódico, característica musical del pregón. El pregón no se percibe de inmediato, pero el montaje de gestos sueltos, así como la insistencia manifiesta en el centripetismo hacia la nota do (ej. 25, cc. 2-4, 8-9 y 10-13) y a la nota sol (ej. 25, cc. 5-7), lo sugieren. El segundo referente músico-semántico es la insistencia de culminar las frases con gestos descendentes en intervalos de terceras, típicos de ciertos géneros de música popular, pero también del *Lamento* en múltiples expresiones de la cultura musical de occidente a lo largo de varios siglos.

Lentamente
con sord. III

p *mp*

6

11

Ejemplo 25. Línea del violín: centripetismo hacia la nota do y sol y finales de frases con intervalos en terceras descendentes, que recuerdan la figura retórica musical del sospiro, compases 1-15.

En el ejemplo 26, al igual que en la melodía del violín, se observa una melodía contrapuntística en la voz inferior del piano donde se aprecia el mismo *centripetismo* hacia la nota do. Llama mucho la atención la autonomía melódica y métrica que presentan ambas melodías entrelazadas polifónicamente. Aquí no se puede hablar de una imitación contrapuntística o de una voz supeditada a la otra. El concepto de “diálogo” se refuerza al observar la alternancia entre el dinamismo de una melodía sobre la otra: mientras en una hay notas de cadencia o descanso, en la otra se intensifica la acción melódica y rítmica, y esta dualidad se da lo mismo en la voz del violín como en la del piano en la mano izquierda.

Lentamente
con sord. III II

1 6 11 16 rit.

p *mp* *mf* *f*

Ejemplo 26. Contrapunto y melodía con centripetismo hacia la nota do, compases 1-19.

El ejemplo 27 (cc. 22-24 y 27-30), *poco meno mosso*, muestra una melodía monódica en la que no sólo se constata el centripetismo sino también cierto logocentrismo típico del canto-pregón

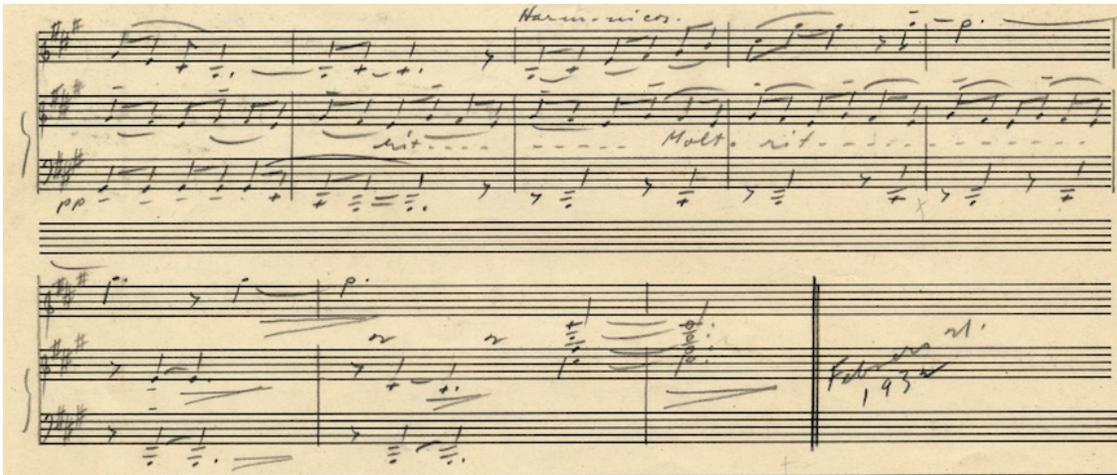
revueltiano (antes descrito) referido a la repetición de notas en una misma tesitura y que corresponde originalmente a la estructura silábica de los pregones.¹⁰¹



Ejemplo 27. Pregón musicalizado en el violín, compases 21-26.

El final de la obra está marcado por un diluir sonoro en la melodía del violín, mediante armónicos artificiales vinculados a unas notas alargadas en *diminuendo* hasta la dinámica *pianissimo*. Este recurso tiene un antecedente, como se puede corroborar en los últimos compases de la voz del violín, en *Tierra p'a las macetas*, con la indicación de *diminuendo* (ej. 5); y en *Afilador*, cuando culmina con la indicación *perdendosi* sobre un trazo musical escrito en armónicos artificiales (ej. 9). Al parecer se trata de una alusión a la “despedida” del sujeto social, cediendo lugar a un nuevo planteamiento en la tercera de las *Tres piezas*.

¹⁰¹ Kolb se refiere a esta característica como “verbalidad”. Véase: Roberto Kolb, *Contracanto*, 119.



Ejemplo 28. Reproducción del manuscrito original. Desde el compás 36 hasta el final está indicado el empleo de armónicos, compases 34-41.

A partir de la naturaleza e interrelación de los gestos musicales de este movimiento, infiero un probable diálogo simbólico entre dos personajes: uno representado por el compositor (*ostinato* y melodía en la mano izquierda) y el otro por una suerte de violinista callejero, quien, al igual que el vendedor de tierra para las macetas, vende la música como mercancía por unas cuantas monedas. Esta representación musical se da mediante la gesticulación musical de las melodías del violín que, como busqué mostrar, contienen rasgos del pregón y de la música popular y que parecen dialogar con el episodio anunciado desde la primera pieza (cc. 31-47). Esta interpretación semántica, por supuesto, es especulativa, pero existen expresiones verbales del compositor que parecieran darle sustento. A la luz de la carta a Slonimsky, podría inferirse una identificación entre el compositor y el violinista de la calle, y un desprecio por el violinista virtuoso satirizado en la *Primera pieza*. Esta cita es seguida de su declaración respecto de la voz popular, de la cual afirma derivar su aprendizaje:

Me gusta todo tipo de música. Puedo, incluso, soportar algunos clásicos y algunas de mis obras, pero prefiero la música del pueblo, de los ranchos y los pueblos de mi país. Obtengo mi enseñanza de ellos [traducción mía].¹⁰²

Pareciera confirmarse aquí el sentido y la intención de la voz “callejera, o pregonera” de este segundo movimiento, en contraste con la sátira del violinista virtuoso contenido en el primer movimiento.

¹⁰² “I like all kinds of music. I can even stand some of the classics, and some of my works, but I prefer the music of the people of ranchos and villages of my country. I get my teaching from them”. En: Kolb, “Silvestre Revueltas’s ‘Colorines’”, 209.

Tercera pieza: Allegro - Allegro Vivace - Allegro

Como intentaré mostrar, esta pieza final propone una “solución” a la controversia planteada entre la voz académica y la popular de las piezas que le anteceden. En la primera de las piezas, *Revueltas* parece enfrentar el proletariado callejero con la burguesía, a través de la sátira del *foxtrot* y la burla del virtuosismo violinístico y sus expectativas tradicionales. En la segunda, parece ceder la voz a dicho proletariado urbano, representado por dos voces solitarias, en diálogo casual. Surge así la inquietud respecto de la postura del compositor frente a este dilema, por “resolver” musicalmente en la *Pieza* final. Este planteamiento no es nuevo en la música de *Revueltas*. Acorde con el análisis de *Esquinas* realizado en *Contracanto*, Kolb muestra cómo el compositor construye una suerte de solución a la representación del aparente caos de un sujeto social múltiple pero disperso (primer movimiento) y la voz solitaria del pueblo mediante el lamento de un pordiosero (segundo movimiento). Finalmente, la “resolución” del conflicto se percibe en el tercer movimiento de *Esquinas*, mediante la sincronización polifónica de varias voces-pregón, conformando un personaje colectivo unificado y sujeto a un discurso musical más lineal y en tono triunfal. Diríase que en este programa, es ahora la voz del compositor la que resuena, a través de una suerte de vanguardismo musical libremente derivado de las voces del proletariado callejero, del pueblo. *Esquinas* es a todas luces una música programática, y sorprendentemente lo mismo podría decirse de las *Tres piezas* para violín y piano. Ésta es, al menos, la hipótesis que emerge del análisis de las piezas, y que pretendo mostrar aquí. Propongo que en esta pieza conclusiva el *collage* disruptivo es sustituido por una suerte de montaje sincrético, en el que el material sonoro es “abstraído” de las voces populares, ya sean musicales o no.

A diferencia de la *Primera pieza*, caracterizada por sus fragmentos disruptivos, ahora encontramos bloques de mayor duración que muestran materiales alusivos a la música popular (y en particular al violinismo popular), así como “abstracciones” musicales del gesto del pregón. En la construcción compositiva de estos elementos encontramos yuxtaposiciones de tipo métrico, rítmico y sistémico, pero más bien sincrético, es decir que se enfatiza la unificación innovadora y no el contraste y la ruptura. En este ensamblaje de elementos no se percibe una intención deliberada de aleatoriedad, confusión o azar, como sí lo persigue el *collage* disruptivo. La organización por bloques es llamativa: éstos no chocan entre sí, pero sí resisten un sentido teleológico. Aquí aparentemente se reivindica el concepto del montaje cubista, donde las diferencias derivan en un todo novedoso, tal como se observa en las pinturas de Alva de la Canal y Fermín Revueltas; y también, por ejemplo, en la poesía de Manuel List-Arzubide. Podríamos decir que, a través de la conexión de sus elementos independientes, en ocasiones contrastantes, el montaje musical logra un diálogo creativo entre unos y otros. De esta manera, el montaje permite que los elementos (bloques) que lo conforman entren en una lógica comparativa, ayudando al escucha a entender con mayor claridad las sonoridades e intenciones de cada bloque. A diferencia del *collage*, los elementos que conforman el montaje tienen un significado en sí mismos, pero, a su vez se suman, conformando uno nuevo. Éste es el principio creativo de las vanguardias históricas, y también de su reflejo en el estridentismo, cuya postura estética es adversa a los principios teleológicos del modernismo y el elitismo implícito en la práctica de arte (*High art*), lo cual ayuda mucho a entender la estética que propone Revueltas en varias de sus composiciones donde se confronta el *collage* disruptivo (*Colorines, Planos, Janitzio*) con el montaje sincrético (movimiento final de *8 x radio, Alcancías, Música de feria* y el tercer movimiento de *Magueyes*).

La *Tercera pieza* mantiene una lógica compositiva de no tonalismo y yuxtaposición sistémica sin coincidencia tonal entre las voces que la conforman, reforzando así el concepto rupturista frente a los convencionalismos y expectativas tradicionalistas y también ante propuestas alternativas como, por un lado, el romanticismo tardío de compositores como Ponce y Rolón; y, por el otro, el modernismo sincrético de Chávez, que busca la creación de síntesis sistémicas novedosas.

El primer bloque (ej. 29) muestra un *ostinato* sistémicamente autónomo del piano en yuxtaposición con la melodía del violín. La incorporación de elementos de marcaje musical mexicano ahí es evidente: el violín muestra un trazo melódico que alude a un violinismo derivado de los géneros de la música popular. Percibimos aquí una rítmica y acentuaciones que se asemejan a un estilo que remite a la música del “son” y su estilo de ejecución, es decir, a la manera en la que improvisa un violinista de música popular que evidentemente no se rige por las convenciones y cánones de la academia. Aquí el referente popular es sólo un punto de partida para elaborar un lenguaje artísticamente más sofisticado, tanto en sentido rítmico como sistémico. Mediante la complejidad e intercambio rítmico entre seisillos y quintillos, que incorporan un ritmo punteado, se confirma la búsqueda de una estética novedosa, elaborada a partir de la polirritmia también presente en ciertos géneros de música popular. Desaparece el sentido paródico y se sustituye por un reto compositivo y también de ejecución violinística a través del referente que sugiere un violinismo popular que pretende reivindicar la cultura popular como premisa de un arte alternativo de vanguardia.

Allegro (♩=120)

ff

ff

3

5

Ejemplo 29. Compases 1-7.

En el compás 7 aparece un nuevo bloque (ej. 30) que alude también a la música popular, pero con un material distinto. En el *ostinato* inicial (cc. 7-9) podemos observar que el piano muestra una riqueza rítmica en la combinación de ritmos ternarios y binarios. La yuxtaposición métrica entre el piano y el trazo melódico del violín alude a una gesticulación musical similar al son jalisciense. En la melodía del violín se aprecian dos frases de cuatro compases (cc. 7-10 y 11-14) que

concluyen con figuras descendentes de intervalos de segundas o terceras, típicas de diversos géneros de música popular mexicana. Otros referentes populares en este bloque los encontramos en la sesquiáltera del compás 9 y la combinación rítmica en la voz del violín en los compases 11 al 13. Considérese también la yuxtaposición en agrupaciones de 2, 4 y 5 notas contra el ritmo ternario en los compases 12 y 13.

7 **Allegro vivace** (♩=138)
sempre ff

Ejemplo 30. Alusión al son jalisciense como premisa creativa, compases 7-14.

También en el compás 15, la voz del violín muestra un material melódico que mantiene el estilo alusivo al son. Sorprende la petición del compositor de realizar esta línea melódica en el registro alto correspondiente a la cuarta cuerda del violín, un rasgo ajeno al estilo de ejecución popular. Probablemente, este reto técnico debe incluirse también dentro del concepto de elaboración artística, como en el inicio del movimiento, conformando una estetización vanguardista de la cultura popular.

15 IV

Ejemplo 31. Cambio de ostinato en el piano, compases 15-19.

El desarrollo de la melodía popular se ve irrumpido por la aparición de un material contrastante (cc. 24-28) que combina un cambio abrupto de técnica entre arco y *pizzicato*, combinación técnica demandante. La importancia de este breve bloque radica en el uso renovado de la naturaleza sesquiáltera, es decir, una hemiola vertical en una relación de 3:2, especialmente típico en los rasgueos de los instrumentos de cuerda pulsada (ej. 32, cc. 26 y 28).

20

Ejemplo 32. Uso de sesquiáltera, compases 20-29.

El concepto de un montaje sincrético se constata al observar *asociaciones* entre los bloques subsecuentes. El ejemplo 33 muestra la elaboración del material que referiré al son en un movimiento dinamizado y paralelo entre ambos instrumentos. Este bloque, por sus dimensiones, se asemeja más a la música basada en un desarrollo temático por la vía de la *variación* melódica, aunque no se puede hablar propiamente de la existencia de un “tema”. En el compás 37 vuelve a aparecer el recurso de la sesquiáltera. El carácter de música popular se refuerza mediante el ritmo de negra con octavo en los compases 39-42 (piano). La yuxtaposición de los acordes del violín en los compases 39 y 40 recuerdan ciertos gestos musicales alusivos al violinismo popular. Esta idea se refuerza en los cuatro compases subsecuentes por un trazo extremadamente virtuoso en la voz del violín, que remite a las “cadencias” violinísticas del sonero. Pareciera que esta sección posee un concepto teleológico (desarrollo y conclusión). Sin embargo, el trazo cadencial del violín no culmina (sin resolución): se queda suspendido a manera de gran pausa, dando pie a un nuevo bloque.

Ejemplo 33. Continuidad del material del son tradicional, compases 30-45.

El cambio de *ostinato* en el compás 46 (ej. 34) marca el inicio del nuevo bloque. El piano “acompaña” el nuevo material melódico del violín en el que persiste la alusión a la música popular. Hacia el final del bloque (cc. 60-62) aparece un gesto curioso sobre la cuarta cuerda del violín. Además de tratarse de un acto técnico complicado, contrasta con la idea de la “melodía popular”.

Este bloque finaliza con una suerte de broma sonora: la fragmentación un tanto cómica del último compás de la melodía triplicada, derivando de ésta un gesto que se replica, aislado, tres veces, dando pie a un nuevo bloque.

Ejemplo. 34. Compases 46-66.

El carácter jocosos y la dificultad técnica generan un rompimiento con el material anterior. La broma parece continuar en dos compases más (cc. 63-64). El cambio de métrica y la aparición de un nuevo *ostinato* que se yuxtapone rítmicamente al trazo no “cantable” de los *pizzicatti* en los dosillos del violín recuerdan algunas características de los fragmentos disruptivos del primer

movimiento, pero deben interpretarse aquí más como un gesto de transición hacia un nuevo bloque donde el diseño melódico ternario en la mano derecha, así como los acordes también ternarios en la mano izquierda, se continúan como una textura básica de él.

El discurso musical del nuevo bloque retoma la temática de la canción popular mexicana (c. 66), donde el violín muestra nuevamente un trazo melódico “cantable” (variación melódica). Retorna también el ritmo sesquiáltero en el compás 71, el cual antecede a un pasaje de intervalos de terceras en dobles cuerdas, gesto que refiere por vez primera a un tonalismo característico de la música popular mexicana.

63 *pizz.* *ff* 2 2 2 2 2 *arco* *f*

67 *ff* *sempre ff*

Ejemplo 35. Compases 63-76.

A partir del compás 77, inicia un segmento de carácter cadencial o clausura del bloque, sugerido por un cambio de acentuación en la voz del piano, donde se observa una yuxtaposición métrica de 6/8 - 3/4, un *diminuendo*, y la presencia de notas en el violín que recuerdan los gestos de atenuación a modo de “despido”.

A manera de transición entre los bloques, Revueltas introduce tres compases (cc. 84-86) en los que el violín toca solo, un gesto cadencial ascendente, en *tempo Allegro* y con un *accelerando*. Aquí llama la atención que, en contraste con los gestos ascendentes sin resolución de la *Primera pieza*, esta “cadencia” conduzca directamente a la recapitulación, *Tempo I*, que implica, en sí, una señal de simetría y organicidad. El desarrollo melódico de esta cadencia, inicialmente binario, retoma el ritmo de los seisillos que conducen nuevamente al material con el que inició el movimiento.

Ejemplo 36. Sesquiáltera y cadencia del violín, compases 77-86.

El último bloque (cc. 87-95) muestra el mismo material en el *ostinato* del piano y en la melodía del violín como al inicio de esta *Tercera Pieza*. A partir del compás 91, sin embargo, y a manera de coda, el violín inicia una ligera variante de la melodía. Este material melódico del violín se interrumpe súbitamente en el compás 92 con un trino en doble cuerda, gesto estridente que persiste hasta el compás 95. El acorde final del violín, en sincronía con el piano, está marcado *sforzandissimo*, que no sorprende en un gesto de clausura. Lo mismo sucede con los acordes precedentes en el piano. Si acaso, llama la atención que estos acordes estén colocados en tiempos débiles del compás, lo cual resulta anticlimático. Revisando los finales de la obra temprana de Revueltas, sin embargo, queda en evidencia que esta práctica, lejos de ser excepcional, más bien era la regla. El final anticlimático acaso implica una postura vanguardista de ruptura con el academicismo y las convenciones musicales del romanticismo.

Tempo I.

87 ^{8va} *fff* 6 5 6 6 5 6

89 ⁸ 6 6 6 6 6 5 6

91 ⁸ 6 6 6 6 6

93 ⁸ 8 8 8 *fff* *sf* *sf* *sf*

Ejemplo 37. Compases 87-97.

En suma, en esta *Tercera pieza*, el uso del montaje por bloques libremente entrelazados como técnica compositiva representa también un vínculo simbólico con la vanguardia, si bien en este

caso no es representando sus posturas disruptivas, sino el deseo de construir una alteridad a partir de una lectura no eurocéntrica ni elitista del arte. Los elementos musicales sugieren aquí una reivindicación de la cultura popular que sirve como punto de partida para elaborar una estética novedosa. Sobra decir que esta postura es reflejo del vanguardismo izquierdista del compositor.

Puedo imaginarme que más de un lector podría cuestionar la distinción entre el *collage* disruptivo y el montaje sincrético, argumentando que en ambos casos se perciben yuxtaposiciones de métricas rítmicas y sistémicas. ¿Era la bitonalidad de la vanguardia francesa, por ejemplo, disruptiva, o por el contrario, perseguía un enriquecimiento armónico opuesto al serialismo vienés? No siendo éste el espacio para explorar paralelismos, por ejemplo, con el impresionismo debussyano o la técnica de composición por bloques de Stravinsky, ambas bien conocidas por Revueltas, lo importante aquí es dar sustento al uso de técnicas afines con propósitos sin duda muy distintos a los de dichos compositores. A manera de conclusión del análisis de la *Tercera pieza*, redondo en varias observaciones que distinguen radicalmente al *collage* de inicio del montaje final. La primera es, sin duda, la *ausencia* del referente burgués, el *foxtrot*, y la retórica satírica asociada a este símbolo. En su lugar, como espero haya quedado claro, se observa una elaboración sofisticada de gestos de violinismo popular que se expande en el ámbito sistémico, rítmico y métrico, proponiendo una estética basada en una ontología popular, muy distinta al referente eurocéntrico, característico de las prácticas coloniales perpetuadas en el Conservatorio (donde Revueltas trabajaba). En segundo lugar, se plantea el contraste fundamental entre la estructura fragmentaria de la primera pieza, marcada por interrupciones constantes y la frustración de cualquier semblanza de continuidad. El concepto de fragmento sin antecedente o consecuente contrasta fuertemente con la organización basada en bloques largos y autosuficientes, pero que se presentan encadenados ante todo por medio de coincidencias rítmicas. Hay una suerte de pulso

común, que aporta la sensación de continuidad y de totalidad. Finalmente, cabría argumentar las diferencias en el tratamiento gestual del violín. En la *Primera pieza* (evidentemente con la salvedad del fragmento alusivo a la voz popular) los gestos tienden a lo grotesco, caricaturesco e incongruente. En contraste, la última pieza, que propone una solución a la formulación “dialéctica” del inicio de la obra, explora un virtuosismo genuino, carente de ironía. Vemos, en esta elaboración artística de los diversos materiales musicales, la ausencia de exageraciones o gestos de burla, y en su lugar una conciliación novedosa, políticamente motivada: la representación de la voz del pueblo musicada por medio de recursos inéditos y altamente propositivos. La premisa de la vanguardia estridentista era, precisamente, el deseo del cambio social *a través* de la transformación estética y en esto reside aparentemente el lazo principal entre nuestro compositor y dicho movimiento.

Conclusiones

Por mucho tiempo, la musicología se ha caracterizado por una veneración al compositor y la obra musical y un desprecio por la interpretación. En este enfoque, el intérprete fungía sólo como un vehículo, hasta cierto punto pasivo, relegando el acto de la interpretación al de la reproducción fiel de las partituras. No es de sorprender, por tanto, que el enfoque pedagógico en este ámbito se haya centrado en un desarrollo constante del perfeccionamiento de los ejecutantes en relación con las técnicas instrumentales, con miras a la pulcritud de la reproducción de la partitura, más que a la discusión de sus posibles contenidos y el papel que podría desempeñar el intérprete en su apropiación y comunicación. Sin embargo, los recientes estudios sobre la *performance* musical han rebasado esta perspectiva, redefiniéndola como un fenómeno social que trasciende el escrito musical, adjudicando al intérprete un papel más relevante y hasta cierto punto independiente del binomio compositor-partitura.¹⁰³ Alejandro Madrid refuerza lo antes señalado y lo describe de la siguiente forma: “Lo que define a los estudios de performance en la música no es su objeto de estudio, ni su metodología, ni sus resultados sino su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música”.¹⁰⁴ La responsabilidad de la comunicación en el “hacer” de la música recae fundamentalmente en el intérprete. Como dejé entrever en los

¹⁰³ Ampliando el concepto sobre la relación musical del intérprete con la obra musical, cabe mencionar las tres distinciones sobre la relación entre los textos musicales y el performance de Nicholas Cook: “...performance de la música, música y performance y música como *performance*. Las primeras dos tienden a tratar la obra musical y la performance como entes separados, la última busca una identidad entre ellas [traducción mía]”, siendo ésta parte del concepto performativo al cual ceñiremos esta propuesta. Véase: Nicholas Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance”, *Music Theory Online* 7, 2 (April), consultado en noviembre de 2020, http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html, citado en Auslander, “Musical Personae”, 100.

¹⁰⁴ Alejandro Madrid, “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Revista Transcultural de Música* 13 (2009): 9, consultado en noviembre de 2020, http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRAN_S_Madrid.pdf.

capítulos previos, la música representa a varios personajes sociales cuya voz y cuerpo deberían ser comunicados por el intérprete.

Las investigaciones de Philip Auslander sobre el *performance* musical toman como base lo antes mencionado. El concepto básico de su planteamiento teórico se establece alrededor de la figura del intérprete como ser social, no sólo en el sentido de que su *performance* es producto de las interacciones con la audiencia; es decir que, en un sentido amplio, ser un músico es interpretar una identidad dentro de un régimen social. Auslander genera un primer término al que denomina *musical personae*, una suerte de “personaje musical”. Este concepto viene a cuento en un sentido doble, al menos en las *Tres piezas*, el personaje que se construye desde la partitura representa en primera instancia a un violinista, hecho significativo considerando que Revueltas era violinista. En segunda instancia, se representa a un actor social, un personaje músico-semántico; en mi interpretación, por un lado, al violinista “académico”, cuya *performance* se limita a las salas de concierto; y por el otro, al violinista que no tiene acceso a dichas salas.

Acaso resulte osada esta interpretación para algunos de mis lectores. Al respecto, sin embargo, quisiera recordarles que la representación de los personajes músicos-semánticos como manifestación de una postura política no es, ni remotamente, una excepción en el repertorio revueltiano. Vienen a mi mente, por ejemplo, los habitantes de las calles que conforman un sujeto colectivo y fuertemente político en la partitura no casualmente intitulada *Esquinas* (1931-1933). Vendedores callejeros como el de “tierra para las macetas” también los encontramos como sujetos principales en *Parián* (1932), pero también como sujetos que invaden ruidosamente representaciones presuntamente mexicanistas: como *Janitzio*, *Alcancías*, *Planos* y *Cuauhnáhuac*. La representación de personajes músico-semánticos no se limita al ámbito nacional. De acuerdo con Carlos Sánchez Gutiérrez, el movimiento lento del *Homenaje a Federico García Lorca* (1936)

musicaliza las figuras de gitanos pobres mediante la alusión al género del martinete, un canto andaluz acompañado por los golpes del yunque.¹⁰⁵ La representación de personajes músico-semánticos es declaradamente expresa en canciones como *El tecolote* (1932), basado en el texto de Daniel Castañeda, que representa a un campesino socialmente marginado, o *Caminando* (1937), sobre el poema de Nicolás Guillén, donde se expresa un sujeto pobre, sin hogar, que deambula sin rumbo, pero impregnado de resentimiento político. Algo similar sucede en el *Canto de una muchacha negra* (1938) con un texto de Langston Hughes, que habla de una mujer cuyo compañero negro ha sido colgado de un árbol como efecto de la discriminación racial y de clase. Es así como Revueltas expresa su pasión política.

Espero haber convencido a mis lectores de que las obras analizadas poseen una misiva que va más allá de un comunicado meramente estético. A la luz de los enunciados político-estéticos de Revueltas, que han servido como premisa de esta tesis, puede uno inferir un deseo del compositor de entender su música como una manifestación política, un medio de protesta artística y social: “cualquier otra actitud del artista es estéril”, decía Revueltas.¹⁰⁶ Pareciera ser que, desde su concepción inicial, la voz de estos personajes semánticos busca prevalecer por encima de la mera representación del personaje musical. No sólo se “performa” a un violinista artístico, sino también a un violinista social. Revueltas pondera para sí mismo al arte como medio de expresión política, lo cual debe ser el punto de partida de cualquier abordaje relacionado con el corpus musical del que se ocupa esta investigación.

Esto, sin embargo, representa un problema mayor. Obras como *Afilador* y *Tierra p'a las macetas* declaran la presencia de un sujeto músico-semántico desde el título. Es también el caso

¹⁰⁵ Carlos Sánchez, “The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas” (tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1996).

¹⁰⁶ Revueltas, *Silvestre Revueltas*, 187.

de varias de las obras políticas arriba nombradas. Las *Tres piezas*, sin embargo, no revelan la identidad del sujeto social, y mucho menos una agenda política. Sería ingenuo esperar del escucha un conocimiento de las motivaciones políticas detrás de estas composiciones. Más allá de ello, es igualmente improbable que un violinista no familiarizado con la biografía revueltiana infiera dicha agenda política de la partitura. Surgen entonces preguntas inquietantes: ¿qué esperaba Revueltas de sus intérpretes futuros y de sus públicos con respecto a la detección del sentido político que motivó estas composiciones? A juzgar por la hemerografía de la época y la más reciente, así como por la forma en que ha sido historiado el compositor, la realidad es que estas intenciones no fueron detectadas, y que tanto al público posrevolucionario como al público extranjero lo único que le interesaba era una representación de los sujetos músicos-semánticos como expresión de una presunta mexicanidad apolítica.

Y yendo más allá, ¿qué implicaciones tiene el conocimiento acumulado aquí para un intérprete informado? ¿Es posible comunicar desde la performance de estas piezas un mensaje político? A lo más, pienso, una vez decodificada la intención satírica de los movimientos rápidos de las *Tres piezas*, es importante que el intérprete pueda expresar la ironía a través de una actuación marcada por exageraciones y comicidad, contrastándola con la corporalidad seria de las secciones lentas. Creo que este contraste entre sátira y seriedad, entre *estridencia* y *dolor*, sí es factible de ser comunicado. En cuanto al mensaje político, dudo mucho que sea percibido.

Bibliografía

ALCARAZ, José Antonio. *Carlos Chávez: un constante renacer*. México: INBA, 1996.

ÁLVAREZ, Omar. “Silvestre Revueltas, violinista compositor”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2005.

AGUILAR, Elsa y Pablo SERRANO. *Posrevolución y estabilidad*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones, 2012.

AUSLANDER, Philip. “Musical Personae”. En *The Drama Review* 50, no. 1 (Primavera de 2006), 100-119.

BERISTÁIN, Helena y Gerardo Ramírez Vidal, comps. *Las miradas y las voces*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2013.

BURKHOLDER, J. Peter. “Collage”. En *Grove Music Online*. Consultado en febrero de 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053083>.

CANDELARIA, Lorenzo. “Silvestre Revueltas at the Dawn of His ‘American Period’: St. Edward's College, Austin, Texas (1917-1918)”. En *American Music*, 503. Illinois: University of Illinois Press, 2004.

CEREZO, Belén. “Notas sobre la estrategia artística del *collage*/montaje y el espacio entre las imágenes”. Consultado en diciembre de 2020. <https://atlasiv.com/2016/01/20/notas-sobre-la-estrategia-artistica-del-collagemontaje-y-el-espacio-entre-las-imagenes/>.

CONTRERAS, Eduardo. *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*. México: Conaculta, 2000.

COOK, Nicholas. “Between Process and Product: Music and/as Performance”. En: *Music Theory Online* 7, 2 (April). Consultado en noviembre de 2020.

http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html.

DABDOUB, Mary Lou. “La apresurada juventud de Fermín Revueltas”. *Contenido* (2003): 48-53.

DALLAL, Alberto. *El “dancing” mexicano*. México: Oasis/SEP, 1982.

ESTRADA, Julio. *Silvestre Revueltas: Periodo de Las Cuerdas (1929-1932)*. Consultado en noviembre de 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100006

GARCÍA, Javier, “El estridentismo mexicano. Semblanza histórico-estética”, consultado en octubre de 2020, <https://cuadernohispanoamericanos.com/el-estridentismo-mexicano-semblanza-historico-estetica/2/>.

HADATTY, Yanna. “Estridencia y estridentismo en el México de Silvestre Revueltas”. En *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, editado por Roberto Kolb y José Wolffer, 179. México: UNAM, 2006.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KOLB, Roberto. *Silvestre Revueltas, catálogo de sus obras*. México: UNAM, 1998.

_____. “El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica”. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2006.

_____. *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México: UNAM, 2012.

_____. “Silvestre Revueltas’s ‘Colorines’ Vis-à-Vis US Musical Modernisms: A Dialogue of the Deaf?”. *Latin American Music Review* 36, no. 2 (Invierno de 2015): 194-230.

_____. “‘Janitzio’, ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano”. En *Las miradas y las voces*, compilado por Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2013. Consultado en diciembre de 2020. https://www.academia.edu/573382/Janitzio_m%C3%BAsica_de_tarjeta_postal_La_ret%C3%B3rica_del_anti_paisaje_revueltiano. _____ . “Los magueyes de Silvestre Revueltas. Retóricas de disenso frente al pintoresquismo nacionalista mexicano”, conferencia realizada en el marco del Seminario de Historia Intelectual/Historia Cultural, del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana. México: Xalapa, 2018.

_____. “Silvestre Revueltas’s Visual Music: The Notation of Agency, Time, and Space in Post-Revolutionary Mexico as Inspired by the European and Mexican Avant-Gardes”. En *Open Scriptures: Notation in Contemporary Art in Europe and the Americas*, editado por Susana González Aktories y Susanne Klengel. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (en prensa).

MADRID, Alejandro. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Revista Transcultural de Música* 13 (2009). Consultado en noviembre de 2020.

http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/TRANS_Madrid.pdf.

MAPLES ARCE, Manuel. “Actual, no. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce” (1921). Consultado en noviembre de 2020. <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1571/manifiesto-estridentista-1921>.

_____. Entrevista. El Gallo Ilustrado, suplemento dominical. *El Día*. México: 1974.

_____. *Urbe (súper-poema bolchevique en 5 cantos)*. Capa y grabados de Jean Charlot. México: Andrés Botas e Hijos, 1924.

MAYER-SERRA, Otto. “El nacionalismo musical en México”. En *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941.

_____. *Música y músicos de Latino-América*. México: Atlante, 1947.

MCCALLUM, Peter. “Classic Preoccupations: Instruments for the Obliteration of Analysis?”. *Music Analysis*, 206, citado en Kolb, “Silvestre Revueltas’s Colorines Vis-à-Vis US Musical Modernisms: A Dialogue of the Deaf?”: 214.

MORENO, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México: UNAM, 1989.

OLIVE, Jean-Paul. *Musique et montage: essai sur le matériaux musical au debut du xxème siècle*. Paris: Éditions L’Harmattan, 1998.

PARKER, Robert. “Revueltas in San Antonio and Mobile”. *Latin American Music Review* 23, no. 1 (Primavera-verano de 2002): 114-130.

_____. “El Afilador”. En *Silvestre Revueltas: edición crítica*, editado por Robert Kolb Neuhaus. México: UNAM, 2003.

_____. “Revueltas, the Chicago Years”. *Latin American Music Review* 25, no. 2 (Otoño-invierno de 2004): 180-194.

PÉREZ, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS, 2003.

PRADA, Manuel de. “El sentido del montaje y las técnicas del collage”. *Cuaderno de Notas* 10 (2004). Consultado en octubre de 2020. http://oa.upm.es/49297/1/2005_collage_MP.pdf.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología* 28, no. 1 (2019): 260–301.

REVUELTAS, Eugenia. “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”. En *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, 174-181. México: Conaculta, 2002.

REVUELTAS, Silvestre. *Tres Piezas para violín y piano*. Nueva York: Southern Music Publishing, 1951.

_____. *Silvestre Revueltas por él mismo*. Compilado por Rosaura Revueltas y Phillipe Cheron. México: Era, 1989.

SÁNCHEZ, Carlos. “The Cooked and the Raw: Syncretism in the Music of Silvestre Revueltas”. Tesis de doctorado, Universidad de Princeton, 1996.

SÁNCHEZ, Héctor. “Fermín Revueltas: geometría y abundancia”. *Casa del Tiempo* 10 (2014): 26-29.

SERRA, Catalina. “La vanguardia se llama “collage””. *El País*, 24 de noviembre de 2005.

Consultado en octubre de 2020,

https://elpais.com/diario/2005/11/25/cultura/1132873204_850215.html.

TORRES, Leticia. *Socialización del arte. Una aspiración en el México posrevolucionario*. México: INBA-Cendiap, 2011.