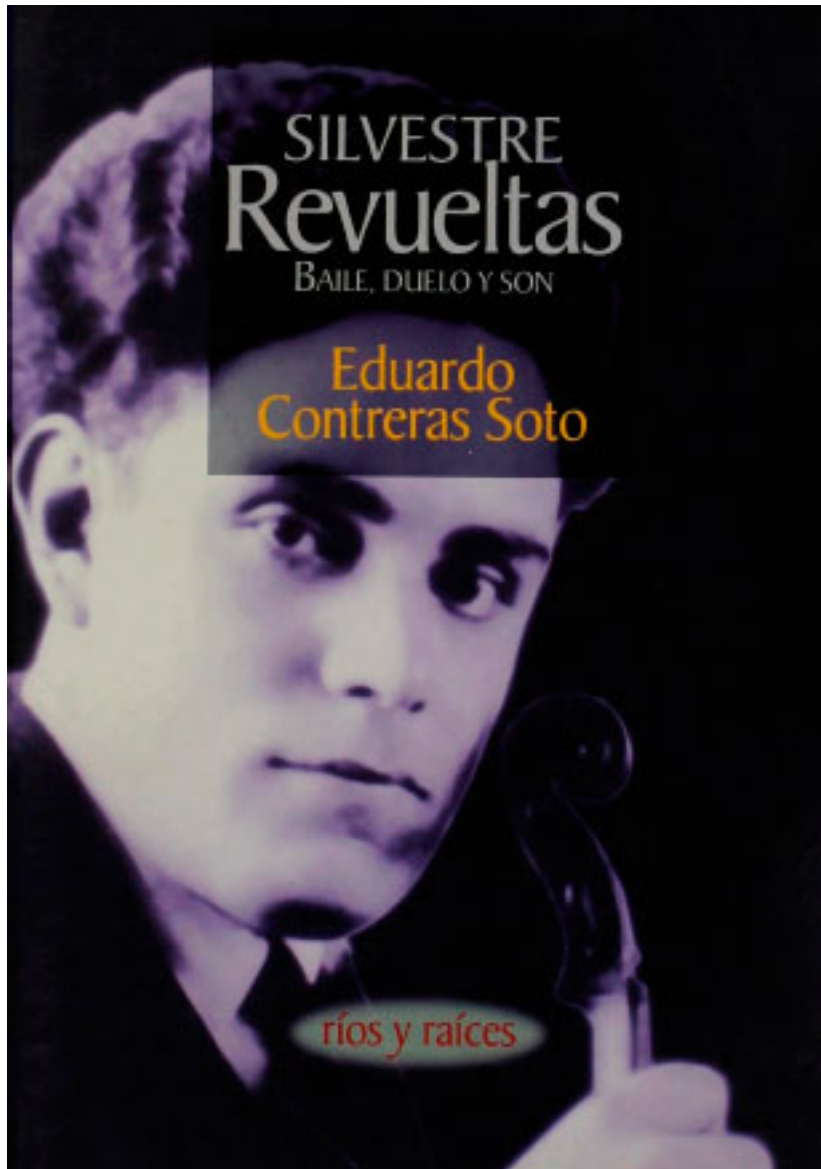


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas: baile, duelo y son*. México: Conaculta, INBA, Cenidim, 2000, 106 p.



SILVESTRE
Revueltas

BAILE, DUELO Y SON

Eduardo
Contreras Soto

ríos y raíces

SILVESTRE
Revueltas

BAILE, DUELO Y SON

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte: 2000

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

D.R. © INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Música "Carlos Chávez"

Las características gráficas y tipográficas
de esta edición son propiedad de la Dirección
General de Publicaciones del CONACULTA

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y
el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización
por escrito de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA

ISBN 970-18-3762-2

Impreso y hecho en México

Índice

PRESENTACIÓN	9
I. ITINERARIOS: DE LA VIDA DE SILVESTRE REVUELTAS	13
1899-1916: INFANCIA Y PRIMERA FORMACIÓN	13
1917-1928: INICIOS DEL EJECUTANTE Y DEL COMPOSITOR	18
1929-1935: LOS AÑOS DE LA SINFÓNICA DE MÉXICO. LA MADUREZ	32
1936-1940: LA CULMINACIÓN. ESPAÑA, EL CINE Y EL FIN	47
II. MÚSICA PARA CHARLAR: VISIÓN PANORÁMICA	
DE LA OBRA DE REVUELTAS	69
EL ESTILO REVUELTIANO	69
REVUELTAS, UN AUTOR DRAMÁTICO	75
PENSAMIENTO E IDEOLOGÍA	79
III. ALCANCIAS: FUENTES DOCUMENTALES SOBRE SILVESTRE REVUELTAS	85
CATÁLOGO SELECTO DE OBRAS	85
BIBLIOGRAFÍA	95
FONOGRAFÍA	97

Presentación

Ya va adquiriendo más rasgos la belleza serena de mi vida rota.

Diario del Sanatorio, 1939

EL LECTOR HA ESCUCHADO MÁS DE UNA VEZ SENSEMAYÁ, ASÍ COMO PASAJES DE *Redes*, *La noche de los mayas*, *Ocho x radio* o el *Homenaje a Federico García Lorca*; en muchos casos, sin saber qué música era ésa ni conocer a su autor. Esa música la compuso Silvestre Revueltas, un mexicano que vivió en la primera mitad del siglo XX y cuya fama no siempre ha ido paralela con el justo conocimiento de su vida y de su obra. En efecto, aunque el nombre de Silvestre Revueltas está en una calle del sur de la ciudad de México, en una escuela de mi natal colonia Portales de la misma ciudad, en una sala de conciertos, en los libros de texto de historia de México —y no en todos—, y en muchas tiendas de discos, sigue habiendo una falta de información general sobre él, incluso entre los mismos músicos.

Ese desconocimiento acerca de Silvestre Revueltas ha permitido el predominio de las anécdotas que, si bien otorgan el valor de la leyenda a un personaje que desde luego la merece, oscurecen en cambio las explicaciones más claras del valor que su obra ha adquirido con el paso del tiempo, no sólo en México sino en todo el mundo, pues en el ámbito internacional hay por todas partes músicos que han sentido aprecio y admiración por las muchas cualidades, logros y aportaciones presentes en las composiciones de Revueltas. Así, no sólo en nuestro país existe un público interesado en conocer más acerca del compositor y en tener una visión de conjunto acerca de su personalidad creativa.

Este libro se propone ofrecer a todos los que quieren a Revueltas, o que se interesan por él, un acercamiento de carácter general, en lenguaje asequible,

al estado que guarda el conocimiento sobre el compositor hasta este momento. Reúne la información dispersa en diversas fuentes publicadas, además de aportar parte de la investigación personal del autor de estas líneas como integrante del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" —CENIDIM— del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La primera parte de este libro es la biografía de Revueltas, con todos los datos disponibles sobre su trayectoria profesional, presentados con la mayor exactitud posible. El lector advertirá cómo existen periodos en la vida del compositor pendientes de mayor investigación, por ejemplo su estancia de 1913-1917 en la ciudad de México o los años de 1920 a 1928 en general. Es conveniente no perder de vista, al leer sobre nuestro músico, que su vida transcurrió durante una época muy intensa de la historia de nuestras artes, con resultados importantes en diversas disciplinas que nos siguen influyendo hasta la fecha: el muralismo, la novela y el cine de la revolución, los teatros experimentales, la danza moderna, etcétera.

La segunda parte es una introducción al conocimiento de la obra musical de Revueltas. Primero se exponen aspectos formales que pueden hallarse en sus composiciones en general; a continuación se presentan algunas ideas musicales características del autor y constantes en su obra; al final, se revisan ciertas facetas del pensamiento y la ideología del compositor, lo mismo en términos estéticos que políticos y sociales. Al lector que no haya escuchado antes la obra de Revueltas se le sugiere que refuerce lo aquí expuesto con la audición de sus composiciones, las cuales se hallan en relativa disponibilidad, como lo hace evidente la tercera parte de este libro.

En efecto, este apartado presenta las fuentes documentales que permitirán al lector ampliar y profundizar el conocimiento sobre Silvestre Revueltas. Contiene un catálogo de sus obras más importantes —que en el caso peculiar de nuestro autor son casi todas—, una bibliografía de referencia y una fonografía de lo disponible en el mercado.

Precisamente por reconocer que se apoya en la información disponible —la cual aún es insuficiente sobre el tema—, este libro no pretende ser exhaustivo ni excluye la posibilidad de abordar la figura de Revueltas desde otros ángulos, como la biografía literaria o la monografía musicológica. Todos los trabajos al respecto son valiosos y necesarios: cualquier esfuerzo que se emprenda para conocer y aprender de Revueltas nos permitirá enriquecer nuestro aprecio por la buena música y por la cultura de nuestro país.

México,
2 de noviembre de 1998

P.D. Deseo expresar mi agradecimiento a quienes prestaron su apoyo para la mejor realización de este trabajo; en especial a José Antonio Alcaraz, Joel Almazán, Karl Bellinghausen, Carla Bergès, Yael Bitrán, Maura Bober, Juan José Escorza, Julio Estrada, J. Miguel Flores Hidalgo, Peter Garland, Mario Godínez, Werner Herbers, Theo Hernández, Arturo Márquez, Claudia Martínez, Beatriz Maupomé, Ricardo Miranda, Ricardo Pérez Montfort, Patricia Ponce, Eugenia Revueltas, José Antonio Robles Cahero, Xochiquetzal Ruiz Ortiz, Leonora Saavedra, Antonio Saborit, Aurelio Tello, Claudia Veites, Todd Vunderink y en general a los colegas del CENIDIM.

I. Itinerarios: de la vida de Silvestre Revueltas

1899-1916: infancia y primera formación

Mamá.
Yo quiero ser de plata.
Hijo,
tendrás mucho frío.

Federico García Lorca, *Canción tonta*

SILVESTRE REVUELTAS SÁNCHEZ NACIÓ EL 31 DE DICIEMBRE DE 1899 EN SANTIAGO PAPAQUIARO, distante 165 kilómetros por ferrocarril de la capital de su estado, Durango. El padre de Silvestre, José Revueltas Gutiérrez (1871-1923), provenía de una familia del mismo estado, aunque se ha mencionado la posibilidad de que sus orígenes se remontaran más al sur del país. José llegó a San Andrés de la Sierra como tenedor de libros de una compañía minera que entonces operaba en esa localidad. Ahí conoció a Romana Sánchez Arias (1883-1939), cuya familia era de mineros de Canatlán, también en Durango. José y Romana se casaron en 1899 y, buscando una población grande cercana a San Andrés para poner un negocio, se establecieron en Santiago Papasquiari, donde José abrió una tienda, definiendo así su oficio de comerciante del que viviría su familia.¹

Silvestre fue el primogénito de doce hermanos. Después de él vinieron Fermín, quien llegó a ser uno de los pintores más importantes de su generación, destacado muralista e ilustrador editorial; José Maximiliano, que murió a temprana edad; Consuelo, la hermana cuya autoridad moral fue tan impor-

¹ Los datos sobre la infancia del compositor provienen básicamente de lo escrito por Rosaura Revueltas y Luis Jaime Cortez, citado en la "Bibliografía".

tante dentro de su familia y que se reveló como pintora de talento a edad avanzada; Emilia, que desde niña tocaba el piano muy bien y durante algún tiempo le ayudaba a Silvestre a ensayar; Rosaura, quien hizo una carrera internacional de actriz con momentos muy señalados y brillantes; José, de los escritores más importantes que ha tenido nuestro país; María del Refugio, Maura, María de la Luz, María y Agustín.

Podemos evocar el ambiente en el que transcurrió la infancia de Silvestre en una ciudad provinciana de la época de la dictadura de Porfirio Díaz: actividad económica estable, basada en la extracción minera y en el comercio; una educación apegada a valores tradicionales, protagonizada por la vida familiar y la influencia de la religión católica, donde el cultivo de las artes era visto como una actividad recreativa y complementaria, nunca como un modo ni un medio de vida.

Al evocar este ambiente comienzan a destacarse las características por las cuales la familia Revueltas Sánchez fue tan especial. Ni José ni Romana tenían una escolaridad muy avanzada, aunque su cultura era amplia gracias a las lecturas, sobre todo en José; sin embargo, los dos intuyeron los talentos artísticos de sus hijos desde que éstos eran niños, y se esforzaron por promoverlos y apoyarlos con todos los recursos de que dispusieron. Debido a que los negocios de José decayeron con el paso del tiempo, y con su muerte se derrumbaron, los hijos menores ya no dispusieron de tantas posibilidades para su formación escolar ni artística. Pero en los primeros años sí hubo recursos suficientes para apoyar la educación de Silvestre y Fermín, los varones mayores, hasta el grado de pagarles escuelas en Estados Unidos.

El anecdotario sobre Silvestre abunda en evocaciones de la infancia, tanto a través de los recuerdos de sus hermanos como en unos "Apuntes autobiográficos" escritos a los treinta y ocho años:

Era muy pequeño [...] cuando por primera vez oí música. Era una orquestita de pueblo que tocaba la serenata en la plaza. Yo estuve de pie escuchando largo tiempo y seguramente con una atención desmedida, pues me quedé bizco. Y bizco estuve por tres o cuatro días. (Ahora, ¡desgracia mía!, ya no me quedo bizco ante los músicos.) [...]

Y seguí soñando con música y países remotos. Recuerdo dolorosamente el solfeo. A veces las desafinaciones me costaron coscorriones poco musicales. Mis lágrimas cayeron sobre el "Eslava". Leí libros de viajes con lágrimas y "do, mi, do, mi, sol". Tenía seis años. Quería ser misionero en remotos lugares, predicador y músico. Me gustaron las vidas de los santos y de los bandidos.²

² Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, ERA (Biblioteca ERA, 154), 1989, pp. 27-28.

Estas y otras anécdotas, que ilustran cómo se despertó el interés por la música en Silvestre desde muy temprana edad, se ven confirmadas por el hecho de que su padre le regaló su primer violín cuando el chico tenía siete años. Sus lecciones iniciales las tomó en su ciudad natal, con Francisco Ramírez, de quien casi no se sabe nada.

La actividad comercial de José motivó que viajara mucho por todo el país, y que en algunas ocasiones se trasladara con su familia. En 1908 se hallaban en Colima, y allí Silvestre continuó el estudio del violín, al que ya parecía considerar su instrumento definitivo. Aunque las cartas de José a Romana de aquellos años nos revelan a un padre muy riguroso, a veces hasta autoritario, él se interesaba realmente por los progresos artísticos de sus hijos, y vio cómo empezaban a concretarse cuando Silvestre tocó en público por primera vez en 1911, en el Teatro Degollado de Guadalajara. Hasta la fecha no se sabe qué material constituyó su primer recital, pero el repertorio frecuente en su tiempo se formaba con piezas románticas de salón, fantasías basadas en temas de óperas italianas y piezas cortas de lucimiento para las destrezas del ejecutante.

En el mismo año de 1911 la familia Revueltas Sánchez llegó a la ciudad de Durango, donde José se asoció con Jesús Gutiérrez para establecer una nueva tienda, El Naranjo, que se convirtió en una de las más prósperas de la ciudad y permitió el momento de mayor bonanza económica de la familia. En Durango, Silvestre fue inscrito en el Instituto Juárez, donde continuó sus estudios de violín. Sus avances debieron haber convencido a sus padres de que el muchacho necesitaba un sitio con mayores opciones de desarrollo artístico, y en 1913 lo enviaron con un amigo de la familia a la ciudad de México.

La ciudad a la que llegó Silvestre comenzaba a recuperar un ritmo de vida normal, después de los desórdenes que habían llevado al poder a Victoriano Huerta. Las actividades musicales y artísticas en general continuaban su curso, lo mismo entre personajes afines al gobierno de Huerta que entre aquellos indiferentes o distantes de los vaivenes políticos. Para 1913 la actividad de músicos como Julián Carrillo (1875-1965) y Manuel María Ponce (1882-1948) ya era destacada en la capital del país. En ella se encontraba ya el joven Silvestre cuando Ponce sustentó el 13 de diciembre de 1913 la legendaria conferencia *La música y la canción mexicana*, en la librería Biblos de Francisco Gamoneda. Este acto académico, continuación congruente de la actitud de un músico que un año antes había publicado un álbum con arreglos de canciones mexicanas, es uno de los primeros momentos relevantes del movimiento nacionalista en la música mexicana de concierto. Ello no obstante, en las cartas de aquellos años a su familia, Silvestre no menciona a Carrillo ni a Ponce, sino a otros dos músicos, con los cuales estudió en el Conservatorio Nacional de Música

durante cuatro años: José Rocabrana (1879-1957), con quien continuaba sus estudios de violín, y Rafael Julio Tello (1872-1946), con quien comenzó a estudiar composición.

Rocabrana, de origen español, había sido violinista concertino bajo las batutas de Camille Saint-Saëns (1835-1921) y Richard Strauss (1864-1949) en Barcelona, además de tocar con Pablo Casals (1876-1973) y con Enrique Granados (1867-1916). En 1902 se estableció en México, por invitación oficial, y se encargó durante muchos años de la cátedra de violín en el Conservatorio Nacional. También dirigió conciertos sinfónicos con bastante frecuencia.

En los estudios que Silvestre realizó con Tello podrían rastrear, de modo muy probable, los primeros pasos del joven duranguense hacia la creación de su propio lenguaje como compositor. Para confirmar esta suposición es necesario emprender una investigación profunda sobre la vida y la trayectoria profesional de Tello pues, de acuerdo con la época en que vivió, este músico participó lo mismo de los años románticos de Ricardo Castro (1864-1907) que de los tiempos en los cuales Carrillo y Ponce transformaron sus respectivos estilos de composición. A pesar de su edad y de que tal vez su obra musical se mantuviera dentro de la estética del romanticismo, Tello mereció el respeto de todos sus colegas, incluso de los más jóvenes, como Silvestre, quien lo mencionaría en una conferencia de 1937 entre los músicos mexicanos a quienes consideraba más destacados.

El día que se conozca mejor la figura de Tello podremos, quizás, comprender los alcances de la formación que Silvestre tuvo con él, tanto en la cátedra —donde el joven violinista entraría en contacto con el horizonte musical de su maestro— como en la práctica adquirida ante un atril de la orquesta de la compañía de ópera que a la sazón dirigía éste.

Aunque para 1916 las influencias más importantes que recibían los compositores mexicanos de concierto provenían de los franceses y alemanes de la última generación romántica, como Saint-Saëns o Richard Wagner (1813-1883), ya empezaba a introducirse en nuestro país a compositores extranjeros más modernos. Entre los principales promotores de la renovación del repertorio sinfónico cabe mencionar a Ponce y a Carlos Julio Meneses (1863-1929). Este último realizó a lo largo de treinta años diversos esfuerzos para modificar las preferencias musicales del público, desde la ópera que entonces predominaba hacia los conciertos sinfónicos, los cuales no eran habituales en nuestra ciudad por aquellos años: lo mismo con la Sociedad Anónima de Conciertos de 1892, con su Orquesta Sinfónica Nacional que tocó en 1902 o con los conciertos en los que presentó la música de Claude-Achille Debussy (1862-1918) en México en 1912. Aunque Meneses seguía activo entre 1913 y 1916, y Ponce también organizó recitales con la música de Debussy hacia 1913, Sil-

vestre no parece haber asistido al descubrimiento que la ciudad de México hizo del renovador musical francés. En sus notas autobiográficas afirma no haber sabido nada de Debussy hasta los diecisiete años, cuando ya estaba en Estados Unidos.

Los primeros apuntes musicales que conocemos de Silvestre datan de 1915. Son ejercicios escolares, algunos piezas de salón; es difícil hallar en ellos sugerencias o peculiaridades que revelen pistas para explicarnos el desarrollo de su obra posterior. No debe perderse de vista que estos apuntes los hacía un muchacho de quince años, en un medio académico que no le ofrecía gran diversidad de opciones musicales.

Conforme se perfeccionaba como ejecutante, Silvestre empezó a buscar otros trabajos fuera del Conservatorio. A fines de 1916 dirigía la Orquesta Sinfónica Nacional un músico llamado Jesús M. Acuña, de quien no conozco otra noticia que la de haber propuesto a Silvestre para ocupar la plaza de primer violín de la agrupación; el 2 de enero de 1917 se confirmó su nombramiento.

En octubre de 1916 escribió a su madre que trabajaría en el Cine Cartagena, de Tacubaya, tres veces por semana. No está claro cuál era su principal motivo para buscar trabajo: si la necesidad de compensar un insuficiente ingreso paterno o el deseo de practicar lo aprendido en la escuela. El caso es que en una carta de abril de 1917 cuenta que tocó con un amigo en el Hotel Londres, justificando de inmediato que lo hizo por una insistente invitación y como un acto excepcional. En la carta no habla de necesidad ni solicita dinero a su padre.

Lo que Silvestre sí manifestaba en esa misiva era su insatisfacción con la vida que llevaba en México. Si en septiembre de 1916 parecía empeñado en permanecer en la ciudad, medio año después ya escribía: "...mi entusiasmo ha decaído por completo, y mi único deseo es ir a Durango, con la esperanza de encontrar algo de paz para mi alma, mi vida aquí es insoportable y estéril, y yo no quiero que sea así, quiero revivir mi entusiasmo, pero allá en la soledad, aquí nada lo alienta..."³

Al leer estas líneas puede imaginarse el vaivén anímico en el que se desenvolvería el joven estudiante de violín, en medio de una vida rutinaria, sosegada, sacudida con gran intensidad en ciertos momentos, como la entrada de Villa y Zapata al frente del ejército de la Convención en el invierno de 1914. Silvestre llegó a la capital del país cuando gobernaba Huerta y la dejó cuando Carranza ya tenía el poder. En ese periodo, tan turbulento en lo político y en lo militar, se fue fraguando la primera formación musical del duranguense, al parecer sin sorpresas en su aprendizaje y en un medio profe-

³ *Ibid.*, pp. 37-38.

sional que llevaba varios años con una preferencia pública definida. A pesar de que Silvestre podía haberse ganado un lugar en ese medio, no tenía disposición o voluntad para hacerlo, pues su insatisfacción lo llevó a pedir a su padre que le permitiera volver a Durango.

1917-1928: inicios del ejecutante y del compositor

*Para el violinista obeso,
miel y queso
sobre el pan de la alegría.*

Carlos Barrera, *Dúo para pato y canario*

Entre abril y septiembre de 1917 Silvestre y Fermín Revueltas se trasladaron de México a Estados Unidos. Su padre los matriculó en el Saint Edward's College de Austin, Texas, que era un internado religioso de enseñanza general, fundado en 1885. El traslado de los dos muchachos pudo obedecer, por una parte, a los deseos de José de que sus hijos recibieran en el país vecino una educación considerada superior frente a la que se ofrecía en México; por otra parte, pudo deberse también a la inquietud que en José produciría la turbulenta situación vivida en nuestro país por aquellos años, sumada a la inconformidad de Silvestre con la ciudad de México, manifestada en sus cartas. A pesar de la relación rígida y un tanto difícil que tuvo José con su hijo mayor, tenía un profundo y sincero interés tanto en la seguridad como en la superación del muchacho. Su formación en otro país puede haber respondido por igual a esos intereses.

Europa, que había sido un anhelo de enseñanza superior para muchos padres de familia de aquella época, quedaba descartada como una opción para José, pues era muy costosa para sus ingresos. Además, se hallaba sumida en la violencia máxima de una guerra que ya se consideraba mundial, aunque ese continente fuera el único campo de batalla. Estados Unidos se presentaba, pues, como una opción viable en lo económico y como una garantía de seguridad: aunque el gobierno estadounidense entró en la guerra en abril de 1917, se consideraba bastante remota la posibilidad de que ésta llegara al continente americano, y en la vida cotidiana del vecino del norte apenas se sintieron los efectos de la situación bélica.

Austin, la capital del estado de Texas, parecía más pacífica y segura para chicos como Silvestre y Fermín que el México de aquellos años. Además, representaba una cultura distinta de la suya. Por añadidura, en su calidad de menores de edad y de extranjeros, los hermanos estaban en Austin a salvo del recluta-

miento para una guerra en la que su país no participaba. En estos factores, sin embargo, no parecían haberse considerado las consecuencias que entrañaría el distanciamiento de los hijos jóvenes, enviados a estudiar a un país cuyo ambiente no podía dejar de serles hostil en su calidad de mexicanos.

Austin no parece una ciudad destacada en el panorama de la música de concierto de Estados Unidos, a pesar de ser capital de un estado tan rico y poderoso como Texas, con universidades y bibliotecas antiguas y prestigiadas. La enseñanza del Saint Edward's College debía ofrecer rudimentos firmes, pero limitados, a un chico como Silvestre, que ya llevaba el camino avanzado de sus estudios en México. Su padre enviaba dinero al colegio para sus hijos, pero no especificaba el uso que debía dársele ni informaba de ello directamente a los muchachos. Esto parece haber influido para que Silvestre no siempre pudiera adquirir las partituras de la música que deseaba conocer y estudiar, así como para que no contara con la ropa requerida en las presentaciones musicales. Con todo, ofreció varias veces recitales en Austin, por lo menos el 16 de septiembre y tal vez el 12 de octubre de 1917; en 1918, el 29 o el 30 de abril. Por cierto, sería interesante saber si el joven estudiante duranguense tuvo algún contacto con el ambiente de la música popular de Austin, ciudad fuerte en la historia del *blues*.

El maestro de Silvestre en el Saint Edward's College fue Louis Gazagne, un sacerdote de origen francés. En 1946 le escribió a Rosaura Revueltas dándole información muy valiosa acerca de la estancia de Silvestre en Austin. Gazagne recordaba a Silvestre como un muchacho muy talentoso, entregado por completo a la práctica del violín durante largas horas. Como ejecutante, le parecía sumamente dotado, con una retención inmediata y firme de las obras. Así recuerda su relación con este alumno singular:

Como maestro de piano de Silvestre, me temo que no tuve mucho éxito. Silvestre tenía sus propias ideas. En vez de practicar lo que se le asignaba, se pasaba el tiempo combinando notas y descubriendo sonidos; todo ello, con una digitación muy poco convencional.

Su mente independiente se irritaba bajo cualquier tipo de restricción u oposición. Dejaba de lado sus cursos académicos con marcada negligencia; en cambio, se pasaba el tiempo en la sala de música practicando los ejercicios de violín de Kreutzer o, como de costumbre, sacando del piano combinaciones de sonidos. Todo el mundo parecía comprender su mentalidad; percibíamos que la suya era una mente con un propósito definido, eminentemente equipada para ese propósito con un talento evidente.⁴

⁴ *Ibid.*, p. 241.

El joven violinista, acompañado al piano por su maestro, solía practicar en aquellos años con obras de Pablo de Sarasate (1844-1908), Charles Gounod (1818-1893), Fritz Kreisler (1875-1962) y, desde luego, de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y de Ludwig van Beethoven (1770-1827). De este último, por ejemplo, tocaba la *Sonata a Kreutzer* hacia 1918. Este repertorio nos habla de un ambiente conforme con el mundo musical del romanticismo de fines del siglo XIX, atento a los juegos de virtuosismo de los ejecutantes y apenas atisbador de novedades perturbadoras de esa paz sonora. En ese mundo, sin embargo, descubrió Silvestre la música de Debussy, la cual le perturbó no tanto por su novedad como por sentirla idéntica a la música que él deseaba componer. Años después escribiría que ante el impacto de la audición de Debussy se propuso crear un lenguaje musical que pudiera considerar completamente propio.

Según parece, los propios profesores de Saint Edward se percataron muy pronto del talento de los hermanos Revueltas y, conscientes de que Austin no podía darles todo lo que ellos necesitaban para desarrollarse, le sugirieron a José que los chicos estudiaran en una ciudad más grande, con mejores opciones. El resultado fue que, en mayo de 1918, perdemos a Silvestre y a Fermín en Austin para encontrarlos poco después, quizás a fines del mismo año o en enero de 1919, nada menos que en Chicago, Illinois.

En aquellos años Chicago era probablemente la ciudad más grande e importante de Estados Unidos, pues aún no se daba el completo despegue de Nueva York. Centro industrial y comercial de antigua trayectoria, Chicago también era ya desde entonces uno de los destinos preferidos de la inmigración mexicana. Para los años en que los hermanos Revueltas vivieron allí, la ciudad ya tenía grandes teatros, sala de conciertos y temporadas regulares de ópera, en ocasiones con estrenos de novedad que se disputaba con Nueva York; había varios centros de enseñanza musical avanzada, con profesores de fama local y varios invitados europeos reconocidos.⁵

Aunque José hizo estudiar a Silvestre diversos cursos, según éste contaría años después, la estancia en Chicago definió por completo las actividades a las cuales dedicarían sus respectivas vidas los hermanos. Fermín estaba muy joven para cursar una carrera profesional, y lo que hizo fue visitar los museos de la ciudad, y tal vez acudir a ciertas clases universitarias en calidad de oyente, iniciando así su carrera de pintor. Silvestre, por su parte, entró en el Chicago Musical College. Esta institución se fundó en 1867 como Chicago Academy of Music; después se incorporó a la Roosevelt University. Uno de los profesos-

⁵ Véase la entrada "Chicago" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), Londres, Macmillan, 1980.

res de Silvestre en este colegio fue Felix Borowski (1872-1956), músico de origen inglés, quien había comenzado a dar clases allí desde 1897; incluso dirigió el colegio de 1916 a 1925. También participó en la formación de la colección de música de la Newberry Library, que hoy es de las más surtidas del mundo.

Las enseñanzas del Chicago Musical College eran sólidas y rigurosas, pero de criterio conservador, a juzgar por los antecedentes de los profesores que entonces trabajaban allí. En esta escuela Silvestre tuvo como maestro de violín a Leon Sametini, a quien menciona en sus cartas familiares.

Se conserva un segundo grupo de ejercicios de composición de Silvestre, que provienen de Chicago y están fechados en 1919. Musicalmente hablando, no difieren mucho de los ejercicios de 1915, aunque algunos sugieren novedades en los intereses del joven violinista; por ejemplo, una pieza para violín y piano, al parecer lo primero que escribió para más de un instrumento; o bien, un arreglo para violín y piano de *Cuiden su vida*, atribuida por Silvestre a Manuel M. Ponce.

El 19 de junio de 1919 el Chicago Musical College expidió un diploma de graduación a nombre de "Sylvester Revueltas", en violín, armonía y composición. Los hermanos permanecieron en Chicago hasta julio de 1920; para fines del mismo año ya estaban de regreso en un México más pacífico, con su familia que para entonces se había mudado de la capital de su estado a la del país: vivían José y Romana con sus hijos en la calle de Querétaro 22, en la colonia Roma.

Los hermanos viajeros traían varias novedades a la casa: horizontes más amplios para sus formaciones artísticas, así como mayores destrezas y habilidades; también traían una incipiente afición por el consumo de alcohol, que ya molestaba a su padre desde que éste los visitara hacia 1920, y que tal vez surgió en ellos como orgullo de adolescente, en el ambiente que se vivía en Chicago respecto de cuestiones éticas, entre los extremos de la restricción tajante y la tolerancia clandestina. En fin, Silvestre traía a México una novedad aun mayor: una esposa, Jule Klarecy, cantante estadounidense de ópera, con quien se unió ese mismo año.

Silvestre y Jule debieron entenderse bien en un principio; incluso tuvieron una hija, Carmen, quien nació en abril de 1922. Sin embargo, con el tiempo afloraron las dificultades entre ambos, debidas principalmente a incompatibilidades de opinión y hasta de ideología. En esas desavenencias se manifestaba algo del despertar ideológico tan señalado que experimentaron Silvestre y Fermín en Chicago, ciudad obrera al fin —y de notoria fama—, pues desde aquellos juveniles años se acercaron a las ideas de izquierda —en las que refrendarían su convicción con el paso de los años—, separándose al mismo tiempo de la opinión

católica aunque liberal de sus padres. Carmen Revueltas Klarecy visitó a su padre en México muchos años después, en 1937, pero no encontró agradable la vida aquí y regresó a Estados Unidos, sin comunicarse otra vez con él.

Volviendo a 1920, Silvestre pasó el fin de año en México, y se dedicó a dar recitales de violín en la capital y en varios estados de la república. A principios de 1921 se hallaba en recorrido de Guadalajara a León, y de allí a Querétaro. No sabemos de qué obras se compondría su repertorio, pero podemos suponer que no reportaba grandes novedades, pues se dirigía a públicos diversos en distintas ciudades, con criterios tradicionalistas.

Por aquellas fechas Fermín se casó en México, y se estableció definitivamente en la capital. Más tarde hizo amistad con los poetas del movimiento estridentista, sobre todo con Manuel Maples Arce, a la vez que se relacionaba con sus colegas plásticos cercanos al estridentismo. Estas relaciones amistosas y profesionales alcanzaron a Silvestre, quien también trabó amistad con Maples Arce y con Germán List Arzubide; una amistad que habría de dar frutos tiempo después.

Los años de 1921 a 1928 son los peor documentados en la vida de Silvestre, y sin embargo son decisivos en la formación de su carácter y de su trayectoria profesional. Contamos con datos aislados de este periodo, fechas precisas de ciertos acontecimientos relevantes, pero por encima de esa información se extiende una oscuridad que todavía nos dará mucho de qué hablar en investigaciones futuras, y de seguro nos revelará más de una sorpresa. El muchacho que en 1921 empezaba la aventura de conocer en viajes musicales a su propio país se convertiría, siete años después, en el personaje cuyos rasgos han quedado ya definidos en la historia oficial de nuestra música. Pero ¿cómo llegó Silvestre a ser Revueltas?

En 1922 se hallaba de regreso en Chicago. Rosaura Revueltas y otros autores afirman que tuvo como profesores en esta segunda etapa a Vaslav Kochanski y, posteriormente, a Otakar Ševčík.⁶ No he podido hallar datos sobre ningún Vaslav Kochanski, pero existió un Pawel Kochanski (1887-1934), violinista polaco. Trabajó en Rusia y, tras la revolución, emigró a Estados Unidos, donde debutó con la Orquesta Sinfónica de Nueva York en 1921. Comenzó a dar clases ahí mismo, en la Juilliard School, en 1924, aunque no es improbable que hubiera tenido actividad como profesor desde su llegada a tierras estadounidenses.

Ševčík (1852-1934) fue un violinista checo. Se formó en Praga. Dio clases en Kiev, luego en Praga y Viena. En relación con Silvestre, son muy interesantes los cursos especiales que Ševčík impartió, entre otros países, en Esta-

⁶ Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 247.

dos Unidos, para promover un método muy particular y personal de aprendizaje del violín. El primero de esos cursos trajo al violinista checo a nuestro continente entre 1921 y 1923 aproximadamente, y en este periodo tuvo a Silvestre como discípulo.

Es significativo que todos los profesores de violín de Silvestre hayan sido europeos, y que en general fueron renovadores dentro de la práctica de su instrumento, pero no podemos ir más allá en nuestras suposiciones acerca de la influencia que estos maestros hayan ejercido en su alumno duranguense. Lo único que puede apuntarse es que durante la década de 1920-1930 la imagen pública de Silvestre Revueltas era la de un violinista y ocasional director, nunca la de un compositor.

Es casi seguro que para 1923 Silvestre pensara en establecerse de manera definitiva en Chicago: tenía una familia propia, seguía estudiando, más con el objeto de perfeccionar su técnica de violinista que en el ramo de la composición. Quizá desde esa fecha empezó a buscar un trabajo para ayudarse en sus estudios, como el que tendría para fines de ese año en una sala cinematográfica. Era entonces costumbre muy extendida, casi podríamos decir obligatoria, que en los cines se contratara desde un organista o un pianista hasta una orquesta completa, para que tocaran fondos ambientales en las películas mudas. Muchos músicos vivían de esta práctica, en tiempos en que el crecimiento de la industria filmica era vertiginoso y permitía la apertura y el mantenimiento de muchas salas en cada país. Como ya se ha dicho, quizá nada habría motivado entonces a Silvestre para dejar Chicago... excepto la muerte de José Revueltas Gutiérrez, acaecida el 1° de diciembre de 1923.

La noticia provocó el retorno inmediato de Silvestre a México. Los negocios familiares no habían ido muy bien en los últimos años, así que desde el momento de la muerte de su padre, Silvestre tendría que arreglárselas solo. Una vez cumplidos los duelos familiares de rigor, se dispuso a buscar trabajo en México y, al parecer, no le faltó: dio recitales el 28 de febrero y el 2 de marzo de 1924 en el Anfiteatro Bolívar, entonces auditorio oficial de la Escuela Nacional Preparatoria, y ya decorado con el mural *La creación* de Diego Rivera. En el primer recital fue músico invitado del Cuarteto Clásico Nacional, tocando la *Sonata para violín y piano* en sol mayor de Johannes Brahms (1833-1897), con Francisco Agea (1900-1970) —a quien seguramente acababa de conocer, pero cuya amistad mantendría durante largo tiempo—; el segundo fue todo para el violinista, y en él tocó obras de Bach, de George Frideric Haendel (1685-1759), de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) y de Henryk Wieniawski (1835-1880).

Silvestre llegó a una ciudad de México cuya vida cultural, después de los años de violencia y desarraigo, parecía resurgir en manos de una joven genera-

ción, deseosa de trasladar las ideas de revolución y cambio al terreno de las artes. Eran los años de las cruzadas educativas alentadas por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública, así como de los impulsos iniciales del gobierno a las actividades artísticas. El ámbito musical académico estaba dominado por músicos de mayor edad que Silvestre, como se hace manifiesto en los dos directores que tuvo el Conservatorio Nacional entre 1920 y 1928: Julián Carrillo y Carlos del Castillo (1882-1957). En este último se hacen claras las tendencias conservadoras de varios músicos de aquellas generaciones, que se hallaban a gusto en la complacencia del público por la ópera y los conciertos sinfónicos eventuales, cuyo repertorio se limitaba a los compositores románticos europeos decimonónicos.

En aquel 1924 en que Silvestre volvía a su país, ya destacaba en el medio musical la figura de Carrillo, quien por entonces propugnaba su teoría microtonal llamada del "Sonido 13", y dirigía la Orquesta Sinfónica Nacional, la cual daba conciertos en el patio central de la Secretaría de Educación Pública. Desde su revista, llamada como su teoría, Carrillo anunció las presentaciones del recién llegado. La relación entre los dos, ambos violinistas, se antoja cercana y cordial, pues Silvestre aceptó la propuesta de Carrillo para formar parte del jurado de uno de los tres concursos que estaba organizando su revista en conmemoración de los doscientos años de la publicación de *El clave bien temperado* de Bach. Compartió en calidad de vocal el jurado de violín con Alberto Amaya, presidente, y con Ezequiel Sierra, secretario. Este certamen se efectuó en el Anfiteatro Bolívar el 10 de marzo de 1924; la premiación se realizó once días después en el mismo recinto. A los veinticuatro años, ya Silvestre se entendía con violinistas experimentados y prestigiados, e incluso podía juzgar sobre los que empezaban su carrera.

El traslado forzoso de Silvestre a México le reportó muchos beneficios profesionales, cuyos efectos totales no podía ver el joven violinista en ese momento porque tardarían algunos años en manifestarse. Sin embargo, el encuentro que tuvo con un arquitecto llamado Ricardo Ortega (¿?) y con la esposa de éste, la cantante Guadalupe Medina (1892-1953), sí repercutió de inmediato, porque le abrió un nuevo mundo sonoro: a través de estos nuevos amigos, en el verano de ese 1924 tan fructífero, Silvestre conoció a un joven músico muy emprendedor que acababa de llegar de un viaje por Estados Unidos: Carlos Chávez (1899-1978).

Para 1924 Chávez estaba dedicado a la composición de obras musicales en las que se separaba por completo de la tradición romántica de sus antecesores, entre ellos su maestro Ponce. Los viajes por Europa y Estados Unidos le dejaron a Chávez la convicción de acercarse al mundo sonoro de su propio país, sobre todo al de los grupos más olvidados socialmente. Por añadidura,

traía el conocimiento de autores modernos o contemporáneos suyos, de los que apenas se tenía noticia en México entre especialistas, o que eran desconocidos por completo. El personaje cuya música reveló a estos jóvenes mexicanos el camino del lenguaje moderno fue Igor Stravinski (1882-1971), quien para ese año ya había estrenado obras tan trascendentes como *La consagración de la primavera* o *Las bodas*.

Sin embargo, aunque la elección por el camino de Stravinski habría implicado la opción de estudiar en Europa con personalidades como Nadia Boulanger (1887-1979) —como lo hicieron en las dos décadas siguientes diversos compositores, incluso algunos mexicanos—, a Chávez no le atraía de modo especial este continente, del cual se había formado una idea poco atractiva. En el ambiente que les tocó vivir a Chávez y a Silvestre pesaba más el interés por lo americano, tanto en el sentido estrecho de lo estadounidense como en el completo de todo lo relacionado con el continente.

Frente a una imagen pesimista de lo europeo, se ofrecía a los ojos de estos jóvenes mexicanos la imagen de unos Estados Unidos poderosos, vencedores de la guerra sin daño en su territorio, con un torrente de proyectos constructivos y un nivel de vida en constante ascenso. Con una cultura joven, que no tenía empacho en asimilar en sus formas superiores las influencias creativas de los grupos marginales, como en el caso del *jazz* elaborado por George Gershwin (1898-1937) para sus piezas de concierto. Ante tal situación, los músicos mexicanos jóvenes cambiaron radicalmente la orientación de sus intereses: si para Castro y Carrillo la consagración consistía en ser reconocido en Europa, y si aun para Ponce y José Rolón (1876-1945) había que perfeccionarse en Francia ya en pleno siglo XX, Chávez afirmaba en contraste que Europa no tenía mucho que ofrecerle, y dedicó sus esfuerzos a formarse una carrera y una reputación en el vecino del norte.⁷

Dos hechos pusieron de manifiesto el curso que daría Chávez a su carrera y cómo repercutió en el medio musical de México. Primero, nada más llegado en 1924 entró en polémica con Julián Carrillo, con ataques mutuos no siempre movidos por la superación musical; en aquel momento el poder sobre las orquestas y ciertos medios de difusión lo mantuvo Carrillo, pero pocos años después Chávez se impondría con su proyecto. Segundo, con los recursos de que disponía en ese momento, el 20 de julio de 1924 dirigió el primero de una serie de Conciertos de Música Nueva en el Anfiteatro Bolívar, con un pequeño conjunto instrumental que estrenó en México obras de Paul Hindemith (1895-1963), Arnold Schoenberg (1874-1951), Debussy y el propio Chávez. En

⁷ Puede seguirse el desarrollo de la opinión de Chávez al respecto en Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

este programa figura la participación de varios músicos que harían equipo con él en lo sucesivo, pero no la de Silvestre Revueltas. Tal vez sí participó, pero sería extraño que no se le mencionara de modo explícito cuando ya había dado recitales ese mismo año y, al parecer, comenzaba a destacar. Quizá no conocía aún a Chávez y fue el propio concierto el que ofreció la circunstancia para su primer encuentro. Cabe la posibilidad de que Silvestre ya no estuviera en México para esa fecha: al fin y al cabo, había dejado un trabajo pendiente en Chicago y debía regresar. Como quiera que haya sido, Silvestre regresó a Chicago en 1924 con nuevos amigos en el recuerdo y nueva, novísima música en sus oídos.

Aunque en febrero de 1925 Silvestre le escribió a Chávez que estaba estudiando una "*Suite Española*" de Manuel de Falla (1876-1946) —seguramente, el arreglo de las *Siete canciones populares españolas* para violín y piano por Pawel Kochanski— y el *Concierto gregoriano* de Ottorino Respighi (1879-1936), el 26 de abril de ese año ya estaba de vuelta en México, dando un recital en el Anfiteatro Bolívar con el mismo repertorio convencional de los años anteriores. Había diferencias, sin embargo. Esta vez había dejado Chicago para no regresar, y parecía más dispuesto a probar qué le podía ofrecer, musicalmente hablando, su propio país. Tal vez Silvestre se cansó de esperar mejores oportunidades de trabajo que el ambiente ínfimo y monótono de los cinematógrafos; tal vez le pareció mucho más alentador el panorama que se empezaba a formar en México, donde su talento podía hacerse más evidente. El hecho es que regresó, conoció a nuevos amigos como Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) y empezó a trabajar con Chávez en la selección y ejecución de obras nuevas para los siguientes conciertos organizados por éste.

Chávez evocó en su vejez aquellos tiempos, en los cuales Silvestre y él tocaban la recién compuesta *Sonatina para violín y piano* del primero, hablaban de sus planes futuros y compartían el sueño de disponer de una orquesta para hacer oír al conformista público de México la música que amaban, seguían y defendían las nuevas generaciones de jóvenes como ellos. Es posible que Chávez se diera cuenta de la capacidad y el talento que Silvestre tenía para la composición musical antes que éste mismo, pues a partir de 1925 comenzó a proponerle que compusiera piezas cortas para concursos o para audiciones que eventualmente organizaba. Esas propuestas, empero, habrían de esperar un año más para que se manifestaran sus resultados.

El 18 de diciembre de 1925 dio inicio en el Anfiteatro Bolívar el segundo ciclo de los Conciertos de Música Nueva; en su primer concierto se presentaron obras de Darius Milhaud (1892-1974), Edgar Varèse (1883-1965), Erik Satie (1866-1925) y Francis Poulenc (1899-1963), además de Stravinski y Chávez. Silvestre Revueltas tocó las partes de violín primero en esa función. Independientemente del éxito que hubiera tenido en la ciudad de México, el

ciclo produjo una consecuencia benéfica: la organización de una gira de Silvestre por varias ciudades del país, con Lupe Medina de Ortega en la voz y Francisco Agea al piano. En esa gira los tres músicos presentaron combinaciones muy eclécticas de repertorio, ofreciendo así a públicos habituados al romanticismo la novedad de obras de Falla, Debussy, Maurice Ravel (1875-1937) y Modest Mussorgsky (1839-1881) junto a piezas convencionales de aquellos años. En el breve lapso de dos años Silvestre encontró todo un repertorio nuevo, de sonoridad nueva, y con él enfrentaba a espectadores muy diversos.

El 9 y el 10 de enero de 1926 Agea, Medina y Silvestre se presentaron en Guadalajara, donde solicitaron el apoyo de José Rolón. La gira se extendió al norte del país, hasta que cruzaron la frontera. El 8 de abril dieron un concierto en el Teatro Nacional de San Antonio, Texas. De allí regresaron a México Agea y Medina, pero Silvestre no: decidió quizá volver a probar fortuna en el ingrato medio estadounidense o bien no halló en México las condiciones ideales para hacer la labor musical que hubiera deseado. El caso es que se quedó a vivir en San Antonio y comenzó a trabajar en orquestas de teatros.

De viaje en viaje, de idas y vueltas de un país al otro, la vida personal del joven violinista se fue complicando más. Para fines de 1926 ya se había separado de Jule Klarecy y vivía en San Antonio con Aurora viuda de Murguía. Prácticamente no hay noticias acerca de la segunda esposa de Silvestre, aunque Lupe Medina la conoció en una de las ocasionales visitas que hizo a la flamante pareja, y Ricardo Ortega menciona a la mujer en sus cartas de 1926 a 1928. Por lo menos, sabemos que el músico no tuvo hijos con ella.

La tejana ciudad donde se había instalado Silvestre era menos importante que Austin en el ámbito de la música de concierto, pero en cambio tenía una proporción mayor de inmigración mexicana; por lo tanto, había allí un numeroso público de habla española y una fuerte demanda de recreaciones y espectáculos populares. Los teatros y las carpas ofrecían variedades con revistas musicales, números de vodevil y proyecciones cinematográficas. En el centro de la ciudad, en la Plaza del Zacate, se instalaban músicos callejeros a tocar corridos, sones, polkas, boleros y otros géneros mexicanos y americanos. Había, pues, trabajo posible como atrilista en las orquestas de teatros como el Zaragoza, el Nacional y tantos otros.⁸

⁸ Sobre el ambiente teatral de San Antonio, véase el libro de Nicolás Kannelos, *A History of Hispanic Theater in the United States: Origins to 1940*, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 71-103. Existe una evocación muy viva de la cantante popular Lydia Mendoza sobre el San Antonio de unos años después, hacia 1932, pero el ambiente que describe ya tenía por lo menos una década de hallarse bien establecido. Véase su autobiografía: Chris Strachwitz y James Nicolopoulos (eds.), *Lydia Mendoza: A Family Autobiography*, Houston, Arte Público Press, 1993; en particular, el capítulo 3, "La Plaza del Zacate".

Silvestre dirigió orquestas en dos teatros de San Antonio, el Aztec Theatre —activo por lo menos desde 1915— y el Texas Theatre. En sus cartas no se extiende mucho a propósito de su trabajo en estos sitios, de modo que nos quedamos sin noticias exactas sobre tantas cosas que quisiéramos saber. Lo que sí escribe es que su situación profesional y económica no era muy agradable, y que tenía que cambiar de teatros para mejorar su sueldo y sus condiciones de trabajo. No dice, en cambio, que solía tener problemas laborales por causa de su afición al alcohol: esto lo sabemos porque Ortega se lo reprocha en sus cartas. Así lo dice en una de ellas, del 21 de diciembre de 1926, con esa confianza que ilustra la cercanía de su trato:

Lupe me contó que vas a trabajar en el Texas, me alegro de que no hayas vuelto a caer en el Aztec, aunque bien te mereces que te digan muchas groserías por el cuete que te pusiste. Ya sé que es inútil decirte nada, pero por favor piensa con la cabeza. Ahora que te vas a meter en el infierno ése, siquiera los ratos que te quedan no los emplees en esa brutalización, siquiera en esos momentos escápate...⁹

Por la misma época de esta carta Silvestre renunció a uno de esos teatros y trató de organizar una pequeña orquesta; por lo menos realizó tres ensayos con ella, según le escribió a Ortega. No se sabe, sin embargo, si esa agrupación llegó a dar algún concierto; es más, ni siquiera puede establecerse qué obras ensayaría con ella. Pero no deberíamos ser muy optimistas al respecto, pues al año siguiente Silvestre se hallaba de nuevo al frente de una orquesta teatral, quejándose de la falta de oportunidades para sus intereses musicales. Lo que sí se permitió hacer en ese 1926 fue darle forma por fin a sus intentos iniciales de composición, ya absolutamente alejados de toda idea de ejercicio escolar y en búsqueda de un lenguaje musical propio. *Batik*, pieza para pequeña orquesta, fue estrenada en San Antonio; constituye quizá su primer trabajo formal, y sorprende que ya contenga muchas de las características que habrían de conformar el lenguaje reveltiano.

En el mismo año de 1926 Carlos Chávez y Ricardo Ortega se trasladaron a Nueva York, donde realizaron una intensa campaña de relaciones públicas con fines de promoción cultural, bajo la tutela de José Juan Tablada, y con el apoyo de Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho (1894-1968) y, sobre todo, de Edgar Varèse, a quien Chávez conocía desde 1924 por lo menos —seguramente se lo presentó Tablada. Ortega le escribía a Silvestre con mucha regularidad de Nueva York a San Antonio, aunque se quejaba constante-

⁹ Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 217.

mente de que su amigo no le contestara. Entre Ortega y Chávez lo impulsaron para que siguiera componiendo, y comenzaron a mencionar su nombre en los círculos musicales de Nueva York donde se movían.

Varèse organizó asociaciones gremiales de compositores para promover la ejecución de sus obras, primero solo y luego en colaboración con los estadounidenses Henry Cowell (1897-1965) y Aaron Copland (1900-1990). Chávez participó en estas asociaciones, y promovió la presencia de Silvestre en los programas de sus conciertos. Sin embargo, a pesar de tal campaña de apoyo y estímulo, Silvestre no componía más. En febrero de 1927 envió la partitura de *Batik* a Ortega y Chávez. Este último le respondió expresándole su gusto por la pieza, aunque le señaló algunas críticas y le confesó que no le gustaba el título. A Varèse le interesaba conocer a Silvestre; veía en él a un posible director dispuesto a ejecutar el repertorio entonces moderno con voluntad y convicción, no como los directores famosos que estrenaban las obras nuevas por compromiso y sin interés especial por ellas. Años después Varèse apreciaría en Silvestre desde luego al compositor.

Entre octubre de 1927 y febrero de 1928 Silvestre se trasladó de San Antonio a Mobile, en el estado de Alabama. Probablemente se proponía permanecer durante todo el año en esa ciudad, pero sin dejar para siempre San Antonio. Desde Mobile siguió manteniendo correspondencia con Ortega y con Chávez. En febrero de 1928 aceptó la propuesta de Chávez de afiliarse a la Pan American Association of Composers, recién fundada por Varèse y Cowell y dirigida sobre todo por este último. Silvestre tuvo la posibilidad de estrenar una obra suya en un concierto de la asociación, pero no hay datos acerca de si éste se llevó a cabo. De cualquier manera, el duranguense seguía poco animado para componer, lo cual no quiere decir necesariamente que no estuviera estudiando, aprendiendo y reflexionando acerca de lo que le interesaba hacer en materia musical.

En la segunda mitad de 1928 algunos hechos cambiaron el panorama de Silvestre de modo radical. En agosto Chávez estaba de regreso en México, al frente de una "Orquesta Sinfónica Mexicana" y con toda la libertad para programar la música que deseara y pudiera. Los esfuerzos realizados a lo largo de la década comenzaban a fructificar, gracias a una feliz conjunción de circunstancias entre el cambio político que representaba la muerte de Álvaro Obregón y el inicio de lo que ahora llamamos "el maximato", es decir, la gestión de los tres presidentes que fueron controlados por Plutarco Elías Calles. La suma de un fuerte sindicato de músicos filarmónicos, de un grupo de adinerados con interés en proyectos culturales renovadores —entre los cuales no puede dejar de mencionarse a Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), verdadera mecenas del inicio de esta flamante Orquesta— y de políticos con dispo-

sición y sensibilidad para apoyar este tipo de proyectos, permitió que en septiembre de 1928 inaugurara su primera temporada la que habría de convertirse en la más importante orquesta sinfónica que ha tenido México. Ricardo Ortega informó puntualmente a Silvestre de los inicios del trabajo de esta agrupación, una empresa que entonces contaba con poco más que buenas voluntades.

En Mobile Silvestre dirigía la orquesta de un cine, integrada por quince elementos. Además de cumplir con las funciones, dedicaba su tiempo a estudiar obras del repertorio sinfónico, no sólo mediante las partituras como siempre ha sido habitual, sino a través de discos que ya había empezado a adquirir. Podemos imaginar lo curiosa que debió ser una de esas sesiones de estudio de Silvestre, quien seguiría en la partitura lo que un gramófono le dejase escuchar de las obras entre el ruido del clavo contra el surco veloz, con constantes interrupciones para cambiar los discos, que no podían contener más de cinco o seis minutos de música por lado, y así concluir la audición de obras de media hora de duración o más. Es muy significativo que un muchacho que a los veinte años tocaba piezas de Sarasate o de Kreisler, a los veintiocho estudiaba como director la *Sinfonía núm. 9* de Antonín Dvořák (1841-1904) o *Iberia* de Debussy.

En una carta de agosto de 1928 Silvestre le contaba a Chávez que no había compuesto nada nuevo, pero que ocupó su tiempo realizando diversos arreglos para tocarlos con la orquesta del teatro, incluso uno de *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Se refería a estos arreglos con cierto desdén, como quien hablara de un trabajo de maquila, motivado por la necesidad y no por la inspiración; como quien deseara contar con más tiempo y mejores condiciones para crear la obra personal. En ese momento Silvestre no podía darse cuenta de lo valioso que sería para su trabajo futuro la práctica de componer pensando en orquestas de dotación irregular o variable. Lo que le preocupaba más en el momento de la carta era que los dueños del cine donde trabajaba iban a introducir el vitáfono, es decir, la proyección de películas sonoras, que desde 1927 había ido conquistando al público estadounidense y amenazaba con liquidar las proyecciones mudas en todo el mundo. El oficio de músico de cine, que se ofrecía como una fuente segura de trabajo y con mucho futuro, de repente se volvió obsoleto e innecesario ante la llegada del sonido integrado a las películas. Para octubre de 1928 Silvestre estaba desempleado, en camino de vuelta a San Antonio. En ese mismo año, al parecer, sufrió el asalto en el cual lo hirieron en el rostro; tal agresión le dejó dos cicatrices que pasarían a formar parte de su retrato definitivo.

Si en este punto de su vida Silvestre se hubiera detenido a examinar su trayectoria, habría puesto sobre la balanza más frustraciones que logros. A los

veintiocho años de edad no salía de tocar en el medio musical más bajo de ciudades provincianas, sin futuro promisorio como violinista ni como director, mucho menos como compositor. Ya era padre, ya había amado a dos mujeres, pero no había consolidado una familia como la que lo había criado a él. Sus amigos y colegas cercanos tenían mejores opciones y propuestas de trabajo, y él debía seguir tocando arreglos de música de variedades, en un país extranjero en lo geográfico y en lo cultural. Su incipiente actividad de compositor apenas comenzaba a rendir los primeros frutos, con piezas de cámara como *Batik*, *Tierra pa' las macetas* o *El afilador* —títulos muy en el prosaísmo entonces de moda, emparentado con los estridentistas, con el joven Salvador Novo, con Vasconcelos—, donde se advierten los primeros giros de un lenguaje individual, en el marco general de construcciones sonoras características del estilo postromántico. Pero el medio en el que se desenvolvía Silvestre no era el más adecuado para impulsar la carrera de un compositor.

Inmerso en tal estado de pesimismo, Silvestre recibió el 18 de diciembre de 1928 una carta de Chávez, donde éste le informó que acababa de asumir la dirección del Conservatorio Nacional de Música. El Conservatorio se denominaba entonces Escuela de Música, Teatro y Danza, aunque recobró su nombre original en 1929 al separarse de la Universidad Nacional, de la cual formó parte eventualmente. Chávez invitaba a Silvestre a impartir una clase de violín en esta institución y además le proponía dirigir su orquesta de alumnos; por si fuera poco, le ofrecía también dirigir algunos conciertos de la Orquesta Sinfónica de México. Como si todavía pudiera dudar de lo que estaba leyendo, el duranguense recibió otra carta del flamante director, fechada dos días después, en la cual éste le reiteraba todos sus ofrecimientos. Lo que habían soñado juntos durante cuatro años; la respuesta a lo que Chávez le preguntara en una posdata de 1927: “¿Cuándo tendremos nuestra orquesta?” Si es difícil reconstruir la apariencia de Silvestre en el balance de sus pesimismoes, no debe requerir un gran esfuerzo imaginar la cara de nuestro violinista cuando despachó en un telegrama la respuesta al regalo de Navidad que le acababan de hacer:

San Antonio, 24 de diciembre de 1928:

CARTAS RECIBIDAS SALDRÉ LO MÁS PRONTO POSIBLE GRACIAS FELIZ AÑO.

SILVESTRE REVUELTAS.¹⁰

¹⁰ Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, op. cit., p. 89.

1929-1935: los años de la Sinfónica de México. La madurez

Yo saqué de mi voz la limpia rosa,
única rosa eterna del momento.
No la tomó el amor, la llevó el viento
y el alma inútilmente fue gozosa.

Carlos Pellicer, *Hora de junio*

En la última carta que Carlos Chávez envió a Silvestre Revueltas a San Antonio, el 28 de diciembre de 1928, le ofrecía presentarse como solista de la Orquesta Sinfónica de México tocando un concierto de Saint-Saëns o de Wieniawski. La función en la que Revueltas se presentó con la orquesta, por primera y única vez como solista, se efectuó el 3 de febrero de 1929 en el Teatro Iris —hoy Teatro de la Ciudad—, con Chávez a la batuta; el recién llegado violinista interpretó el *Concierto para violín y orquesta* en si menor de Saint-Saëns. Ese mismo mes dio un recital en el Anfiteatro Bolívar, con un programa tradicional. En los siguientes programas de la Sinfónica de México ya aparecería el nombre de Silvestre Revueltas, con su cargo de subdirector, el cual mantuvo hasta octubre de 1935.

El maestro Revueltas regresaba a México precedido del recuerdo que su fama juvenil como violinista había dejado en el escaso medio musical de entonces, pero nadie tenía noticia de sus capacidades como profesor, como director y mucho menos como compositor. A los ojos de los músicos viejos, Revueltas había obtenido sus puestos en la Sinfónica de México y en el Conservatorio Nacional de Música simplemente por ser amigo de Chávez, y eso tenía muchos significados en aquel 1929.

Chávez y los jóvenes que con él llegaron al Conservatorio habían desplazado de la dirección a un grupo de músicos de mayor edad que ellos, con criterios estéticos muy conservadores; los encabezaba el director anterior, Carlos del Castillo. Estos músicos desplazados, lógicamente rencorosos, emprendieron una campaña de desprestigio contra los jóvenes, recurriendo sobre todo a los medios impresos y a los críticos musicales que compartían sus opiniones y criterios estéticos. Pero Chávez también tenía sus adeptos entre la prensa y, lo más importante, supo mantener buenas relaciones con los políticos en turno, gracias a los cuales conservó apoyos y subsidios para la orquesta y para sus actividades en el Conservatorio.

Del Castillo y los otros músicos enemigos atacaron en un principio a Chávez y a Revueltas por igual, considerándolos correctamente como cabezas

del movimiento musical de los jóvenes;¹¹ los tildaban de “advenedizos”, “músicos de jazz”, “acompañantes de cine”, “agringados” y “estridentes”, e insistían en que carecían de preparación formal en academias. Esto se podía decir de Chávez, cuya formación era en efecto autodidacta, pero no de Revueltas, quien sí tenía estudios académicos, y muy destacados, como ya se vio. El caso es que Revueltas tomó a su cargo las clases de violín en el Conservatorio y quedó a cargo de la orquesta de los alumnos de la institución.

Si esos músicos criticaban la aparente falta de preparación de los jóvenes en el poder, y si las capacidades desconocidas de gente como Revueltas se hallaban pendientes de constatación, no acabaría 1929 sin que el violinista comenzara a responder con hechos a tales críticas. El 8 de septiembre dirigió por primera vez a la Sinfónica de México, en el hoy desaparecido Teatro Arbeu. En uno de los números del programa de este concierto, Chávez le cedió la batuta para que dirigiera la *Sinfonía en re menor* de César Franck (1822-1890). A partir de entonces, Revueltas dirigiría una o dos obras por programa en las temporadas de la Sinfónica de México y, desde 1932, programas completos; además, se encargó casi en su totalidad de los conciertos de la Orquesta del Conservatorio.

Chávez seguramente seguía impulsando a su amigo y colega para que compusiera, pues en 1929 Revueltas tenía lista una *Pieza para orquesta*, que de hecho nunca escucharía, ya que se estrenó años después de su muerte. El compositor seguía trabajando, pero aún no se hallaba seguro de que su trabajo mereciera exponerse al público. En cambio, participó como jurado en concursos de composición, como el efectuado en diciembre de 1929, cuyo segundo premio recibió, por cierto, Rafael J. Tello: el maestro examinado por su alumno.

Durante los años en que trabajó con la Sinfónica de México, Revueltas tuvo un calendario muy intenso y atareado, con jornadas de tiempo completo que lo llevaban de la orquesta al Conservatorio y, dentro de éste, de sus clases a la orquesta de alumnos. Sus ingresos, sin embargo, nunca fueron elevados, y su vida personal se vio siempre marcada por una escasez monetaria que acentuaban tanto un exceso de generosidad como la irregularidad a que se veía sometido por las crisis alcohólicas que empezaba a sufrir.

Revueltas tuvo varios domicilios durante la última década de su vida, todos ellos en departamentos de vecindades, algunos discretos pero habitables, otros decididamente sórdidos. La Merced, Mixcalco, Tacubaya, las colonias Condesa y Doctores fueron estaciones de su peregrinar de inquilino. Al llegar a México venía acompañado por Aurora viuda de Murguía, pero en la

¹¹ Puede seguirse el curso de la campaña emprendida por Del Castillo contra Chávez y los suyos leyendo la revista *México musical*, que el director desplazado dirigió entre 1929 y 1934.

estancia final tuvo otra compañera: Ángela Acevedo, a quien conoció como alumna del Conservatorio desde 1930 y quien terminó por convertirse en su tercera esposa. Quedan suficientes testimonios escritos, por si pudiera dudarse de los verbales, para demostrar que el músico le entregó a su última esposa todo su afecto incondicional. Tuvo tres hijas con ella: Eugenia —la única que le sobrevivió, hoy profesora especializada en literatura hispánica—, Natalia y Alejandra.

En 1930 se estaban haciendo las primeras pruebas del cine sonoro en México. Uno de los músicos pioneros en ese ámbito, Eduardo Hernández Moncada, tenía a su cargo la composición de música incidental para la película *Abismos* —también conocida como *Náufragos de la vida*—, dirigida por Salvador Pruneda. Al conjuntar a los ejecutantes que necesitaba para la grabación musical, Hernández Moncada invitó a Revueltas. Fue la primera ocasión que éste tuvo para conocer la producción de una película sonora, así como el papel que en ella podía jugar la música. La cinta no pudo exhibirse comercialmente porque su proceso técnico aún ofrecía deficiencias, pero Revueltas no olvidaría lo experimentado durante este trabajo.

En octubre de 1931 Revueltas participó en la segunda serie de conciertos que el Conservatorio organizaba desde que Chávez asumió la dirección. En los cuatro conciertos, realizados en el Anfiteatro Bolívar, se presentó un repertorio muy diverso y ecléctico, que trataba de abarcar todas las épocas históricas de la música occidental; se incluyó en los programas obras de autores mexicanos, entre ellos Revueltas.

La actividad de los conciertos del Conservatorio de 1929 a 1934 no ha sido estudiada como se merece, a pesar de que fue muy importante no sólo por su repercusión pública, pero sobre todo por sus efectos sobre la población estudiantil, la cual, a través de la ejecución de estos programas, conoció lo mismo a autores nuevos que a varios antiguos cuya interpretación no era muy común entre los románticos conservadores. Como la actividad de la Sinfónica de México fue inevitablemente más llamativa y espectacular, ésta ha opacado todas las otras labores que formaron parte de la campaña de Chávez, Revueltas y sus colegas en pro de la música nueva. Nosotros, empero, no deberíamos olvidar que Revueltas compuso un buen número de obras de cámara, y que casi todas ellas se estrenaron en las series de conciertos del Conservatorio, aunque éstos no se revistieran de la aureola de fama que se iba ganando a pulso la Sinfónica de México.

El hecho de que Chávez y Revueltas compartieran la causa de la música nueva en la orquesta sinfónica, y la de las reformas en la enseñanza musical del Conservatorio, no les llevaba a compartir estrictamente los mismos gustos ni las mismas convicciones, ni los mismos amigos. Revueltas mantuvo su amistad con Julián Carrillo, a pesar de que éste era el primer enemigo de

Chávez —nunca se programó una sola obra de Carrillo en la Sinfónica de México—; llevó una relación muy cordial y amable con Manuel M. Ponce, e incluso le dirigió dos estrenos. Otras amistades que Revueltas tuvo entre los músicos mayores fueron las de José Pomar (1880-1961) y Candelario Huízar (1883-1970), por quienes siempre sintió una mezcla de aprecio y admiración que dejó por escrito. Entre los jóvenes del llamado Grupo de los Cuatro —Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993), Daniel Ayala (1908-1975) y José Pablo Moncayo (1912-1958)—, encaminados por Chávez, Huízar y Revueltas, todos tuvieron un gran respeto por este último. Sería muy prolijo enumerar a los profesores del Conservatorio y a los atrilistas de la Sinfónica de México que apreciaban a Revueltas, que al fin y al cabo no creaba enemigos con su conducta directa y sincera. Algunos eran los amigos del trabajo y otros los de las eventuales parrandas; pocos vieron las dos facetas del mismo hombre.

Además de continuar en la Pan American Association of Composers, Chávez se acercó a las actividades de la League of Composers, otra agrupación estadounidense, fundada en 1923 y para 1931 más poderosa que la primera. En enero de 1931 Chávez envió a esa liga una copia del *Cuarteto de cuerdas* núm. 1 de Revueltas, compuesto hacia junio del año anterior y dedicado al propio Chávez. Quizás esta obra fue la primera de la etapa madura del duranguense en promoverse fuera de su país.

Una revista musical anunciaba en marzo de 1931 que Revueltas y otro profesor, Mauricio Muñoz, se proponían dirigir una orquesta que dedicaría particular atención a las obras de autores mexicanos en su repertorio. La propuesta no debió de fructificar, pues no hay noticias posteriores de tal conjunto y Revueltas continuó dedicando su tiempo casi por completo al Conservatorio, que ya tenía su propia orquesta, y a la Sinfónica de México. Ese mismo año, por otra parte, cubrió más horas de clase en el Conservatorio, al sustituir a Luis G. Saloma en la cátedra de música de cámara.

1931 fue el primer año en el que Revueltas se empeñó en emprender labores como compositor. En junio estaba en Cuernavaca, trabajando en una composición para orquesta, y allí inauguró la costumbre de bautizar a algunas de sus piezas con alusiones geográficas de acuerdo a donde las había creado: como el nombre náhuatl antiguo de Cuernavaca es Cuauhnáhuac, ese título le dio a su nueva composición, que concluyó en dos versiones: para orquesta de cuerdas y para orquesta completa. Sin embargo, no estrenó *Cuauhnáhuac* hasta que tuvo una tercera versión, la que ahora se conoce, en diciembre de 1932; antes de esa fecha ya había compuesto y estrenado *Esquinas* y *Ventanas*. De cualquier manera, al terminar 1931 Revueltas ya tenía material suficiente como para empezar a considerarse compositor.

El 2 de septiembre se inauguró el Teatro Orientación en un local habilitado dentro de la Secretaría de Educación Pública. Ese escenario se convertiría en sede de los más importantes movimientos teatrales de renovación y modernización. En su función inaugural participaron músicos del Conservatorio. Merecen señalarse dos números de esa función, el primero y el cuarto, porque en ellos hubo sendos estrenos: el *Cuarteto núm. 3* de Revueltas, con el Cuarteto Clásico Nacional, y la música del "bailable mecánico" *8 horas diarias* de Pomar, bajo la dirección del duranguense. En estas colaboraciones teatrales Revueltas debió conocer a directores como Julio Bracho y Celestino Gorostiza, con quienes volvería a encontrarse profesionalmente tiempo después.

En octubre comenzó la temporada de la Sinfónica de México. Revueltas no sólo dirigió en ella algunas obras, también escribió notas para los programas de mano, empezando así una costumbre que no abandonaría. Escribía acerca de las obras que a él le tocaba dirigir, y en particular acerca de sus propias composiciones. Comenzó a valerse desde entonces de un estilo literario, reflejo fiel de su carácter y de su trato personal, en el que combinaba por igual la ironía punzante con cierta gracia de ingenuidad aparente, como lo ilustran estos dos ejemplos, sobre composiciones suyas:

8 x radio

Ecuación algebraica sin solución posible, a menos de poseer profundos conocimientos en matemática. El autor ha intentado resolver el problema por medio de instrumentos musicales, con éxitos medianos, que la crítica concedora en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad.

Cuauhnáhuac

... Música sugerida por una palabra.

Música sin calles, sin árboles y sin turistas, que puede sugerirlo todo o nada.

Cualquier camión que no sea de Cuernavaca, puede llevar hasta la música sin gran peligro...

Sin embargo, dejaba de lado las sutilezas cuando se proponía defender con generosidad a un colega o a un artista a quien admiraba sinceramente. Prueba de este último estilo de escritura es la nota que dedicó a Huízar:

Huízar es un auténtico valor de nuestra música. Su cultura musical, es cultura clásica de raíces profundas, que ha dado firmeza y claridad en su expresión, medularmente mexicana. Ha sabido aprovechar el material adquirido para construir su obra con un sentido nuevo y una nueva dirección de acuerdo con su idiosincrasia racial: no "mariachi" estilizado, sino hondo cantar ancestral, que conserva la fuerte contextura de una ideológica raza que no ha sido conquistada, y no ha vuelto hacia Europa los ojos sometidos.

Otra muestra la da esta nota sobre Claudio Arrau (1903-1991): "El arte de Claudio Arrau es tan hondamente sincero, tan desinteresado, que el elogio suena extrañamente falso, ausente, como voz en el vacío. Su actitud de cariñoso respeto, de comprensión apasionada e íntima ante las obras que interpreta, está iluminada por un extraño pudor, por una clara honradez, orgullosamente ajena a todo halago exterior".¹²

El concierto de la Sinfónica de México del 20 de noviembre de 1931 fue muy significativo en la carrera de Revueltas, porque en él dirigió el estreno de *Esquinas*. Esta primera audición de su obra no lo dejó satisfecho, pues la reorquestó antes de volverla a dirigir dos años después. Ello no obstante, los que atacaban a Revueltas como un músico sin experiencia de director ni compositor ya disponían por lo menos de elementos de juicio después de este estreno y de los que llevaba en los conciertos de cámara del Conservatorio. Para la mayoría de los críticos seguía siendo un estridente y un ignorante e irreverente respecto de las formas clásicas. El flamante compositor no se quedó atrás en los pleitos impresos: escribió en los años siguientes algunas respuestas ocasionales a ciertos opositores suyos y de Chávez, con el mismo tono irónico de sus notas de programa.

Revueltas concluyó 1931 con un concierto en el que dirigió a la Orquesta del Conservatorio, acompañando al violinista Aurelio Fuentes, quien era el premiado por el de Papasquiario en aquel concurso de 1924. El joven Fuentes no representaba una competencia para el "viejo" violinista de treinta y un años, pues éste ya había dejado a un lado su carrera de solista para concentrarse cada vez más en la de director y, sobre todo, en la de compositor. De hecho, Revueltas ya no había dado recitales como violinista después de 1929, ni lo volvería a hacer.

Para la primavera de 1932 tenía nuevo material compuesto, y parecía hallar su modo personal, su lenguaje musical por el que tanto había trabajado. Tenía listas en marzo *Ventanas* y *Tres piezas para violín y piano*. Chávez seguía estimulándolo para que compusiera, como lo hacía entonces con varios de los músicos cercanos a él, con el deseo de añadir más estrenos a los conciertos del Conservatorio y de la Sinfónica.

Chávez, por su parte, conservaba los contactos intensos con el medio musical estadounidense que había iniciado la década anterior, y tal labor comenzaba a rendirle frutos. Una de las relaciones más importantes que mantuvo a lo largo de los años fue con Aaron Copland, su amigo de toda la vida, y tan estrecha amistad se extendió a Revueltas, quien también sostenía corres-

¹² Las cuatro notas citadas provienen de sendos programas de mano de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, de 1933, y han sido reproducidas en diversos libros y revistas.

pondencia con el estadounidense. En el primer Festival de Música Americana Contemporánea, organizado por Copland en Yaddo, Saratoga Springs, Estados Unidos, el Cuarteto Lange presentó el *Cuarteto núm. 2* de Revueltas, compuesto y estrenado en México el año anterior. Esta audición fue una de las primeras que le permitieron establecer una discreta pero segura reputación entre los músicos estadounidenses, y de seguro la tuvo presente Nicolas Slonimsky (1894-?), uno de los principales promotores de la música americana en Estados Unidos, cuando le reservó un lugar a una obra de Revueltas en los conciertos de la Pan American Association of Composers para ese 1932.

Revueltas eligió para esa presentación una de sus más afortunadas creaciones: *Colorines*. Dirigió su estreno en el Teatro Orientación el 30 de agosto, dentro de la serie del Conservatorio. Fue una de las actuaciones más comentadas y polémicas de Revueltas, no tanto por esta pieza en particular como por las tres canciones con orquesta que estrenó con ella ese mismo día: *Ranas*, *El tecolote* y *Dúo para pato y canario*, en la voz de su vieja amiga Lupe Medina de Ortega —a quien están dedicadas. Si ya *Esquinas* confirmaba entre los conservadores a un “estridentista” de la música, estas canciones les hicieron pegar el grito en el cielo, tanto por la música como por las jocosas letras sin sentido de Carlos Barrera y Daniel Castañeda. Varios meses después, entre los músicos se seguía hablando de Revueltas como un autor de mente infantil —en sentido peyorativo—, así como de sus “ranas”, “patos” y “canarios”. Revueltas, impasible, al día siguiente del estreno de estas obras envió a Slonimsky una copia de *Colorines*, y le prometió enviarle después una copia de *Alcancías*, compuesta apenas el mes anterior.

Slonimsky presentó *Colorines* en Nueva York el 4 de noviembre de 1932. No sólo gustó en esa ciudad, sino que Slonimsky la incluyó en una gira por Cuba, y la presentó en abril de 1933 con la Orquesta Filarmónica de La Habana. Para Amadeo Roldán (1900-1939), director titular de esta orquesta y amigo epistolar de Chávez, fue muy merecido el éxito que *Colorines* tuvo en La Habana, además de un modo de agradecerle a Revueltas el estreno que éste realizara en México de la *Suite de la Rebambaramba* de Roldán, en 1929. En efecto, éstos fueron años de intensa comunicación entre los músicos de concierto de Nueva York, México y La Habana, si bien la comunicación musical entre cubanos y mexicanos nunca se ha interrumpido en el ámbito popular. Roldán y su paisano Alejandro García Caturla (1906-1940) promovieron en Cuba a Revueltas y a Chávez, así como Revueltas había hecho lo propio en México con Roldán. La *Suite de la Rebambaramba* le gustaba seguramente mucho a Revueltas, quien sabía ser sensible al espíritu festivo de la música popular urbana de su tiempo. De hecho, incorporó a su vocabulario personal la frase “esto está de la rebambaramba”, para referirse a cuando algo era muy

perturbador o provocaba gran alboroto; así se lee a menudo en su correspondencia, y José Revueltas la recuerda en sus conversaciones con el hermano mayor.

El mismo 4 de noviembre de 1932, mientras Slonimsky estrenaba un Revueltas en La Habana, Revueltas estrenaba otro Revueltas en México, en el ya desaparecido Teatro Hidalgo de la calle de Regina. El concierto de la Sinfónica de México de esa noche fue el primero que el duranguense dirigió de principio a fin, y en él pudo verse el tipo de compositores con los que sentía afinidad nuestro músico cuando se hallaba al frente de la orquesta: el programa presentó, además del estreno de su obra *Ventanas*, *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, *Zapotlán* de Rolón y la *Sinfonía núm. 7* de Beethoven.

El repertorio de Revueltas en la Sinfónica de México nos muestra que sus preferencias como director eran un tanto tradicionales, con énfasis en autores de los periodos barroco y clásico, aunque también era capaz de dirigir obras tenidas entonces por ultramodernas. Por otra parte, no desdeñaba el repertorio mexicano, antes contribuyó con varios estrenos de sus paisanos. Así, junto a preferencias como Haendel, Haydn, Beethoven, Richard Strauss o Debussy, se halla Huízar, cuyas *Pueblerinas* estrenó Revueltas en 1931. Además, se encargó de un par de presentaciones difíciles en México, como la *Rebambaramba* de Roldán ya mencionada, o *Turkmenia* de Boris Semyonovich Shejter (1900-1961). En cuanto a sus composiciones, Revueltas estrenó seis piezas suyas con la Sinfónica de México. Excepto una audición de *Caminos* que dirigió Chávez, el duranguense fue el único director de sus propias obras con esta orquesta hasta antes de 1940.

Para conocer mejor a su auditorio, así como para obtener alguna publicidad, Chávez organizó en el concierto final de 1932 de la Sinfónica de México una votación de las preferencias del público ante lo interpretado durante la temporada. La votación, formulada por escrito y en secreto, dio el primer lugar al *Bolero* de Maurice Ravel, estrenado en México durante esa temporada: obtuvo 320 de los 1 756 votos emitidos. Los lugares segundo y tercero los obtuvieron *Petrushka* de Stravinski y otra obra de Ravel, *Dafnis y Cloé*. Las composiciones de autor mexicano que obtuvieron los mejores lugares de la votación fueron *Pueblerinas*, de Huízar, con 51 votos —10° lugar—, y *Preludio y fuga rítmicos* de Pomar y *Ventanas* de Revueltas, empatadas en el 17° lugar con 27 sufragios. Podemos interpretar con estos resultados que el público de la Sinfónica de México empezaba a preferir las obras de lenguaje más moderno que las románticas —las cuales también programaba la orquesta, no las excluía—, aunque las composiciones de los mexicanos todavía no eran del agrado de mucha gente.

Los nuevos autores comenzaron a ganar popularidad en 1933. Éste fue quizás el año de mayor repercusión del quehacer del grupo encabezado por Chávez, porque en marzo el compositor pasó a encargarse del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Desde esa privilegiada posición, en donde estuvo hasta mayo de 1934, no sólo organizó las actividades musicales que ya comandaba, pero además las coordinó con las áreas artísticas que el gobierno tenía a su cargo: artes plásticas —donde se sentía la influencia de Diego Rivera, quien se había hecho cargo en 1930 de la Academia de San Carlos—, teatro —donde se hallaban los grupos renovadores ya mencionados—, danza y hasta cine. Todas estas actividades constituían una curiosa paradoja, entre las intenciones y los hechos, para los intelectuales y artistas que participaron en las políticas culturales de los gobiernos controlados por Plutarco Elías Calles (1928-1934). Las acciones reales de éstos mostraban tendencias muy contradictorias, que incluían por igual los conflictos religiosos y la persecución a los comunistas. Pero la retórica oficial presentaba, por lo menos en los primeros años de ese periodo, una imagen de ideología izquierdista, al amparo de la cual se dieron proyectos como el del Departamento de Bellas Artes.

Tuvo efectos inmediatos y mediatos en Revueltas el nuevo poder adquirido por Chávez. Para empezar, éste lo nombró director interino del Conservatorio Nacional el 1° de marzo de 1933. Pero Revueltas no tenía el carácter adecuado para dirigir una escuela como ésa, muy politizada y con miembros del bando de Chávez enfrentados con seguidores de los músicos de mayor edad desplazados en 1929. Renunció dos meses después, el 30 de abril, con una carta firmada en mayo, quizá por haberse entregado de modo extemporáneo. La misiva es irónica, pero dice una gran verdad: "Suplico a usted muy atentamente se sirva aceptar mi renuncia como Director del Conservatorio Nacional de Música, puesto con el que inmerecidamente se me ha honrado, por encontrar que las labores de la Dirección de este Plantel perjudican mi labor personal de compositor que con mi característica modestia considero importante".

Se hizo cargo del Conservatorio Manuel M. Ponce hasta el regreso de Chávez en mayo de 1934. Los músicos desplazados creyeron que la llegada de Ponce les permitiría recuperar posiciones dentro de la institución, pero no acertaron del todo.

Es difícil imaginar a Silvestre Revueltas ocupando un puesto de funcionario, por vinculado que éste se hallara con la música. Toda su vida el duranguense huyó de las acciones de autoridad y poder político, excepto el trabajo de dirigir orquestas —hasta donde pueda considerarse tal actividad como autoritaria—, y el corto lapso en que presidió una agrupación gremial, de la que se hablará más adelante.

Aunque a sus treinta y tres años no parecía manifestar una inclinación ideológica definida, la apuntaba desde ciertos actos y algunos escritos de años anteriores, como las cartas a su ex esposa Jule en las cuales expresaba sus discrepancias con el parecer conservador que a ella le atribuía en asuntos políticos. Revueltas prefirió siempre la posición del empleado en el servicio público o la del trabajador por encargo. Tal conducta puede explicarse como resultado de sus apremios económicos de esposo y padre, pero también como una aceptación voluntaria y consciente de su ubicación en la clase tenida entonces por revolucionaria y protagonista de las transformaciones: el proletariado.

Son frecuentes los pasajes en textos de Revueltas donde se define como un “trabajador del arte”, haciendo causa común con las reivindicaciones obreras y campesinas de su tiempo. Mal podía mantener un director de escuela profesional la imagen de un proletario, sobre todo frente a una comunidad donde muchos profesores conservaban ideas y hábitos aristócratas reminiscentes del porfiriato. De la conducta del maestro Revueltas en el Conservatorio se cuentan diversas anécdotas. Aunque muchas se antojan ridículas, inverosímiles o deformadas por la leyenda, todas apuntan a la configuración de un carácter bonachón, de una mente abierta y bien dispuesta, enemiga de lo solemne y de lo ceremonioso; su traje preferido sería la chamarra, nunca el frac.

Lo que más benefició a Revueltas de las actividades coordinadas por el Departamento de Bellas Artes vino después de su renuncia a la dirección del Conservatorio. Entró en relación con los grupos de teatro y con la estación de radio de la SEP. En ambos sitios halló amigos interesados en realizar proyectos comunes, de colaboración entre la música y otras artes y actividades.

La amistad con Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, que se remontaba a los inicios del estridentismo, comenzó a producir resultados artísticos compartidos. Por aquel 1933, el compositor le propuso a List Arzubide, quien trabajaba en la radiodifusora de la SEP, ilustrar musicalmente unas historias escritas por el poeta para los niños. En ellas se presentaba al personaje de Troka “el poderoso”, como un modelo de trabajo y solidaridad internacional, desde el punto de vista del pensamiento de izquierda vigente en aquella década. Los hermanos Revueltas, lo mismo Silvestre que Fermín, pero de manera más radical el joven José, iban incorporando su formación ideológica a sus respectivos discursos artísticos, sin que esto los llevara a crear panfletos ni obras demagógicas, gracias a sus sobrados talentos artísticos y a sus cualidades humanas personales.

Como resultado de la colaboración entre List Arzubide y Silvestre Revueltas, se involucró en el proyecto a la Escuela de Danza de la SEP. Con los alumnos de esta institución se programó ese año *Troka*, con coreografía de Gloria Campobello, argumento de List Arzubide y música de Revueltas. Fue el primer encuentro del compositor con el teatro, y no sería el último.

Ese mismo año Revueltas colaboró con el Teatro del Niño, conjunto de grupos dedicados al teatro infantil, específicamente el de títeres. Una de sus primeras producciones estaba inspirada en un cuento de Rafael Pombo, *Rin-Rin Renacuajo*. Germán y Lola Cueto, directores del Teatro del Niño, propusieron a Revueltas componer la música incidental para esa pantomima de títeres. Tanto agradó al compositor la historia de humor negro de un renacuajito que se va de parranda con sus amigos, que creó una pieza cuyos logros y efectos sonoros rebasaban con mucho el valor de mera música incidental. Por ende, para noviembre *Rin-Rin Renacuajo* ya se representaba en funciones infantiles... sin la música de Revueltas. La imposibilidad de servir como simple "música de fondo" era el mejor elogio de la pieza. Revueltas la guardó con mucho cariño, esperando otra oportunidad de hacerla funcionar escénicamente; tres años después la rehizo, sin muchos cambios, y la dirigió cuantas veces pudo como pieza de concierto, dejándola instalada en su repertorio con el título de *El renacuajo paseador*.

Entre los frutos de la colaboración radiofónica de Revueltas puede contarse una grabación muy rudimentaria, la cual formaba parte de los primeros intentos de Chávez para producir discos que promovieran la labor de su orquesta. Lamentablemente, no sabemos de alguien que conserve un ejemplar de este registro de Revueltas, y por lo mismo no puede establecerse si la obra grabada fue *Troka* o *El renacuajo paseador*. Sería la primera grabación de una obra revueltiana.

La colaboración radiofónica de Revueltas no se quedó allí: la Orquesta de Cámara de la SEP, dirigida a la sazón por Guillermo Orta, le encomendó la composición de una pieza para su transmisión radial. Como la agrupación tenía muy pocos elementos, prácticamente ocho, Revueltas tomó la encomienda al pie de la letra y compuso para esta orquesta *8 x radio*. A principios del mismo año ya había escrito otra obra que, por coincidencia, también es para ocho ejecutantes: la *Toccata (sin fuga)*, dedicada a su amigo el violinista Inocencio Cervantes. Aparte de las ejecuciones radiofónicas, Revueltas presentó *8 x radio* junto con un estreno suyo, *Janitzio*, y otros de Ponce —*Canto y danza de los antiguos mexicanos*— y Ayala —*Leyenda*—, en uno de los conciertos de la Orquesta del Conservatorio, el 13 de octubre de 1933 en el Teatro Hidalgo.

No fue éste, desde luego, el único concierto presentado por Revueltas en 1933, lo cual nos indica cuán redoblado fue el trabajo en ese año para el duranguense. En las presentaciones de la Orquesta del Conservatorio estrenó obras de Luis Sandi (1905-1996) y de Chávez. El 7 de noviembre el Cuarteto Clásico ejecutó en el segundo concierto de su temporada *Música de feria*, el cuarto de los cuartetos de cuerdas de Revueltas, quien por cierto no

lo numeró. De sus participaciones con la Sinfónica de México, se destacaron un nuevo estreno: *Cuauhnánuac*, en su versión orquestal definitiva, y una ejecución más de *Janitzio*. En estas audiciones pudo apreciarse la popularidad que había adquirido Revueltas entre los aficionados a la música de concierto, como se verá a continuación.

En efecto, al término de los programas de 1933 Chávez volvió a organizar la votación de preferencias del público. En una temporada en la que había tocado nada menos que Claudio Arrau, el primer lugar lo ganó *Janitzio* con 221 de los 1 808 votos emitidos, seguida de *Los pinos de Roma* de Ottorino Respighi —210—, *El pájaro de fuego* de Stravinski —198— y el *Concierto para piano y orquesta* en la menor de Robert Schumann (1810-1856), el cual interpretó Arrau. Si comparamos esta tabla de preferencias con la del año anterior, veremos que el repertorio moderno seguía ganando la partida, pero además varias obras de autores mexicanos habían ascendido a los primeros lugares. El triunfador indiscutible de la temporada fue Revueltas, quien volvió a dirigir *Janitzio* en un concierto especial en el que él y Chávez se repartieron las cuatro obras preferidas del público. Esa votación fue la última que se organizó en la Sinfónica de México.

Después de sus estrenos en las dos orquestas, Revueltas tenía menos enemigos entre los críticos, e incluso algunos antagonistas de Chávez dejaron de atacar al de Papasquiario y hasta llegaron a concederle comentarios elogiosos —que, como siempre, le producían una indiferencia levemente vanidosa. El 26 de octubre de ese año Chávez dedicó a Revueltas sus *Cantos de México*, obra para “orquesta mexicana”. Se le llamó así a un tipo de conjunto en el que se agrupaban ejecutantes de instrumentos tradicionales mexicanos, tanto mestizos como indígenas, con el objeto de que los compositores de concierto crearan obras para esa dotación; varios de los jóvenes lo hicieron, Revueltas no.

Las actividades promovidas por Chávez desde el Departamento de Bellas Artes se habían extendido a otras artes, incluyendo el cine. En 1933 Chávez organizaba un proyecto filmico con su amigo Paul Strand, fotógrafo estadounidense que se hallaba en el país invitado por el Departamento de Bellas Artes. Strand, que ya había presentado una exposición en México, no tenía experiencia específicamente como camarógrafo de cine. Sin embargo, él y Chávez emprendieron la producción de una película documental, la cual se pretendía que sirviera de modelo para una producción cinematográfica intensa, al servicio de la difusión de la cultura nacional, en una época en la que el cine sonoro mexicano apenas comenzaba a tener rentabilidad comercial. El compositor funcionario y el fotógrafo productor empezaron a conjuntar un equipo para realizar el documental, que se filmaría en Alvarado, Veracruz, con los pescadores de ese puerto.

La historia de esta película, llamada al principio *Pescados* y estrenada con el título definitivo de *Redes*, ha sido contada varias veces por diversos testigos y estudiosos. En resumen: la filmación comenzó el 9 de abril de 1934; la dirección quedó a cargo de Fred Zinnemann, estadounidense de origen austriaco, contratado por sugerencia de Strand; lo asistía Emilio Gómez Muriel, quien terminaría por codirigir la película; Zinnemann y Gómez Muriel seguían un argumento escrito por Strand y Agustín Velázquez Chávez. Carlos Chávez estaba seguro de que él mismo compondría la música, y así lo pensaba también Strand. Esta idea del compositor formaba parte de sus intereses por experimentar con todos aquellos medios técnicos que entonces eran novedosos. Sin embargo, al dejar Chávez la jefatura del Departamento de Bellas Artes, en mayo de 1934, su sucesor Antonio Castro Leal revisó el proceso de producción de la película, y el 20 de agosto encomendó la composición de la música a Revueltas. Esto generó algunas fricciones entre Castro Leal, Strand y Chávez, aunque las cosas no pasaron a mayores. Cabe preguntarse, a pesar de todo, qué sentiría este último al no poder participar en una cinta que él mismo había promovido.

Revueltas no esperaba participar en una película: él tenía su propio trabajo organizado para 1934, año en el que tuvo varios estrenos con la Sinfónica de México: *Camino*, el 17 de julio, y el 5 de noviembre *Planos*, cuyo subtítulo de *Danza geométrica* se le quedó a la versión de gran orquesta para distinguirla de la versión de cámara de la misma obra, a la cual se adjudicó el título original. Por cierto, *Planos* fue la primera obra de Revueltas que se estrenó en el flamante Palacio de Bellas Artes, el cual acababa de ser inaugurado unas semanas antes, el 29 de septiembre. En el plano internacional, se presentó *8 x radio* el 22 de abril en los conciertos de Nueva York. Al respecto, Edgar Varèse le escribió a Revueltas: “*8 x radio* —admirablemente dirigido por Staeckel— ha sido calurosamente acogido ayer por la noche en nuestro segundo concierto. Encuentre usted con ésta —junto con las mías— las felicitaciones de los camaradas de N[ueva] Y[ork]”.¹³

Empero, ya que tenía el ofrecimiento de la participación filmica, el duranguense no lo rechazó, por supuesto, y puso manos a la obra. Entre septiembre y noviembre de 1934 viajó a Alvarado, donde lo recuerda Emilio Gómez Muriel, y comenzó a tomar apuntes de la música que pensaba elaborar para la película. Esto fue costumbre en Revueltas, quien hallaba inspiración para sus obras siempre que viajaba al campo, a localidades pequeñas. Fue varias veces a Michoacán, donde escribió *Janitzio*, desde luego, pero también otras composiciones posteriores, como las *Siete canciones*. Ya se ha relatado

¹³ Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., pp. 230-231.

que en Cuernavaca había compuesto otra pieza. Para fines de octubre ya tenía una primera versión de la partitura filmica, firmada en Alvarado.

En diciembre se había concluido la filmación de *Redes* y ya estaban grabados los diálogos. Entonces también se grabó algo de la música de *Revueltas*, pero el resultado no satisfizo a nadie, ni siquiera al autor, y no se conservó en la edición definitiva de la película. Por razones burocráticas, el proceso final de la película se interrumpió en estas fechas; los principales responsables tuvieron que regresar a Estados Unidos, pues sus contratos con la Secretaría de Educación Pública se habían terminado. La conclusión de la cinta quedó a cargo de Gómez Muriel, quien no pudo trabajar con ella hasta fines de 1935.

Revueltas, en cambio, sí trabajó. En algún momento después de octubre de 1935 tuvo tiempo de estudiar la copia editada, pues al parecer contó con una moviola que le permitía revisar con detenimiento las imágenes. Este modo de trabajar influyó sin duda para que el compositor se permitiera asociar la música de modo exacto y compenetrado con la imagen, gracias a lo cual obtuvo un resultado excepcional para las convenciones cinematográficas, en especial para las de su tiempo.

Al conocer el argumento de *Redes*, *Revueltas* tuvo que haberse conmovido de modo particular con una escena, en la que al protagonista se le muere su hijo pequeño porque no tiene dinero para curarlo: Natalia *Revueltas Acevedo* acababa de fallecer en septiembre de 1934, y la asociación se volvía tristemente oportuna para su padre. Factores de este tipo merecen tomarse en cuenta para comprender cómo, en la música de *Redes*, el compositor expresó de modo profundo tan diversos sentimientos. No en balde dedicó las primeras versiones de su partitura filmica "a la memoria de Natalia".

Por lo demás, el año de 1935 parecía transcurrir de manera normal para las demás actividades de *Revueltas*. Sin embargo, en el fondo había cambios cada vez más radicales. Con el relevo sexenal, de Abelardo Rodríguez a Lázaro Cárdenas, Chávez dejó la dirección del Conservatorio y se limitó al trabajo con la Sinfónica de México. El Conservatorio quedó a cargo de Estanislao Mejía (1882-1967), quien formaba parte del grupo de músicos desplazados en 1929. En cierto modo, esto representó una pequeña victoria política de esos músicos contra Chávez, aunque muchos profesores de la institución ya no eran adeptos de tal grupo y en 1935 era difícil regresar al estado anterior de la escuela. Sin embargo, Mejía emprendió todas las acciones que estuvieron a su alcance para atacar a Chávez y restarle poder y prestigio.

La acción más sonada en esta lucha fue la conversión de la orquesta del Conservatorio en Orquesta Sinfónica Nacional, con apoyo del presupuesto de la escuela. Presentada así, la agrupación podía exigir derechos y subsidios por encima de la Sinfónica de México, ya que ésta era una asociación civil

privada, y el subsidio oficial que recibía era administrado por un patronato. Mejía promovió la imagen de la Sinfónica Nacional como una orquesta "verdaderamente oficial", pero no podía competir en lo musical con la Sinfónica de México: no tenía la experiencia profesional, las relaciones públicas ni el prestigio internacional que poseía Chávez para entonces y, desde luego, era un músico de prendas artísticas muy inferiores a su enemigo. El propio Mejía estaba consciente de todo esto, por lo cual se propuso poner al frente de la Sinfónica Nacional a un director cuya imagen pudiera competir contra la de Chávez. No lo halló durante varios meses: los viejos con prestigio, como Carrillo, no se interesaron en un proyecto que veían lógicamente riesgoso, y no había suficiente dinero para contratar a un extranjero que, por otra parte, de venir a México habría preferido dirigir a la Sinfónica de México, no a un conjunto desconocido y sin trayectoria. Sin embargo, antes de que terminara ese año Mejía encontró al director que buscaba.

Silvestre Revueltas trabajó en la temporada de la Sinfónica de México como era su costumbre, dirigiendo algunos conciertos de la temporada. Chávez parecía haberse acostumbrado a que, de cuando en cuando, su amigo no llegara a un ensayo por hallarse embriagado o por curarse la embriaguez. Sin embargo, esto no afectaba al conjunto de las actividades que desempeñaba el subdirector de la Sinfónica: en general era un hombre muy puntual y muy responsable, al contrario de lo que suele creerse; sus crisis alcohólicas eran lo único que lo distraía ocasionalmente de sus deberes. A pesar de todo, algo distinto pasaba en 1935 con Revueltas: por primera vez en varios años no escribió ninguna nueva composición, y en los conciertos con la Sinfónica de México se limitó a repetir *Janitzio*, *Caminos* y *Planos*. En octubre tenía trabajo con *Redes*, como ya se dijo. Pero pasó algo más en ese mes.

Para el décimo concierto de la temporada 1935 de la Sinfónica de México, Chávez anunció el *Concierto para violín y orquesta núm. 5* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), con Revueltas al violín y cadencia de él mismo. Ese día, 18 de octubre, en el Palacio de Bellas Artes, en realidad se tocó la *Sinfonía núm. 9* en do menor de Haydn. El programa impreso ya tenía suprimido el nombre de Revueltas como subdirector de la orquesta. El concierto de Mozart se ejecutó en el siguiente programa, el 25 de octubre, con Higinio Ruvalcaba al violín. Revueltas se había presentado con la Sinfónica de México ejecutando un concierto para violín; su despedida de la Orquesta no fue con otro concierto para violín.

1936-1940: la culminación. España, el cine y el fin

*Está lejos quien me busca,
caminando;
quien me espera está más lejos,
caminando...*

Nicolás Guillén, *Caminando*

Nunca sabremos los verdaderos motivos de la ruptura entre Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Sólo contamos con la versión de Chávez, de una fecha tan tardía como 1978; Revueltas no dejó testimonio escrito al respecto. Los dos se cuidaron mucho de hablar en público de sus diferencias; antes todo lo contrario, se expresaban de modo muy comedido uno del otro cuando se veían obligados a hacerlo. En cambio, en las cartas personales de Chávez y Revueltas a sus amistades respectivas se llega a traslucir el rencor que se guardaban tras el distanciamiento, en especial por parte de Chávez, quien siempre consideró la separación de su amigo —y su acercamiento a quienes los dos consideraban enemigos— como un acto de deslealtad.¹⁴ No nos queda más que inferir posibles causas de los testimonios indirectos y de un sereno y desapasionado examen de los dos personajes.

La figura de Revueltas había crecido en comparación con la de su amigo: las proporciones de sus respectivas famas en 1935 ya no eran las mismas de siete años atrás, cuando el violinista recién llegado apenas si era conocido en su país, mientras el nombre de Carlos Chávez ya tenía cierta resonancia dentro del medio musical. Creo que Chávez siempre tuvo más conciencia de estos hechos, pero tampoco le eran indiferentes a Revueltas. Al fin y al cabo, el duranguense sabía que sus composiciones le habían granjeado una popularidad de la cual no disfrutaba Chávez, y naturalmente debía sentirse satisfecho y deseoso de ascender en su trayectoria. De ser subdirector con Chávez a director con Estanislao Mejía, optó por lo segundo con afán de superación personal. La opción incluía el precio de debilitar a su antiguo amigo y a sus seguidores, y Revueltas siempre estuvo consciente de ello; sin embargo, me inclino a pensar que no era ésa su intención principal, aunque Chávez lo hubiera interpretado de ese modo.

Chávez, de hecho, estuvo a punto de hacer pública una agresión escrita contra Revueltas, cuando se sintió ofendido por una alusión de Juan León Mariscal (1899-1972) —“ciertos semihombres”— formulada en el curso de una

¹⁴ Pueden observarse estas desavenencias en los epistolarios respectivos: el de Revueltas en *Silvestre Revueltas por él mismo*; el de Chávez, en Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*.

entrevista a Revueltas que publicó la revista *Cultura Musical* en noviembre de 1936. Aunque la agresión no provenía de Revueltas —quien sólo se refirió una vez en esa entrevista a su antiguo amigo, desde luego sin ofensa—, Chávez envió una protesta a la revista, y exigió que se publicara su reclamación. En ésta se expresaba con palabras muy duras contra Revueltas, aludiendo a su “probada incapacidad” como motivo para que se separara de la Sinfónica de México. Manuel M. Ponce, director de *Cultura Musical*, le respondió al ofendido negándole de modo cortés pero terminante la inserción de su reclamo, y el problema no pasó de este punto.

En estos hechos se hace manifiesto un deseo de protagonismo por parte de Revueltas, más como anhelo individual de creador que como una ambición de poder. Su conducta reflejaba sus posiciones ideológicas ante una cierta idea de autoritarismo que él observaba en su medio profesional. Así parecen demostrarlo las declaraciones que hizo en 1937 al periódico *Frente a Frente*, acerca del concepto del director de orquesta:

Dirijo sólo por disciplina personal. Es una gran enseñanza. Por otra parte, no creo que el dirigir sea un arte, como muchos, sobre todo, los críticos de oficio, se figuran [...] Me parece que hay mucha exageración en lo que se atribuye a los directores de “interpretar”, es decir, de dar una versión personal de la obra. Además de exageración, hay vanidad y jactancia [...] No simpatizo con el falso arte de dirigir. Además de las razones expuestas, me parece que ese culminante énfasis que se pretende dar a los conductores modernos de orquesta es en detrimento del mérito indiscutible del trabajador de orquesta [...] La orquesta contemporánea debe ser una asociación de solistas que ejecutan en grupo, si cabe la paradoja [...] En Nueva York existe la Orquesta Sinfónica acéfala [...] Conductless-Orchestra [sic]... El futuro desarrollará este tipo de orquesta...

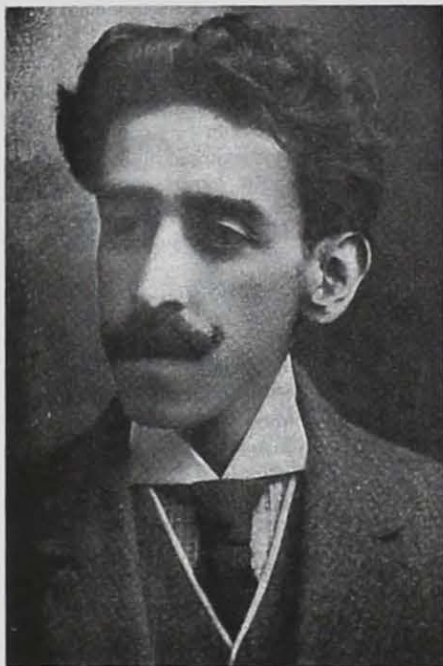
Esta crítica antiautoritaria de una determinada imagen del director de orquesta —la cual mantiene hoy cierta vigencia en el medio musical— parece alcanzar a la que se tenía de Chávez en aquellos años, independientemente de que éste se concibiera a sí mismo en los términos citados por Revueltas.

El de Papasquiaro añadió que le interesaba más componer que dirigir, pero que tenía que trabajar para sostener a su familia. Está pendiente de investigarse si su separación de la Sinfónica de México para dirigir la Nacional le reportó algún beneficio pecuniario, además de la satisfacción de volverse director titular. En principio, el económico no parece el motivo principal de Revueltas para cambiar de orquesta.

Si Chávez pudo tener algún tipo de celos por la popularidad de la música de Revueltas y por su participación exitosa en el cine —terreno en el que él



Santiago Papasquiario, Durango, 1994: la estación del tren y la casa natal de Silvestre Revueltas. Hay en Durango gente que opina que el músico no nació exactamente en esa casa, sino en una vecina. (Fotografías de Eduardo Contreras Soto.)



Rafael J. Tello, con quien Silvestre comenzó sus trabajos y sus estudios profesionales. (Acervo del CENIDIM.)



Otakar Ševčík, maestro de violín de Revueltas en Chicago, le dedicó esta foto a su alumno. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)



Go all to whom these Presents shall come, Greeting:

Sylvester Revueltas

having honorably completed the Course of Instruction prescribed by the Board of Directors of the Chicago Musical College in

Violin, Harmony and Composition

is hereby declared a Graduate of this institution and entitled to this Diploma.
Given at the Chicago Musical College, Chicago, Illinois, this 19th day of June in the year of our Lord, one thousand nine hundred and seven

By the Faculty:
John F. Mitchell President
George Anderson Secy
John P. Miller Treas
Herbert C. Johnson Librarian
James H. ...
...

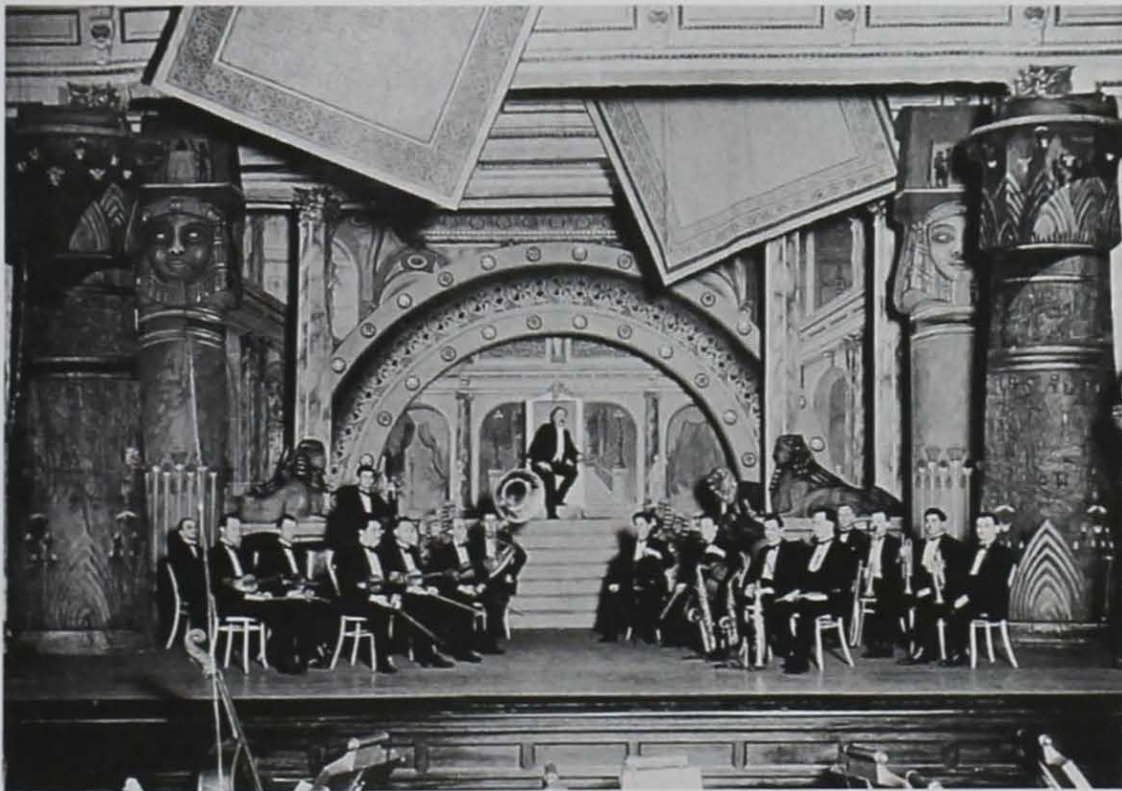


John Brounke
Carl D. ...
Mrs. Herman Jeweis

El diploma de violín, armonía y composición de un músico tenido comúnmente por espontáneo y bohemio. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)



Con su primera esposa, Jule Klarecy, en una foto dedicada a los padres de Silvestre, 1920. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)



En el primer violín de una orquesta, de las muchas donde trabajó en los teatros del sur de Estados Unidos, ca. 1924-1928. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)



Retrato de una joven promesa del violín, sin mucho interés en la composición, ca. 1922-1928. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)

TEATRO "IRIS"
SEXTO Y ULTIMO CONCIERTO

GRAN TEMPORADA DE CONCIERTOS
Director: CARLOS CHAVEZ
DOMINGO 3 DE FEBRERO DE 1929
a las 11. a. m.

— PROGRAMA —

J. León Mariscal Sinfonía
Saint-Saëns Concierto en si menor
para violín y orquesta

Allegro-Son Troppo
Andantino Quasi Allegretto
Molto Moderato e Maestoso—Allegro-Son Troppo
Solista, Silvestre Revueltas

INTERMEDIO

Aaron Copland Music for the theatre
Suite sinfónica en 5 partes

I. Prólogo
II. Danza
III. Interudio
IV. Burlesque
V. Epitafio

(Primera vez en México)

Honegger Pacific 231

LUNETA \$ 2.00 GALERIA \$ 0.50

La Cultura Musical revela la Grandeza de los Pueblos.

Anuncio del programa del debut de una joven promesa del violín con la Orquesta Sinfónica de México, 1929. (Acervo del CENIDIM.)

THE FILMARTE

Under the Direction of:
ARCHIBALD E. LEWINE
JEAN H. LENAUER

Staff:
PRESS REPRESENTATIVE
LILLIAN S. NADEL
HOUSE MANAGER
S. GROSS

CONTINUOUS FROM 1 P. M.

SAT. SUN. & HOLIDAYS
1-2 P.M.—35c Except Matinees
3 P.M.—closing—85c
Matinees—65c

WEEKDAYS
All seats 1-2 P.M.—25c
All seats 2-4 P.M.—35c
4 P.M.—closing—85c-85c

Smoking permitted in matinees and balcony.
Special rates to students, clubs, organizations, etc.
For benefits or theatre parties inquire in the office.

PROGRAM

"THE WAVE" (Redes)

The production of "The Wave" was initiated by Carlos Chavez, the famous Mexican composer and conductor. The entire production was supervised by Paul Strand, noted American photographer. "The Wave" is the first of an extensive series of films scheduled for production by the Mexican government.

CREDITS

PRODUCTION	PAUL STRAND
STORY	PAUL STRAND
SCREEN TREATMENT	VLADIMIR CHAYEV
DIRECTION	FRED ZINEMAN
PHOTOGRAPHY	PAUL STRAND
EDITED by	GUNTHER VON FRITSCH
MUSIC	SYLVESTER REVUeltas
ENGLISH TITLES	JOHN DOS PASSOS
	LEO HURWITZ

CAST

Native fisher folks of the village of
Alvarado, in the state of Vera Cruz.
A Garrison Film Release

Programa de la proyección de *Redes* en Nueva York, 1937. (New York Public Library.)



Actuando a un pianista de cantina, en *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes, 1935. (Cortesía del Acervo de la Cineteca Nacional.)



Manuel María Ponce, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en una presentación del primero, ca. 1933-1935. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)



Revueltas con Aaron Copland, Francisco Moncayo, Francisco Contreras y otros colegas, Chapultepec, 1937. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)

COMITÈ DE DONES
CONTRA EL FEIXISME I LA GUERRA

MÍTING - CONCERT
A BENEFICI DE LES VÍCTIMES
DEL DARRER BOMBARDEIG

Palau
de
la
Música

Dijous, 7 d'octubre
a les set de la tarda

PROGRAMA

Amb la cooperació de la delegació mexicana de la
LLIGA D'EScriptors I ARTISTES REVOLUCIONARIS
(LEAR)
en acomiadar-se de la seva expedició a Espanya.

I. — REDES Revueltas

- a) Introducció.
- b) Funeral.
- c) Fiesta del Trabajo.

Orquestra Simfònica de les Emissores Barcelonines.

Direcció: SILVESTRE REVUELTAS

II

- 1. — POEMES Octavio Paz.
- 2. — PARAULES Josep Mancisidor.
- 3. — POESIES Maria Luisa Vera.

III

- 1. — JANITZIO Revueltas.
- 2. — CAMINOS Revueltas.

Orquestra Simfònica de les Emissores Barcelonines.

Direcció: SILVESTRE REVUELTAS.

Programa del último concierto dirigido por Revueltas en España, Barcelona, 1937. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)



Revueltas de Silvestre

"Más tarde, al conocer de cerca a la música de Debussy, me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer cuya gama de colores adquiere una plasticidad ténfil, que se transforma de mis ojos a mis oídos, en música plástica... música en movimiento..." "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. Viajes al terruño patrio. Conciertos en Guadalajara. Conciertos en la Preparatoria. Del trabajo rudo a la preparación de conciertos. Y como bandera suprema de lucha: anhelo de crear. De regreso a los Estados Unidos, me veo obligado a luchar más eficaz y dinámicamente por el pan. Composiciones furivas 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 Astea, en San Antonio. 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..."

Silvestre se retrasa en un paréntesis de abogo; aprovechamos para empujarle.
"No. No es mi ambición. Dijo sólo por disciplina personal. Es una gran enseñanza. Por otra parte, NO CREO que el dirigir SEA un arte, como muchos, sobre todo, los críticos de oficio, se figuran. Los americanos tienen una palabra muy acertada para significar la función de lo que en español denominamos "Director de Orquesta," ellos le llaman Conductor. Efectivamente, conduce al conjunto, coordina los efectos. La orquesta moderna, desde Beethoven, es un conjunto de solistas, no importa el papel secundario que en la partitura los toques ejecutar. El Director debe coordinar esos solistas y equilibrarlos en la obra íntegra. El mejor conductor o Director será aquel que logre una mejor integridad equilibrada de la ejecución. Me parece que hay mucha exageración en lo que se atribuye a los directores de "interpretar," es decir, de dar una versión personal de la obra. Además de exageración, hay vanidad y jactancia. El director, tal como lo han distinguido los críticos y tal como lo admiran los auditores, auditorios, generalmente, de señoras bien —es en la plutocracia norteamericana donde han florecido los últimos 20 años— es más bien un verdadero manager; un hombre con don de gentes, trato personal un poco extravagante para singularizarse... político hábil... etc. No simpatizo con el falso arte de dirigir. Además de las razones expuestas, me parece que ese culminante énfasis que se pretende dar a los conductores modernos de orquesta es en detrimento del mérito indiscutible del trabajador de orquesta. La orquesta sinfónica moderna es un conjunto perfecto de habilidades individuales elaboradas al grado máximo de potencia. La orquesta contemporánea debe ser una asociación de solistas que ejecutan en grupo, si cabe la paradoja. Cierzo es que el director contemporáneo debe, ante todo, saber desarrollar al máximo la potencia individual de cada miembro de su orquesta. Su talento, su genio, si se quiere, debe consistir sólo en eso. Además, debe ser un trabajador infatigable, disciplinado, dinámico. Demás está decir que debe conocer a la perfección la técnica de cada instrumento. En esto tenían razón los antiguos. El compositor debe conocer perfectamente cada instrumento y, de ser posible, ejecutarlo... El compositor... decía. Y esas virtudes debe poseer el director, que, en el estado actual del crítico, ha suplantado al compositor. Está bien que un compositor dirija sus propias obras. En la manera de complementarias. En Nueva York existe la Orquesta Sinfónica acéfala... Conductores-Orchestra... El futuro desarrollará este tipo de orquesta..."

Vueltesy

por Eufemio CARDELL

Entrevista de Eufemio Cardell a Revueltas, publicada en *Frente a Frente*, revista oficial de la LEAR, 1937. (Acervo del CENIDIM.)



Con Ángela Acevedo, su tercera esposa y la madre de sus hijas Natalia, Alejandra y Eugenia, ca. 1933-1936. (Cortesía de Eugenia Revueltas.)

nunca pudo lograr una colaboración—, también Revueltas podía envidiar ciertos talentos de su amigo. Por ejemplo, el duranguense carecía de la habilidad con que Chávez manejaba su figura y sus relaciones públicas, habilidad que le permitía sostener una relevante carrera internacional como director, estrenar en México diversas novedades musicales de gran valor y “exportar”, por así decir, sus propias composiciones. Por muchas ambiciones que Revueltas tuviera con su nueva orquesta, no podía superar todo lo que su colega ya había logrado para 1935.

De cualquier manera, Revueltas comenzó 1936 ensayando con esta nueva orquesta, la Sinfónica Nacional. Era “nueva” sólo en el sentido de que él la acababa de tomar a su cargo; como ya se explicó, era la misma que integraban los alumnos del Conservatorio Nacional, rebautizada por Estanislao Mejía. Al recibir mayor apoyo y presupuesto, la orquesta pudo empezar a contratar músicos profesionales, pero la oferta de trabajo para los ejecutantes en aquel tiempo era muy escasa; por ende, la Sinfónica de México y la Sinfónica Nacional prácticamente compartían los mismos integrantes. Ambas orquestas pudieron existir simultáneamente durante tres años y trabajar en el mismo teatro, en Bellas Artes, porque la Sinfónica Nacional se presentaba en primavera y daba sus conciertos los martes, y la Sinfónica de México realizaba su temporada en verano y otoño y actuaba los fines de semana.

Revueltas no tenía un proyecto de repertorio radicalmente distinto del de Chávez. Lo más señalado en las diferencias de programación que tuvieron sus respectivas orquestas fueron los conciertos de la Sinfónica Nacional donde se ejecutaron obras de autores ajenos al grupo de Chávez, o que se habían separado de éste: Juan León Mariscal, Miguel C. Meza (1903-1967), Arnulfo Miramontes (1882-1960) y Daniel Ayala.

Como compositor, Revueltas terminó por inclinarse hacia el cine. A mediados de 1935 *Redes* aún no estaba editada, ni se sabía cómo sería su música; pero para octubre Revueltas ya tenía comprometida su participación en una nueva película: nada menos que *¡Vámonos con Pancho Villa!*, que por su presupuesto sería una superproducción para los niveles del cine nacional de aquellos años. Su director, Fernando de Fuentes, ya había demostrado con *El compadre Mendoza* que era capaz de crear grandes obras de arte en el medio industrial del cine. Ahora sabemos que *¡Vámonos con Pancho Villa!* refrendaría ese lado creativo y profundo del director, que desgraciadamente dejaría por el flanco más comercial y rentable de su producción, como lo ilustra su *Allá en el Rancho Grande*.

El accidentado rodaje de *¡Vámonos con Pancho Villa!* comenzó en noviembre de 1935, se interrumpió durante diciembre y concluyó en enero de 1936. La edición y el montaje de la cinta tardaron tanto que De Fuentes filmó en el ínterin *Las mujeres mandan* y *Allá en el Rancho Grande*, e incluso la última se estrenó primero que la retrasada superproducción.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* Revueltas debutó como actor, personificando a un pianista de cantina en una escena en que toca *La cucaracha*. En febrero debió dedicarse a la composición musical para la película, aunque no vería los resultados hasta después del 31 de diciembre de 1936, cuando la ambiciosa producción se estrenó por fin en el Cine Principal de la ciudad de México.

En el terreno político, Revueltas comenzó a manifestar en ese año una libertad de acción que parecía desprenderse de su independencia de los compromisos con Chávez y la Sinfónica de México. Aunque desde 1932 había sentido el impacto de la prisión de su joven hermano José en las Islas Marias, por causa de sus convicciones comunistas declaradas —arriesgadas en aquellos años del maximato, cuando estaban rotas las relaciones con la Unión Soviética y se perseguía ferozmente toda actividad comunista—, el músico tardó algún tiempo en interesarse por la participación directa en la política. No cuento con pruebas documentales que permitan establecer de manera definitiva si fue miembro del Partido Comunista Mexicano, como sus hermanos Fermín y José, pero no sería algo imposible. En cualquier caso, sus simpatías por las ideas de izquierda son más que evidentes, y lo más lógico para él —casi natural— sería buscar la colaboración y la amistad con otros artistas e intelectuales de las mismas tendencias ideológicas.

La organización que por esos años agrupó a la mayor parte de los creadores de izquierda fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), la cual ya estaba activa desde fines de 1933, pero no hizo pública su existencia hasta el año siguiente. Revueltas no debió estar muy cerca de la Liga en sus primeros años de funcionamiento, entre 1934 y 1935, pues entonces ésta atacaba frontalmente a Chávez y lo asociaba con el gobierno de Abelardo Rodríguez, último testaferro del maximato que era tan odiado por ella. Sin embargo, entre 1935 y 1936 las opiniones se modificaron, en especial después de que Cárdenas expulsó a Calles del país. Entonces la Liga se abrió a opiniones no tan radicales y aceptó participar en la organización de un Frente Popular, a semejanza de los frentes francés y español de aquellos años. Hacia 1935 Revueltas ya participaba más a fondo en la Liga, hasta tal grado que en mayo de 1936 fue nombrado presidente de su Comité Ejecutivo. Varios compositores destacados, incluyendo a colaboradores de Chávez —pero no él mismo—, fueron miembros de la Liga: por ejemplo, Hernández Moncada, Pomar y Sandi.¹⁵

¹⁵ Para una visión general de la LEAR, se recomienda el libro de Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, INBA-CENIDIAP, trad. de Elizabeth Siefer, 1992; también Francisco Reyes Palma, "La LEAR y su revista de frente cultural", en *Frente a Frente*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994 (facsimil de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, México, noviembre de 1934-noviembre de 1937).

El 12 de mayo de 1936 se inauguró la segunda temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Palacio de Bellas Artes, ya con Revueltas al frente, aunque ya desde febrero había dirigido algún concierto de modo independiente. En este primer concierto de la temporada, además de dirigir obras de Carl Maria von Weber (1786-1826), Stravinski y Franck —otra vez su *Sinfonía* en re menor, como si hubiera querido señalar su segundo debut con la misma obra del primero—, Revueltas presentó un estreno, después de más de un año sin componer ni estrenar: su propia suite de *Redes*. Con esta audición el público conoció la música antes que la película, la cual se estrenó en Alvarado el 4 de junio, y el 25 de julio en México. Tanto una como otra fueron muy bien recibidas por el público especializado —músicos, escritores—, pero la cinta no fue un éxito de taquilla.

Aunque Revueltas era el director titular de la Sinfónica Nacional, compartió la batuta con Juan León Mariscal, Miguel C. Meza y Jesús Estrada (1898-1980). Según Estanislao Mejía, destacaron las interpretaciones que Revueltas hizo de la *Sinfonía* de Franck, *La Valse* de Ravel, *El sombrero de tres picos* de Falla y la *Obertura de Oberon* de Weber. La orquesta ofreció conciertos gratuitos para obreros, como ya lo venía haciendo la Sinfónica de México, y propuso la idea —entonces original— de un concierto para público infantil. Los estrenos de mexicanos, como se señaló, fueron de autores rivales o distantes de Chávez y su grupo.

En medio de sus nuevas actividades, el aliento de la muerte había comenzado a soplar cerca de Revueltas, con efectos diversos pero contundentes. El 9 de septiembre de 1935 sintió un primer golpe con el deceso de su hermano Fermín, compañero íntimo de sus andanzas juveniles. En marzo de 1936 perdió a su hija Alejandra, y en consecuencia volcaría todo su amor y sus preocupaciones por el bienestar de Eugenia —a la que llamaba de cariño “Genio”, o “el visigodo”. Pero la muerte que más lo demolió como artista ocurrió fuera de su familia: la de Federico García Lorca, fusilado por los franquistas cerca de Granada, el 19 de agosto de 1936.

Revueltas leía mucho, sobre todo poesía. Tanta espontaneidad aparente de su carácter impidió ver a muchos entre quienes lo trataron que aquel músico tan despreocupado y desaliñado era un hombre sumamente culto. Conocía bien la obra de García Lorca, quien le llevaba un año de edad; el andaluz universal ya gozaba de popularidad entre los artistas mexicanos desde los inicios de los años treinta. Aunque las repugnantes circunstancias de su muerte fueron explotadas por los medios impresos de izquierda, el hecho era tan terrible que no hacía falta añadir demasiado escándalo. Muchos artistas e intelectuales en todo el mundo fueron tocados de inmediato por este crimen, y Revueltas fue uno de los primeros. Se propuso hacer un homenaje al poeta

asesinado, y combinó de tal manera el dolor sincero con su concepción personal de la muerte que obtuvo una de las composiciones más importantes de su carrera: el *Homenaje a Federico García Lorca*, para orquesta de cámara. El 20 de octubre de 1936 estaba ensayando el tercer movimiento de esta obra en el Conservatorio.

Un mes después, el 14 de noviembre, dirigió el estreno del *Homenaje a García Lorca* en el Palacio de Bellas Artes. El 5 de diciembre, en un viaje de proselitismo a Guadalajara de la LEAR, como parte de diversos actos antifascistas y de honra al poeta, Revueltas dirigió el *Homenaje* en el Teatro Degollado, y lo repitió al día siguiente. Unos cuantos días después dio un concierto al frente de la Orquesta Sinfónica de Jalisco; dirigió, además de obras de Mozart y Haydn, *Janitzio* y *Caminos*.

Mientras se ocupaba de honrar a Lorca, Revueltas dedicó también un poco de tiempo a preparar la música incidental de una producción del Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), dirigido por Julio Bracho. Cinco años después de trabajar en el Teatro Orientación, Revueltas volvía a encontrarse con el director teatral, esta vez para ponerle música al montaje de un autor que tenía muchos puntos de contacto con nuestro compositor, sobre todo en la crítica política y en lo humorístico: Aristófanes. La comedia del gran griego *Los caballeros* se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 17 de noviembre de 1936, en una temporada que duró hasta el 29 de ese mes, y que presentó también *Las troyanas* de Eurípides y *Los caciques* (*Del Llano Hermanos, S. en C.*) de Mariano Azuela. De las partes musicales en estas obras se encargó la flamante Orquesta de la Universidad, fundada y dirigida por José F. Vázquez (1896-1961) y José Rocabruna.

Como se ve, Revueltas recuperó en 1936 el intenso ritmo de trabajo que parecía haberse deprimido el año anterior. Sin embargo, esto repercutió en su infierno personal: diciembre de ese año lo pasó en el Sanatorio Ramírez Moreno. Esa nueva rehabilitación de otra crisis alcohólica le permitió por lo menos trabajar un poco en su música. En este sanatorio concluyó el 30 de diciembre la segunda versión de *Janitzio*, que es la que se conoce e interpreta hoy en día.

Al iniciarse 1937, el horizonte profesional de Revueltas parecía ensancharse. Además de sus labores en el Conservatorio y en la Sinfónica Nacional, que no iban tan bien como él hubiera deseado, tenía el nuevo mundo de relaciones intelectuales que le ofrecía la LEAR, que se hallaba bajo su dirección. Allí hizo nuevas amistades, sobre todo literarias, y enriqueció sus gustos poéticos con lo que se estaba creando en ese momento, escuchando muchas veces los poemas hoy célebres de aquel periodo antes de que llegaran a los libros.

Por medio de la Liga, Revueltas inició o estrechó su trato con Juan de la Cabada y José Mancisidor, sus paisanos en quienes coincidían la profunda amistad y la convicción ideológica; con Juan Marinello y Nicolás Guillén, dos grandes cubanos entonces exiliados —años después el primero lo recordaría, cuando Revueltas y él participaron en la marcha del 1° de mayo de 1937, esgrimiendo lemas contra el entonces asilado Lev Trotski—; con Luis Cardoza y Aragón, guatemalteco tan intenso como Revueltas; con Rafael Alberti, de cuya camaradería volvería a gozar en España; con una joven promesa de la poesía, Octavio Paz, quien tenía la misma edad que su hermano José. Todos ellos, y otros más, quedaron tan impresionados con la personalidad de Silvestre Revueltas que dejaron testimonios escritos sobre él. También lo haría Paul Bowles, escritor y músico estadounidense que en 1937 se hallaba en México y buscó a Revueltas por recomendación expresa de Aaron Copland.

Los tratos musicales que Revueltas estrechó gracias a la Liga fueron los de Pomar, Hernández Moncada —a pesar de que éste seguía trabajando con Chávez— y Jacobo Kostakovsky (1893-1953), de origen ruso y llegado a México en 1925. A este último le estrenó su obra *Estampas callejeras* el 22 de enero de 1937.

El 11 de febrero de 1937, en una asamblea de la Liga, se realizó el cambio de su Comité Ejecutivo. José Mancisidor pasó a ser el nuevo presidente, sustituyendo a Revueltas, quien tomó el cargo de responsable de Música dentro del Comité. Este hecho, que ha sido omitido por todos los biógrafos de Revueltas, es de la mayor importancia porque aclara un malentendido, mencionado con frecuencia, acerca de las condiciones bajo las cuales el compositor realizó su viaje a España en ese mismo año. Siempre se ha dicho que Revueltas fue invitado a ese viaje en calidad de secretario de la Liga; como queda expuesto, ni el cargo directivo general tenía ese nombre ni el compositor lo ejercía cuando se embarcó hacia España, sino Mancisidor. Revueltas viajó con muchas limitaciones monetarias precisamente porque no contaba con los gastos pagados que se incluían en la invitación de los españoles sólo para el presidente del Comité Ejecutivo de la Liga.

Pero antes de hablar de ese memorable viaje, que tanto significó para Revueltas, volvamos a la primera mitad de 1937. Las relaciones con los poetas tuvieron un efecto inmediato en su obra, porque empezó a trabajar en canciones con textos de Nicolás Guillén: *Caminando* y *No sé por qué piensas tú*; sin embargo, el poema de Guillén que le demandaría el mayor trabajo fue *Sensemaya*. En mayo de 1937 había terminado una pieza para orquesta de cámara, inspirada en este poema. No debió satisfacerle del todo el resultado, o no hay datos suficientes sobre ejecuciones de ella, pues lo que hasta ahora sabemos es que no la estrenó en esta versión.

El 19 de abril de 1937 volvió a dirigir el *Homenaje a García Lorca* en el Palacio de Bellas Artes —en su Sala de Conferencias, hoy Sala Manuel M. Ponce—, como parte de un homenaje que la LEAR realizó al escritor José Rubén Romero. El *Homenaje* fue otra de las obras revueltianas que ganaron una popularidad casi inmediata en el medio musical; incluso el propio Carlos Chávez lo dirigió el 20 de julio de 1937 en Bellas Artes, dentro de un Festival de Música de Cámara Panamericana, organizado con patrocinio estadounidense. Esa ejecución fue excepcional, pues fue la única vez que dirigió una obra de su ex amigo entre 1936 y 1940. En vida de Revueltas se preparó una edición de la partitura del *Homenaje*, con procedimientos muy artesanales y con varios errores; fue la primera edición de una obra de nuestro autor.

La distribución de la película *Redes* contribuyó muy pronto a cimentar la fama internacional de Revueltas. Se estrenó, subtitulada en inglés y llamada *The Wave —La ola—*, en la ya desaparecida sala Filmarte de Nueva York, el 20 de abril de 1937. Los críticos locales la trataron con dureza, pero casi todos admiraron la música, admitiéndola como excepcional y hasta como modelo para los músicos de cine estadounidenses. Paul Strand pudo ver por fin la película que había propuesto tres años antes, y no le gustó la música. En cambio, Aaron Copland escribió en favor de la primera y sobre todo de la segunda, con entusiasmo nacido por igual de la admiración estética y de la amistad. En París se exhibió, con el título de *Les revoltés d'Alvarado —Los rebeldes de Alvarado—*, en mayo.

A principios de 1937 Estanislao Mejía anunció la tercera temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, con el número de conciertos y las fechas; sin embargo, a mediados del año, en julio, notificó su aplazamiento para agosto y septiembre, debido a que Silvestre Revueltas había partido a Europa “en viaje de estudio”. Para no cancelar la temporada se designó director sustituto a José F. Vázquez, pero se encargó de los programas, en los hechos, el suizo Ernest Ansermet (1883-1969), quien se había enemistado con Chávez en la primera ocasión que visitó México, pero conservó la amistad de Revueltas. El tal “viaje de estudio” era en realidad la participación de un contingente de la LEAR en el II Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, el cual se celebraría en España.

La guerra civil española tenía una gran repercusión internacional, a un año de desatadas las hostilidades. Muchos intelectuales de Europa y América se interesaron por ver la situación en el lugar de los hechos y hasta por participar en ella, pues se pensaba que la defensa del gobierno republicano significaba la consolidación de los ideales de la izquierda internacionalista. Los representantes mexicanos tuvieron un reconocimiento especial por parte de los españoles republicanos, pues el gobierno de Lázaro Cárdenas y el soviético

fueron los únicos que apoyaron a la república española, cuando los gobiernos fascistas de Alemania e Italia apoyaban a Francisco Franco y las otras potencias europeas se mostraban indiferentes a los hechos, favoreciendo con su indiferencia a los franquistas. Éste era el cuadro que se ofrecía al contingente de la Liga, encabezado por José Mancisidor.

Como queda dicho, Revueltas no contaba con recursos holgados para su viaje, así que gastó lo menos que pudo —excepto en algunos regalos para su esposa y su hija, en quienes no dejó de pensar durante el tiempo que permaneció alejado de ellas. Los itinerarios directos de México a Europa eran los más costosos, por lo cual el viaje del compositor fue muy dilatado y lleno de escalas.

El 14 de junio de 1937, el grupo en el que iba Revueltas salió por carretera desde México hacia Monterrey y Nuevo Laredo; el 16 cruzó la frontera con Estados Unidos y siguió hasta Nueva York, donde permaneció durante cinco días. En ese lapso, Revueltas trató de localizar a Aaron Copland, pero le tocó la coincidencia de que éste había salido de la ciudad; en cambio, sí localizó a Paul Strand. Por fin, Revueltas se embarcó el 26 de junio en el *Britannic*, de bandera inglesa. Viajaba con Fernando y Susana Gamboa; Octavio Paz y Elena Garro; Juan de la Cabada, José Chávez Morado y María Luisa Vera. El barco atracó en El Havre, Francia, el 4 o el 5 de julio; para el 6 todos los mencionados estaban en París, a donde llegaron por tren.

Revueltas recorrió la ciudad, se encontró con los otros mexicanos del contingente de la Liga y con representantes de diversos países americanos y europeos; incluso vio *Redes* en un cine de barriada con Juan Marinello. La película ya le había granjeado cierta popularidad, aunque no repercutió en propuestas de trabajo concretas. Empezó a escribir largas cartas a su esposa Ángela, que a la postre se convertirían en un diario de viaje, de gran aliento literario y profundidad emotiva. En estos escritos plasmó todo su entusiasmo por la causa republicana, que reflejaba su propia causa y, sobre todo, sus convicciones humanistas; sin embargo, también iba revelando una sensación de pesimismo creciente al constatar la realidad de la guerra. La mayor parte de las actividades que realizó durante ese viaje la conocemos gracias a ese diario espontáneo.

El grupo dejó París el 15 de julio; llegó por tren a Barcelona el 17, y siguió por Valencia hacia Madrid, adonde entró el 21. El 25 Revueltas visitó el frente republicano de Pozo Blanco, Córdoba, donde entró en contacto con una brigada republicana al mando de Juan B. Gómez, en la que había voluntarios mexicanos. La brigada tenía una banda de guerra, y sus integrantes se enorgullecieron de que los visitara el compositor. Impulsado por estos encuentros, comenzó a componer. Escribió algunas piezas cortas, como marchas e himnos, que son de lo menos conocido de su producción.

Revueltas regresó a Valencia el 2 de agosto. En los días siguientes los intelectuales republicanos organizaron diversos actos políticos con la participación de sus invitados mexicanos. El primero de ellos, y uno de los más lucidos, se llevó a cabo el 15 de agosto en el Teatro Principal de Valencia. Mancisidor, Paz y Julio Álvarez del Vayo fueron los oradores, y Revueltas dirigió *Caminos* y *Janitzio* con la Orquesta Sinfónica de Valencia. El duranguense no dirigía una orquesta extranjera desde 1928, y la valenciana era de un nivel muy superior a las que él conociera en el sur estadounidense. El concierto tuvo buena recepción de público y crítica, hasta donde podía serlo en una ciudad que se hallaba en guerra. Dio otro concierto con la misma agrupación el 26 de agosto.

A principios de septiembre los mexicanos se hallaban de regreso en Madrid y estuvieron la mayor parte del mes en la capital española, a escasos kilómetros del frente de batalla. Revueltas acudió a todos los actos políticos organizados por los españoles, habló un par de veces para la radio y dio conferencias y dos conciertos importantes, uno de cámara y otro con orquesta sinfónica. El primero fue el 17 de septiembre, en la Sociedad Española de Amigos de México; allí Revueltas dirigió una orquesta de profesores de la Unión General de Trabajadores (UGT), ejecutando *Homenaje a Federico García Lorca*, *México en España*, *El renacuajo paseador* y *Colorines*. Una anécdota del compositor sobre esta presentación, y sobre los músicos que dirigió, merece ser contada con sus propias palabras, porque ilustra mucho de la hora histórica que le tocó vivir y del modo como la vivió:

Y formamos la orquesta que se llamó de la UGT. Organizamos los ensayos y (que me perdonen los camaradas mexicanos) nunca como entonces he tenido una orquesta más vibrante, más entusiasta y más capaz. Tocaron mis obras como si fuera la última vez que fueran a tocar. ¿Y quién sabe? Muchos de ellos, y los más jóvenes, tenían que salir al frente en pocos días.

Una vez, en uno de nuestros ensayos generales, esperando yo impaciente la llegada de mis hombres, pasaban de las once y media y el ensayo era a las once. Nadie se presentaba. Pensé en un sabotaje. Poco a poco fueron llegando, uno a uno, y yo empecé a soltar de mi ronco pecho, como era natural. Tranquilamente ocuparon sus sitios, hasta que uno de ellos me explicó: "Maestro, no podíamos pasar ni por la Gran Vía ni por Alcalá. Estaban muy fuertes los trancazos... Luego que pasaron, pues aquí estamos listos; los demás por ahí vienen".

Yo había oído el bombardeo desde el lugar donde estudiábamos. Me encontraba ahí desde mucho antes de la hora del ensayo, como es mi costumbre, pero como los bombardeos son cosa habitual, no le había dado importancia.

Cuando me lo explicaron así, me dio pena... ¡Bueno! Hicimos el ensayo para el concierto de la tarde.¹⁶

El segundo concierto, el sinfónico, fue el 19 de septiembre. Uno de los momentos más destacados en su viaje: dirigió a las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid juntas en el Teatro de la Comedia; el programa incluyó *Janitzio* y *Caminos*. La respuesta de músicos y crítica fue muy entusiasta —una de las reseñas más cálidas fue de Rafael Alberti. Revueltas señala en sus cartas el trato tan afectuoso que le dispensaron los madrileños, así como su temple ante la crueldad de la guerra; también alude a la amistad que entonces entabló con León Felipe, otro poeta de sus afectos.

El 25 de septiembre regresó a Valencia. Le importaba mucho conseguir otras presentaciones en Europa, pues debe considerarse que había pasado inadvertido en París, a pesar de la proyección de *Redes*. Pero sobre todo deseaba viajar a la Unión Soviética, sobre la cual tenía un concepto muy idealizado, como muchos intelectuales en aquellos años. Seguramente había escuchado de su hermano José —quien había viajado a Moscú en 1935— una descripción entusiasmante, que todavía no se veía cuestionada por los procesos de 1938 y por la equívoca actitud de Josif Stalin en el inicio de la segunda guerra mundial. El músico creía que en el país de los *soviets* encontraría las condiciones adecuadas para componer y dirigir sin apremios económicos ni camarillas de poder, es decir, sin aquello que más lo agobiaba en México. Nunca pudo constatar la verdad de sus creencias. En Valencia recibió una propuesta para dirigir en Viena, pero las condiciones le parecieron inadmisibles.

El 2 de octubre la delegación mexicana llegó a Barcelona. Aunque en los días que Revueltas pasó en la ciudad la actividad musical estaba muy apagada, los españoles pudieron organizar otro acto político y musical, con intervenciones de Paz y Mancisidor y un concierto orquestal. Se juntaron los músicos de dos orquestas radiofónicas que habían integrado la Orquesta Pau Casals, una de las más famosas de España, que había sido disuelta por el violonchelista fundador al comenzar la guerra —Casals era un republicano incondicional. Fue un gran acontecimiento para los barceloneses ver reunida en el célebre Palau de la Musica Catalana, por una ocasión extraordinaria, a su distinguida orquesta, la cual ejecutó *Redes*, *Caminos* y *Janitzio* bajo la dirección del autor.

Las actividades del Congreso antifascista habían concluido, y los integrantes de la delegación mexicana regresaron de manera independiente unos de otros. Revueltas siguió con José Mancisidor, José Chávez Morado y María Luisa Vera, Octavio Paz y Elena Garro. El 9 de octubre salieron de Barcelona

¹⁶ Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 121.

por tren, y tras de pasar por Perpiñán, Narbona y Burdeos, llegaron al día siguiente a París.

Revueltas se pasó dos meses varado en París. Convivió con sus paisanos e hizo nuevos amigos; pero no se sentía a gusto. Había solicitado a México financiamiento para viajar a la Unión Soviética, pero no obtenía respuesta de los amigos que había requerido en diversas instancias gubernamentales. En la embajada mexicana tampoco recibió apoyo, sólo buenos tratos y promesas retóricas. Comenzó a pasar escaseces que se agudizaban cuando se excedía con el alcohol. Los compañeros de la delegación le ayudaban en lo que podían, pero casi todos terminaron por regresar a México, hasta que sólo quedaron en la capital francesa Fernando y Susana Gamboa, Paz y Garro y Carlos Pellicer. Este último había realizado el viaje por su cuenta, y aunque no militaba como comunista fue solidario con Revueltas y lo ayudó con generosidad.

El músico siguió escribiendo con abundancia a su esposa, pero ella le contestó en pocas ocasiones. Él le reprochaba que no le correspondiera a todas sus cartas: sentía su falta de respuesta como una señal de inconstancia y de desamor. No podía ser de otro modo si consideramos la inmensa soledad que sentiría en tierras tan distantes un hombre como él, reacio en general al trato con la gente, en especial en ámbitos formales o institucionales.

Ángela Acevedo, por su parte, no compartía lo que su esposo estaba padeciendo en las soledades de su viaje: su carácter no se prestaba para el sufrimiento o la entrega intensa, como puede inferirse de lo que le escribía el compositor. A conclusiones parecidas llegaron en su momento Rosaura Revueltas y, sobre todo, Eugenia Revueltas, quien ha comentado que su madre escribió siete cartas a su esposo en aquel otoño de 1937, cantidad que a Ángela le parecía correcta. Él, en cambio, le escribía a ella casi a diario. Cada quien escribió la cantidad que sintió necesaria, sin que hubiera intenciones de menosprecio o indiferencia por parte de la mujer.

Conforme avanzaba el calendario y sus recursos disminuían, Revueltas se fue desilusionando de viajar a la Unión Soviética y comenzó a preocuparse por su regreso a México. Aunque no tenía dinero, consideró que era factible conseguir el pasaje de vuelta, y creyó que volvería a pasar por Nueva York. En consecuencia, le escribió a Aaron Copland para solicitarle que le ayudara a organizar una presentación en su ciudad. Copland alcanzó a responderle a París y le hizo ver que era difícil organizar algo sin su presencia, por lo cual le propuso esperar a su llegada a Nueva York para planear juntos cualquier actividad. Lamentablemente, Copland no tuvo que esperarlo, porque Revueltas no pasó por esa ciudad en su viaje de regreso.

Cansado de tanto esperar sin respuesta y con el presupuesto agotado, el compositor aceptó el ofrecimiento de Paz y Garro de cambiar sus dos pasajes

de primera clase por tres de tercera. Gracias a esa desinteresada ayuda y a una cooperación igualmente generosa de Pellicer, Revueltas regresó con ellos y los Gamboa en el barco alemán Orinoco. Zarparon de Francia por Cherburgo y, tras una travesía de veinte días en que pasaron por Lisboa y La Habana, atracaron en Veracruz en diciembre. Al llegar a la ciudad de México se enteró de que un grupo de amigos de la Secretaría de Gobernación le acababa de girar a la embajada mexicana en París el dinero que necesitaba para el viaje a la Unión Soviética. El colmo de la ironía.

En medio año Silvestre Revueltas se vio expuesto a un derroche de actividades, aprovechando cada minuto: fue como si hubiera vivido diez años en esos seis meses. La experiencia española lo marcó de manera indeleble. Si bien nunca perdió su fe y su amor por la humanidad, sí cargó a partir de entonces con un peso mayor de pesimismo y desaliento sobre su conciencia.

Comenzó 1938, y a los cambios acontecidos en lo íntimo se sumaron los de autoridades y poderes en el medio musical mexicano, que incidieron en la carrera profesional del duranguense. El 28 de febrero Estanislao Mejía dejó la dirección del Conservatorio Nacional y lo sustituyó José Rolón. Éste no era muy cercano a Carlos Chávez, pero tampoco su enemigo; en cambio sí tenía diferencias con Mejía y su grupo. Por ende, la salida de Mejía trajo consigo el fin de las acciones emprendidas por el Conservatorio contra Chávez, entre ellas la Orquesta Sinfónica Nacional.

En honor a la verdad, la Sinfónica Nacional nunca pudo hacerle sombra a la Orquesta Sinfónica de México, a pesar del trabajo de Revueltas. Su desfavorable posición se hizo más evidente con la salida de su director a España, pues la labor de Ansermet no estaba planeada a largo plazo. Además, Chávez había logrado conservar el subsidio oficial para su orquesta, y el ascenso de su prestigio como director repercutió benéficamente en el de su agrupación. De esa manera, Revueltas empezó el nuevo año sin orquesta y sin grupo que lo apoyara, pues al carecer de la posición de poder del Conservatorio sus aliados se revelaron como circunstanciales —podría decirse que hasta oportunistas— y lo abandonaron: ya no les era de utilidad.

Si en este punto de su vida Revueltas se hubiera detenido a examinar su trayectoria, diez años después de volver a su país, habría podido poner sobre la balanza más logros que frustraciones. A los treinta y ocho años de edad no había concretado muchos sueños, pero ya tenía una pequeña fama internacional que le ayudaba incluso en su propio país —aunque no lo suficiente en materia monetaria—; tenía la vocación inclinada de manera más decidida hacia la composición que hacia la dirección, por lo cual quedarse sin orquesta tal vez afectó más a sus ingresos que a su inspiración; quizá poseía rivales más destacados que él en la dirección, pero en cambio había dado música a las

películas como no la habían realizado sus rivales ni nadie más; tenía por fin una familia, con la cual pasó seguramente problemas y dolores, pero también gozó de momentos felices. En fin, Silvestre Revueltas debió comprender con objetividad cuáles puertas estaban abiertas y cuáles no, y avanzó por donde tuvo la oportunidad: la composición, tanto la concertística como la cinematográfica, además de la docencia.

Durante enero y febrero de 1938 publicó en el diario *El Nacional* varios artículos, en los que examinaba el papel de la crítica musical en el medio, con agudeza e ironía abundantes y ya habituales en él. Salió en defensa de varios colegas, como José Pomar o Jacobo Kostakovsky. A pesar de que la LEAR había dejado de operar a principios de ese año, Revueltas quiso aprovechar el impulso grupal que generó, por lo menos entre los numerosos músicos que habían participado en ella.

Pomar y Kostakovsky deben haber compartido la misma idea que su amigo, pues los tres firmaron el 18 de febrero una carta que enviaron a Celestino Gorostiza, flamante jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En la carta se quejaban de la falta de trabajo para los compositores y solicitaban que se les comisionara la composición de obras a ellos tres y a Rolón, Ponce, Sandi, Hernández Moncada y Raúl Lavista (1913-1980), a cambio de un sueldo de 300 pesos mensuales. La respuesta oficial fue concederles a todos los mencionados —excepto a Lavista— tres meses de licencia con goce de sueldo para que pudieran dedicarse a la composición.

Para Revueltas el acuerdo fue muy benéfico, porque esa primavera concluyó varias obras, todas ellas muy complejas y reveladoras de un cambio en sus procedimientos y contenidos. Dos fueron las más destacadas: *Hora de junio*, para recitador y pequeña orquesta, con el texto de tres sonetos del libro homónimo de Carlos Pellicer, que éste le obsequió en el regreso de España, y *Sensemaya*, en su versión para gran orquesta, como ahora la conocemos. Por esas mismas fechas, en una estancia en Michoacán compuso las *Siete canciones*, dedicadas a su hija Eugenia, con textos de Antonio de Trueba —*Caballito*—, anónima popular —*Las cinco horas*— y de García Lorca, continuando el homenaje: *Canción tonta*, *El lagarto y la lagarta*, *Canción de cuna*, *Serenata* y *Es verdad*. Estas *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas* —como aparecen tituladas en el manuscrito— se escucharon el 13 de julio de ese año en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, en la voz de Sonia Verbitzky, dentro de un concierto del Cuarteto Clásico Nacional con diversos músicos invitados, todos bajo la dirección de Revueltas.

El 18 de febrero comenzó a filmarse *El indio*, película basada en la novela homónima de Gregorio López y Fuentes. Su director, Armando Vargas de

la Maza, debutó y se despidió del cine con este rodaje, el único que tuvo a su cargo. Revueltas se encargó de la música incidental, mientras que los arreglos de música indígena original le fueron encomendados a Manuel Castro Padilla (1890-1940). El trabajo revueltiano en esta película no se destacó tanto como en sus intervenciones anteriores, lo cual revelaba esta vez más apego del autor a las condiciones comunes en la industria nacional para la producción de música filmica; de hecho, se valió de material que ya tenía escrito, tomando pasajes de *Cuauhnáhuac*. La película se estrenó el 10 de febrero de 1939 en el Cine Alameda de la ciudad de México.

También durante la primera mitad de 1938 Revueltas participó en la producción que la Secretaría de Educación Pública realizaba de una película documental sobre la construcción de la vía férrea entre Fuentes Brotantes, Baja California, y Santa Ana, Sonora. Fue una obra ambiciosa y hasta heroica, que costó mucho trabajo y vidas humanas, porque debía hacerse bajo las inhóspitas condiciones ambientales del desierto de Altar. Su conclusión fue muy celebrada porque enlazó por tierra a la península de Baja California con el resto del país, por medio del ferrocarril. Aunque no se conoce hoy en día una sola copia de esa cinta, sabemos cuál era la música que compuso Revueltas para ella, porque con ese material sonoro organizó en julio una suite de concierto que tituló con el sarcástico nombre de *Música para charlar* —quizás evocando un documental en el cual se charlaría teniendo ese fondo musical...

Nuevas propuestas escénicas tuvo Revueltas en la segunda mitad de 1938. En agosto Celestino Gorostiza estaba planeando una producción teatral con un empresario de Broadway, Nueva York: Sam Spiegel. La empresa que éste representaba propuso al Departamento de Bellas Artes coproducir una revista musical para vender una imagen atractiva y optimista de México en el escaparate de la opinión internacional que ya era entonces Nueva York. Debió haber sonado atractiva la idea de promover una buena imagen del país ante los vecinos del norte, cuando acababa de ocurrir la expropiación petrolera y ante los crecientes temores de muchas naciones ricas por el avance en Europa de los regímenes fascistas y comunistas —en una época en que el nuestro era tenido por algo parecido a tales regímenes. Fueran éstos u otros los motivos, Gorostiza aprobó el proyecto de Spiegel y lo apoyó.

Así se fue conformando la revista *Upa y Apa*, la cual reunió a un buen número de escritores talentosos como guionistas, varios escenógrafos de renombre en la escena nacional y una suma poco frecuente de compositores de tipo popular como Tata Nacho, Alfonso Esparza Oteo (1894-1950) y José Sabre Marroquín (1910-1996), con autores de concierto como José Rolón, Candelario Huízar, Blas Galindo y Silvestre Revueltas. Éste ya tenía lista para fines del año la música para un episodio de la revista, *Un retablo*, con argu-

mento de Xavier Villaurrutia. Aunque de manera marginal, Revueltas y Gorostiza volvían a reunirse en un trabajo teatral, como siete años atrás.

El 15 de diciembre Revueltas dirigió un programa especial en el Palacio de Bellas Artes, titulado *Música sinfónica de mexicanos*. La orquesta convocada para esta función especial estaba prácticamente integrada, como en los años de la Sinfónica Nacional, por elementos de la Sinfónica de México. A juzgar por la publicidad que se imprimió en el programa de mano, la presentación debió sufragarse con aportaciones institucionales y de empresarios privados. Revueltas dirigió en esa ocasión *Zapotlán* de Rolón, estrenó la suite del *Merlín* de Isaac Albéniz (1860-1909), que había orquestado y arreglado Ponce, y presentó, junto con *Caminos* y *Janitzio* —ya en su segunda versión—, dos estrenos propios: *Música para charlar* y *Sensemaya*. Aunque la respuesta no fue desfavorable, en especial entre la crítica, debe considerarse que los asistentes no tenían conciencia de la magnitud de lo que estaban escuchando cuando Revueltas dio a conocer la que ahora consideramos su obra maestra: *Sensemaya*.

El músico debió pasar por una de sus peores crisis personales poco después de ese memorable concierto, porque en enero de 1939 fue internado en el Hospital Psiquiátrico que dirigía Manuel Falcón, para rehabilitarse de otro episodio alcohólico. Aunque fue llevado varias veces a ese hospital por lo menos desde 1936 —por sus amigos o por su esposa—, esta ocasión reviste interés particular porque durante ella Revueltas escribió un *Diario*, en el cual manifestó su ánimo pesimista con muchas cosas de la vida, la conciencia de su inmensa soledad —que no se llenaba con el trato superficial de sus amigos— y el tormento de saber que estaba creando algo muy valioso que sin embargo no le daba para vivir. Todo ese *Diario* revela una lucidez extraordinaria del autor ante su carácter y su posición en el mundo. Entre los aforismos que también escribió durante esa estancia, uno parece reflejarlo a él mismo: “Toda ceguera es el mayor infortunio. Y toda clarividencia también”.

Tras la rehabilitación, Revueltas salió con mucha disposición de trabajo, tal vez proponiéndose una especie de terapia. A mediados de ese enero se había iniciado el rodaje de una nueva película de Chano Urueta, *El signo de la muerte*. El 7 de febrero ya se había concluido, después de lo cual se empezaron su montaje y edición. El productor asociado y argumentista era Salvador Novo. Éste se hallaba tan entusiasmado con su historia policiaca-cómica, en la que se combinaban evocaciones aztecas con el humor carpero de Mario Moreno *Cantinflas* y Manuel Medel, que deseó una música de fondo tan ambiciosa como sus esperanzas puestas en la película. En consecuencia, fue con Revueltas a proponerle componer la música, y éste aceptó. El duranguense ya se estaba haciendo a la idea de que el cine le proporcionaba ingresos seguros para sobrevivir, aunque no le exigiera un nivel elevado de calidad musical.

Pero él sí se lo exigía, así que creó una música chispeante y graciosa, digna de mejores prendas filmicas que las que tiene *El signo de la muerte*, cinta muy floja y fallida, que desperdició la suma de talentos que habrían podido combinarse entre un Cantinflas, un Novo y un Revueltas.

Al finalizar esta película, Novo se retiró por un tiempo del cine, pero dejó relacionado a Revueltas con el director Chano Urueta. Así fue como empezó para el músico un año dedicado casi por completo a la composición cinematográfica, asociado con Urueta. Un año en el que hubo altas y bajas, en un constante conflicto entre las ambiciones creativas y las urgencias requeridas por la industria. Ya no eran producciones como *Redes* o *¡Vámonos con Pancho Villa!*, ni Urueta era De Fuentes. A pesar de que se hacen defensas ocasionales de los trabajos de Urueta, la opinión generalizada de la crítica durante medio siglo ha puesto en evidencia sus debilidades, intentos fallidos y pretensiones de parecer trabajos ambiciosos y trascendentales.

Mientras Revueltas se embarcaba en la aventura cinematográfica, un trabajo escénico pendiente se estrenaba por fin: *Upa y Apa*, que sólo pudo ofrecer las dos funciones de estreno en Bellas Artes el 15 de marzo de 1939, porque la presión sindical de la Federación Teatral sobre Sam Spiegel impidió más representaciones. En general, la revista no había sido bien vista por la crítica; su tono pintoresquista y complaciente no debió agrandar a los espíritus más exigentes. Donde sí podía rendir frutos un trabajo de esa naturaleza era en Broadway, y allá se lo llevó Spiegel —acompañado de Gorostiza. El 21 de abril de 1939 la revista se estrenó con modificaciones, subiendo el número de episodios de diecinueve a veintisiete y con el nuevo nombre de *Mexicana*, en el 46th Street Theatre —hoy Richard Rodgers Theatre. Sólo estuvo cinco semanas en cartelera, temporada corta para los promedios neoyorquinos, pero tuvo en general buena respuesta del público y la crítica. El episodio con música de Revueltas, *Un retablo*, fue intitulado *Un velorio (The Wake)* para la producción de Nueva York, y al parecer no sufrió modificaciones significativas de una temporada a otra.

La siguiente cinta de Chano Urueta musicada por Revueltas fue *La noche de los mayas*, cuyo rodaje se inició el 17 de febrero de 1939. Esta película terminaría valiendo más por la fotografía de Gabriel Figueroa en las ruinas mayas y por la música de Revueltas que por la narración filmica. Lo que en su tiempo algunos vieron como hieratismo o estoicismo fatal de los indígenas ahora se aprecia como falta de acción dramática y edición sin dinamismo. Muchas pretensiones del argumento reflejaban en el fondo una confusión ideológica que tal vez existía en el ánimo de quienes vivían el final del cardenismo, con una cierta vuelta a políticas de derecha que se confirmarían en los años posteriores.

Ante la falta de claridad temática que el director manifestaba en *La noche de los mayas*, los hombres de talento como Figueroa y Revueltas se dieron a la tarea de resolver de manera muy personal las necesidades que les planteaba la película. Gracias a esa relativa independencia de contenidos, la música del duranguense se fue cargando de brillo, de fuerza dramática, y aportó sus propios significados emotivos a muchas imágenes que carecían de expresión definida por ellas mismas. En medio de su desamparo industrial, Revueltas se esmeró en crear una pintura musical grandiosa, a la medida de lo que él, como tantos, creyó que podría y debería esperarse de un filme ambicioso y con buenas intenciones. *La noche de los mayas* se estrenó el 7 de septiembre de 1939 en el Cine Alameda, en la ciudad de México.

Poco antes del estreno, Revueltas tuvo que afrontar uno de los momentos más dolorosos de su vida: la muerte de su madre, el 27 de agosto de 1939. Romana Sánchez Arias había sobrevivido dieciséis años a su esposo, y se veía mucho más acabada de lo que cabría esperar para sus cincuenta y seis años. Seguía siendo una autoridad moral indiscutible para la familia, y Silvestre la adoraba; el día del velorio su llanto era incontenible.

La vida debía continuar, y Silvestre Revueltas tenía trabajo pendiente. Sin descuidar sus clases en el Conservatorio, siguió su trabajo filmico industrial con Chano Urueta, esta vez con su versión para la pantalla del clásico de Azuela, *Los de abajo*, la cual empezó a rodarse el 17 de septiembre de 1939. La película se quedó a una gran distancia de lo que la novela se merecía. En cuanto a Revueltas, el apremio de los ritmos industriales con que se trabajaban estas cintas debió moverle a citar de nuevo sus propias obras de concierto, como ya lo había hecho en *El indio*: en *Los de abajo* tomó "prestados" para la música de fondo varios pasajes de *Caminos*, junto a secuencias compuestas originalmente para la cinta.

Los de abajo tardó varios meses en estrenarse, como también se retrasó la presentación de *El signo de la muerte*. El 23 de diciembre de 1939, en el mismo Cine Alameda de las películas anteriores, *Cantinflas* y *Medel* por fin pudieron verse, y *Novo* y *Revueltas* escucharse. *Novo* se sentía satisfecho con *El signo de la muerte*; no sabemos si *Revueltas* también.

Satisfecho o no, apenas tres días después Urueta comenzó a rodar una película más, la última que *Revueltas* musicaría: *¡Que viene mi marido!*, adaptación de una farsa del español Carlos Arniches. Esta cinta tiene la gracia particular de sus protagonistas, Joaquín Pardavé, Julián y Domingo Soler, Emma Roldán y Arturo de Córdova, entre otros, aunque no en sus participaciones más brillantes. La adaptación dejó una trama que avanza con una lentitud exasperante, precisamente en una historia de las que funcionan por la rapidez y la sorpresa, como las farsas de enredos llamadas "comedias de astracán".

Ésta es la menos lograda de todas las películas en las que participó Revueltas, incluso en su colaboración. Quizá ya se sentía hartado de producir cantidad y no calidad para resultados tan insatisfactorios, así que resolvió llenar el ambiente de esta cinta con fragmentos de su material previo, aquellos que funcionaran para sugerir buen humor y sarcasmo. *¡Que viene mi marido!* cita largos pasajes de *Música para charlar*, los cuales probablemente el público de su tiempo no asoció con la música de un documental ferrocarrilero, aunque no sabemos si la producción sobre los ferrocarriles de Baja California se proyectó en salas comerciales, como la película de Urueta.

Los de abajo y *¡Que viene mi marido!* se estrenaron en 1940, en la ciudad de México, con pocos días de diferencia: la primera, el 1° de junio en el Cine Regis; la segunda, el 6 de junio en el Cine Palacio. Para entonces, Revueltas ya se hallaba desligado de toda actividad musical cinematográfica; si era un descanso o un retiro definitivo, el compositor no dio ocasión para saberlo. No debería descartarse la posibilidad de que se hubiera hartado de trabajar a marchas forzadas, sin tiempo de crear música para otros fines que los filmicos, obligado a llenar tiempos muertos en las cintas con música de cualquier calidad, original o reciclada, grandiosa y compleja como en *La noche de los mayas* o mediocre e irregular como en *¡Que viene mi marido!* El compositor ganó dinero, pero el artista debió sentirse herido.

Otra razón importante que pudo haber alejado a Revueltas del cine fue el surgimiento de una actividad muy llamativa en la danza de concierto a principios de 1940. Gracias a diversas circunstancias afortunadas, los esfuerzos de las pioneras de la danza moderna en México —como las hermanas Campobello— se veían concretados en las producciones de las nuevas compañías, apoyadas por el Departamento de Bellas Artes. Por una parte, Anna Sokolow promovía las actividades de la compañía La Paloma Azul; por otra, Waldeen se encargaba del Ballet de Bellas Artes. Para las producciones de estas compañías hacía falta música original, que permitiera renovar el repertorio dancístico, el cual sólo repetía los programas de balet clásico que ya no interesaban tanto a estas coreógrafas.

Entre los principales promotores de la composición musical para la danza se hallaba entonces Rodolfo Halffter (1900-1987), quien no tenía mucho tiempo de haber llegado de España, asilado en nuestro país como tantos paisanos suyos defensores de la causa republicana en la guerra civil recién concluida. Halffter y Revueltas se conocieron en tierras españolas en 1937, pero no entablaron una amistad estrecha, hasta que los reunió en México el trabajo dancístico. Otro asilado español que hacía tertulia con ambos compositores durante 1940 fue Otto Mayer-Serra (1903-1968), quien fue el primero en publicar un estudio musicológico sobre la obra de Revueltas.

Cuando le propusieron componer la música para una coreografía, Revueltas debió sentir que se le abría una nueva puerta y que podría descansar del cine. Después de todo, tenía una larga experiencia en producciones escénicas, y en éstas se podía trabajar a un ritmo más pausado y con mayor control, en términos artísticos, del resultado sonoro final; por lo menos así sucedía en las producciones del Departamento de Bellas Artes de aquellos años.

En mayo de 1940, Revueltas había aceptado la propuesta de Waldeen para realizar la música de una coreografía inspirada en los grabados de José Guadalupe Posada. Hay mucho en común entre Posada y Revueltas en cuanto a los elementos sintéticos y al humor directo, punzante y macabro de sus respectivas obras. El músico tenía sobrados motivos para sentirse identificado con los personajes creados por el grabador, en especial las calaveras, en las cuales se basaría el trabajo de Waldeen. Volvió el compositor a escribir con más ambiciones artísticas que apremios industriales. Para octubre de 1940 tenía el guión de piano de tres de los cuatro episodios de la coreografía; le faltaba componer el último y orquestar toda la obra.

Entre los amigos poetas que Revueltas trató en 1940, cabe mencionar a dos: Efraín Huerta y Pablo Neruda. Huerta, quien tenía la misma edad que José Revueltas y Octavio Paz, escribió los versos que habrían de usarse como coros en *La Coronela*, título definitivo del montaje de Waldeen. En la casa de Pablo Neruda el compositor se quedó alguna noche conversando y bebiendo.

Casi al mismo tiempo que el trabajo de Waldeen se planeó el montaje de *El renacuajo paseador*, con coreografía de Anna Sokolow. Para Revueltas tendría sin duda un significado muy especial ver por fin la representación de una de sus composiciones preferidas, cuyo destino inicial era precisamente el escenario. Si en 1933 había resultado "demasiada música" para un montaje de títeres, siete años después era suficiente para un trabajo de danza, donde no se necesitaban los versos de Pombo y por lo tanto no debían temerse choques ni superposiciones de lenguajes artísticos.

Desgraciadamente quedó interrumpida para siempre esta nueva etapa en la producción musical del duranguense. La noche del 4 de octubre de 1940, mientras se estrenaba en el Palacio de Bellas Artes *El renacuajo paseador* en el programa de La Paloma Azul, el compositor agonizaba en su departamento de Doctor Velasco 127, en la colonia Doctores, donde había vivido en los últimos tiempos. Pasaba por un periodo de embriaguez y, tras de haber bebido cerveza helada para curársela, salió a la calle con ropas muy ligeras. Cuando regresó en la noche a su casa, ya se hallaba con un cuadro agudo de bronconeumonía, y era casi imposible moverlo para llevarlo a un hospital. En la madrugada del 5 de octubre de 1940 murió Silvestre Revueltas Sánchez.

El cuerpo de Silvestre Revueltas se veló en el Conservatorio Nacional de Música, en el edificio que entonces ocupaba en la calle de Moneda, en el Centro Histórico de la ciudad de México. Durante su velorio, muy concurrido y dolido por todo el medio musical académico, Julián Carrillo y Carlos Chávez coincidieron en una de las guardias al féretro. Revueltas fue sepultado en el Panteón Francés. Durante la ceremonia fúnebre Pablo Neruda leyó su poema *A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (Oratorio menor)*, que luego habría de incorporar al gran *Canto general*.

La Paloma Azul dio dos funciones más de *El renacuajo paseador* en el Palacio de Bellas Artes, el 8 y el 15 de octubre de 1940. El 23 de noviembre el Ballet de Bellas Artes estrenó en el mismo Palacio varias coreografías, entre ellas *La Coronela* de Waldeen, con la música inconclusa de Revueltas —el episodio cuarto con música de Blas Galindo y la orquestación de los cuatro episodios por Candelario Huízar. Se dieron otras dos funciones de esta coreografía el 26 y el 30.

El 27 de junio de 1941 la Orquesta Sinfónica de México volvió a interpretar una obra de Silvestre Revueltas después de seis años: *Janitzio*. Dirigió Carlos Chávez. La ejecución se repitió el 29.

El 23 de marzo de 1976 los restos de Silvestre Revueltas fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de Dolores, en la ciudad de México, donde reposan en la actualidad.

II. Música para charlar: visión panorámica de la obra de Revueltas

El estilo revueltiano

*Y qué dulce disonancia,
en vigencia desde tiempos primitivos...*

Daniel Castañeda, *Ranas*

SILVESTRE REVUELTAS COMPUSO ALREDEDOR DE SESENTA OBRAS, SIN TOMAR EN CUENTA sus ejercicios escolares anteriores a 1926. Es un número en apariencia escaso para un músico, pero debe considerarse, por una parte, que el autor sólo trabajó formalmente en la composición durante once años; por otra parte, muchas de estas obras existen en dos versiones, a menudo con diferencias significativas entre una y otra; a mayor abundamiento, el trabajo dedicado a cada una de esas partituras es tanto y tal que prácticamente todo es de alta calidad, con pocos momentos débiles, un nivel general satisfactorio y algunos logros excepcionales, como el *Homenaje a Federico García Lorca* o *Sensemaya*, que forman parte con todo derecho de la música más importante del siglo XX.

Quien publicó el primer texto de análisis musical sobre Revueltas fue, como ya se ha dicho, Otto Mayer-Serra. Desde 1941, cuando apareció su artículo "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", a la fecha, se ha multiplicado el número de estudiosos de la música revueltiana, tanto en México como en el extranjero. Entre ellos podemos mencionar a Nicolas Slonimsky, Arno Fuchs, Gerónimo Baqueiro Fóster, Robert Stevenson, Esperanza Pulido, Manuel Reyes Meave, Sophie Cheiner, Gerard Béhague, José Antonio Alcaraz, Jorge Velazco, Julio Estrada, Dan Malmström, Zoila Gómez, Juan Arturo Brennan, Peter Garland, Luis Jaime Cortez, Roberto Kolb, Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián.

Generalidades

La música de Revueltas produce una reacción inmediata en el oyente, es muy difícil que lo deje indiferente. Sin embargo, tras una aparente sencillez y un efecto inmediato de vivacidad, tensión o dramatismo, se revelan varias facetas de una construcción sonora más compleja. Siempre ha habido discrepancias entre los estudiosos para tratar de identificar un sentido de desarrollo, de cambio o evolución —si es que la hay— a una obra realizada en un tiempo tan breve; una obra que, además, abarca un espectro diverso, variado, que nos sorprende e impresiona por haber logrado en tan pocas piezas tantos registros emocionales e intelectuales. La música revueltiana puede ser abiertamente descriptiva —como en *El renacuajo paseador* y *Música para charlar*— o lo más abstracta posible —el *Cuarteto núm. 3, Planos/ Danza geométrica*—; puede ser infantil e inocente —en las canciones, en *8 x radio*— o profunda, angustiada y hasta trágica —*Hora de junio, Redes. El Homenaje a Federico García Lorca* tiene bien ganada su fama de síntesis de tan amplio espectro, porque lo expresa todo en unos cuantos minutos a través de sus tres partes: *Baile* —la inocencia—, *Duelo* —la tragedia— y *Son* —el sentido rítmico.

Evolución e influencias

A lo largo de los años se han ido aplicando etiquetas y membretes a la obra de Revueltas para organizar de modo sistemático su estudio. Los resultados siguen siendo insatisfactorios, aunque hay cierto consenso en que la producción musical del duranguense es de mejor calidad y muestra más hallazgos y estilo personal más definido después de 1936. Para quienes consideran las formas de desarrollo como un estado “superior” del trabajo de composición, el periodo de *Sensemayá* (1938) reflejaría un avance en esta idea evolucionista. Sin embargo, desde 1930-1932 los cuartetos de cuerdas proponen ideas de desarrollo muy originales, lo cual muestra que incluso la supuesta “evolución” no estaría regida por el transcurso del tiempo.

Otras dos asociaciones que siempre se le hacen a Revueltas son el término de “nacionalista” y su herencia de la obra de Igor Stravinski, particularmente del llamado “periodo ruso” de este autor, en donde se incluyen *El pájaro de fuego, Petrushka* y *La consagración de la primavera*. Conviene advertir que en las décadas de 1920-1940 muchos compositores resintieron la influencia de la obra del gran ruso, y Revueltas y Carlos Chávez no eran los únicos ni los primeros. En el ambiente musical mexicano, la aparición de las composiciones de Stravinski en los programas orquestales despertó el rechazo casi

general de los autores que defendían la antigua escuela romántica, y éstos asociaron en sus batallas ideológicas el sonido del autor ruso con las obras de Chávez y Revueltas.

Para aquellos años, el trabajo de Revueltas tenía ya muchos puntos de contacto con autores de tan diverso lenguaje como Manuel de Falla, Serguéi Prokofiev, Béla Bartók, Heitor Villa-Lobos o Kurt Weill. Sin embargo, la referencia obligada para el público mexicano, que no podía enterarse de tanta música en tan poco tiempo —a pesar de la labor comandada por Chávez—, seguía siendo Stravinski. En 1934, cuando se estrenó *Planos*, no faltó quien afirmara que el duranguense estaba imitando con su tratamiento percusivo y disonante del piano a *Las bodas* de Stravinski. La asociación ideológica se impuso a la asociación sonora, hasta el grado de que los hallazgos propiamente revueltianos posteriores a 1936 —sobre todo en materia rítmica— fueron soslayados o incluso desatendidos por completo. Al fin y al cabo, si se puede rastrear una influencia estravinskiana en Revueltas, ésta no basta para explicar las diversas características del estilo tan personal del duranguense; por ejemplo, su inconfundible referencia a la música popular mexicana.

“Lo nacional”

Lo más natural para Revueltas era producir una música que se considerara nacionalista, si le correspondió vivir y trabajar en aquel periodo de la historia cultural mexicana en el que la exaltación de “lo nacional” pasó a adquirir el valor de la máxima categoría ideológica a la que un artista podía aspirar. El mismo pensamiento, reflejo de las grandes sacudidas sociales provocadas por la revolución iniciada en 1910, determinó muchos principios de acción e influyó de modo evidente sobre los temas, contenidos y formas preferidos y manifestados por numerosos creadores: los pintores de la llamada Escuela Mexicana, como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaró Siqueiros; los escritores que solemos agrupar en la corriente de la Novela de la Revolución, como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán; los pensadores como Samuel Ramos y José Vasconcelos; y, desde luego, varios compositores, entre ellos los de la generación de 1899: Carlos Chávez, Eduardo Hernández Moncada y Silvestre Revueltas.

Sin embargo, como lo revela la nómina de tan destacadas personalidades que produjeron sus principales obras entre 1920 y 1950, podían compartirse acaso ciertos principios y actitudes ideológicas en torno de la construcción de una expresión artística a la que pudiera denominarse “nacional”, pero los elementos y los procesos de que se valió cada creador, así como sus intereses

y objetivos, fueron muy diversos y hasta contrapuestos. Basta comparar la preferencia de Revueltas por el *ostinato* —que se explicará en detalle más adelante— con el principio de “no repetición” postulado por Chávez, para empezar a advertir lo diferentes que podían ser los discursos estéticos de dos artistas, aparentemente cercanos, a los que hacemos coincidir en agrupaciones del tipo del “nacionalismo” sin mayor reflexión. Debería recordarse que esa palabra explica mejor un concepto ideológico que uno estético, y escucharse los *Cuartetos de cuerda 1 y 3* o *Planos* antes de aplicar tan categóricamente la etiqueta de “nacionalista” a toda la música de Revueltas.

Recursos melódicos y armónicos

El caso de Revueltas ilustra una opción muy personal y estilizada de la actitud frente a “lo nacional”. Si exceptuamos una posible referencia a un son michoacano en *Janitzio*, la melodía maya *Los xtoles* en *La noche de los mayas* y la ronda infantil *A la víbora de la mar* en *Troka*, lo normal en la obra revueltiana es que nunca se cite de modo textual una melodía popular ya existente. La asociación que el oyente hace con esta música, de lo académico a lo popular, la logra el compositor sobre todo gracias a los intervalos entre voces melódicas, idénticos o análogos a los de los cantores tradicionales, y al punto de partida rítmico de las obras, que casi siempre puede identificarse, y corresponde a patrones ampliamente difundidos, como el vals, el corrido o el sistema del son: es decir, aquellos ritmos predominantes en la música popular urbana o en la música regional actual, sobre todo mestiza o criolla; nunca reconstrucciones arqueológicas idealizadas de lo indígena.

Si las composiciones revueltianas pueden empezar con la engañosa sencillez de un tema accesible y pegajoso al oído y un ritmo de fácil identificación, no continúan ni concluyen con la misma apariencia de accesibilidad. Aquí entra en juego una especie de sistema que puede detectarse en muchas de estas obras, y que el compositor parece haber sometido a diversas pruebas, ya fuera variando el ritmo inicial, ya expandiendo los temas hasta donde lo permite su material, ya jugando con los timbres de los instrumentos. Por supuesto, no porque Revueltas se valiera de un determinado sistema habría tenido que someter o ajustar todas sus composiciones a él, sin permitirse libertades o transgresiones. Los ejemplos se verán más adelante, cuando se exponga el principio constructor que representa el ritmo en la obra revueltiana.

En general, puede afirmarse que Revueltas sabía aprovechar al máximo unos pocos elementos sonoros dados. Cualquiera de sus obras permite el análisis tonal clásico, pero constantemente aparecen en las partituras elemen-

tos ajenos al sistema tonal que demuestran con claridad cómo cada pieza requiere de un análisis peculiar, que tome en cuenta diversos factores y no se ciña a un solo sistema. Incluso debe considerarse el caso extremo de *Sensemaya*, con sus elementos tan entramados unos con otros que las mismas células construidas sirven de armonía, de frase melódica y de ritmo.

También hay que tener presente la costumbre revueltiana de crear partituras dobles, es decir, sendas versiones de una misma composición para distintas dotaciones instrumentales: *Cuauhnáhuac* y *Sensemaya* tienen versión de orquesta de cámara y de gran orquesta. *Planos* y *Danza geométrica* constituyen otro par muy famoso, el primer título para conjunto de cámara con un solo piano, el segundo en versión sinfónica, con dos pianos. Casi todas las canciones existen en versiones con piano y orquestales. Las respectivas versiones de la misma composición suelen presentar diferencias significativas, y esto revela la conciencia del autor acerca de los usos y finalidades específicas de sus recursos creativos.

En las melodías revueltianas, además de lo señalado acerca del mimetismo logrado por el autor con la música popular mexicana, conviene destacar que por lo general sus frases melódicas son muy breves. El oyente se verá expuesto a constantes frases nuevas, derivadas de las anteriores, pero siempre entrecortadas y sin relación directa ni consecutiva. La concepción general de la melodía en *Revueltas* es expositiva: presenta frase tras frase, y la brevedad de éstas permite que operen como la medida del transcurso general de la obra: es decir, se vuelven por igual célula melódica y célula rítmica. La exposición sucesiva de estas células, a menudo de ánimo contrastante —como se explicará más adelante—, y la superposición de ellas en las piezas más complejas, constituyen la médula del “modo de decir las cosas” particularmente revueltiano:

La célula rítmica y la construcción

Nadie mejor que el propio compositor para hablar de la importancia que daba a lo rítmico en su concepción de la música:

Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. 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 propio lenguaje. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en línea melódica y se mueven dinámicamente...

Estas declaraciones, recogidas por el periódico *Frente a Frente* en 1937, constituyen una de las escasas referencias que el autor hiciera “en serio” sobre su obra. En efecto, en *Revueltas* un patrón rítmico se puede repetir de modo insistente, sin cambios de alturas —dando lugar a las figuras llamadas *ostinati*—, hasta formar un ambiente sobre el cual se apliquen fórmulas melódicas breves, a menudo frases sin desarrollo. Mediante estas aplicaciones la repetición rítmica obtenida con estos patrones no produce un efecto aburrido, pues la variación de lo aplicado enriquece el ambiente con distintas valoraciones, según el propósito que en cada obra haya tenido el autor. Así, el mismo efecto de *ostinato* genera un ambiente festivo en *Janitzio* o en *Caminos*, pero en *Redes* sirve para dar dimensión dramática y en el *Homenaje a Federico García Lorca* crea un clima de duelo solemne con muy pocos recursos, aprovechados al máximo.

Otro uso del ritmo en *Revueltas*, el más original, es cuando agrupa los patrones rítmicos, primero exponiéndolos uno después del otro, sin darles apenas desarrollo melódico ni armónico, para después volverlos a presentar, pero superpuestos al mismo tiempo, obteniendo de este modo una gran densidad sonora a causa de la acumulación de su material, que por su naturaleza rítmica produce una textura inusitada, podría decirse un contrapunto espontáneo. En *Colorines* y en *Música de feria* ya se pueden apreciar muestras de esta superposición constructiva, pero la culminación de ese proceso se observa en *Sensemayá*, en cuyo final cada sección de la orquesta interpreta un patrón rítmico distinto al mismo tiempo, los mismos patrones que habían sido expuestos por toda la orquesta de modo sucesivo en el inicio de la pieza. En las variaciones del movimiento final de *La noche de los mayas* —según la suite de José Ives Limantour— puede escucharse el mismo proceso de superposición de motivos rítmicos que se van acumulando hasta producir grandes masas sonoras, que sin embargo permiten la identificación de sus respectivos componentes. En otras palabras, aquí no se produce lo que llamaríamos en lenguaje coloquial un “emplastamiento” de la música: es un gran volumen, en efecto, pero ampliamente distribuido, no condensado en un espacio estrecho.

Con la célula rítmica como “ladrillo”, *Revueltas* procedía para la construcción de sus obras organizando sus materiales por tres. Esto se puede entender por igual en la estructura de sus obras divididas en tres movimientos —como *Alcancías*, los *Cuartetos 2 y 3* o el *Homenaje a Federico García Lorca*—, que en la forma de exposición tripartita ABA' dentro de las piezas en un movimiento: *Colorines*, *8 x radio*, *Janitzio* y *Caminos*, por ejemplo. Como ya se ha señalado, *Revueltas* operaba de modo sistemático pero con libertad, y así tiene también un buen número de obras cuya construcción no está organizada en tres partes, ni en la estructura por movimientos ni en las formas emplea-

das: *Cuauhnáhuac*, *Ventanas*, *Planos/ Danza geométrica* son muestra de esas "libertades" constructivas.

Con respecto a la organización en tres movimientos, el compositor duranguense reflejaba su inclinación hacia las tendencias neoclásicas que surgieron en la música de los años 1925-1950 aproximadamente, las cuales serían impulsadas por autores como Stravinski, Falla, Villa-Lobos, Poulenc o Ponce. El oyente puede seguir en *Alcancías* o en el *Homenaje a Federico García Lorca* una distribución anímica de movimientos alegre-lento-alegre; es decir, como si se tratara de conciertos o sonatas de estilo barroco o clásico. Esta distribución anímica, empero, no se refiere a tales géneros musicales en cuanto a sus temas y procedimientos de desarrollo, ya que en esta materia Revueltas no procedía con criterios neoclásicos. En lugar de las fases de exposición, desarrollo y recapitulación propias de la llamada forma sonata, casi no existe desarrollo en los temas presentados. Sus materiales son expuestos, sustituidos por otros y retomados sin mucha variación, excepto en obras como los cuartetos y *Sensemaya*, donde los desarrollos de los materiales tienen características peculiares ya mencionadas.

Aunque pueda pensarse que la exposición sin desarrollo no representa una forma compleja de música, esto no constituía para el duranguense un problema ni una limitación, pues sus intereses musicales tenían otros objetivos. Cuando mucho, este proceder revueltiano influyó para que sus obras fueran de corta duración. Excepto la música para cine, cuyo tiempo depende de factores extramusicales, no hay una pieza de Revueltas que dure más de quince minutos. Los que han realizado suites con la música revueltiana para el cine o la escena no han tomado en cuenta lo que el propio autor se demandaba para la sala de conciertos: dentro de sus muy personales sistemas constructivos, él no necesitaba más tiempo para lo que quería decir. Ahora bien, ¿puede definirse, por lo menos a grandes rasgos, algo de eso que quería decir?

Revueltas, un autor dramático

Una característica general y básica en la obra de Revueltas es una concepción dramática del sonido. Entiendo por "dramático" no la acepción tan limitada que suele estar asociada con el melodrama o con lo serio o triste, sino el concepto más poético, más elemental, de drama como acción en conflicto, como movimiento que exige una resolución. Toda la música de Revueltas expresa este sentido dramático, el cual no permite un lugar para el reposo: juega con el choque, el enfrentamiento, la contraposición. El oyente percibe contrastes entre motivos o frases sonoras de distinto ánimo, además de un

sentido del movimiento en los peculiares desarrollos musicales que llega a haber en ciertas obras; estos contrastes lo llevan hacia efectos climáticos o resoluciones finales de nudos o conflictos aparentes. El resultado puede ir de lo efectista —el golpe de reacción inmediata— a la tensión —la espera angustiante de algo que está a punto de romperse, pero tarda más y más en hacerlo... Si en piezas no destinadas al cine o a la escena pueden notarse estas características, no parece tan sorprendente hallarlas en donde se necesitaban de modo primordial.

Una de las cualidades que primero saltan a la vista del trabajo revueltiano en la pantalla es lo bien entrelazado y compenetrado que se halla con las imágenes, los personajes y el ambiente, trascendiendo el papel de “música incidental” en el sentido tradicional de mero adorno o relleno y pasando a ser pieza fundamental de la creación del ambiente dramático de las películas. Este valor de excepción de la música filmica revueltiana se manifiesta lo mismo en las grandes cintas donde la suma es de una felicísima resolución, como *Redes* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, que en las películas limitadas o francamente mediocres donde la música es el único elemento significativo y hasta ayuda a disimular la falta de otros valores, como en las películas dirigidas por Chano Urueta. En *Redes* la importancia asignada a la música es tal, que están alternadas escenas de diálogos con secuencias enteras donde sólo se escucha música, y el valor de ésta es tal que no sólo refuerza las imágenes respectivas, lo cual sería previsible, sino que aporta sensaciones, estados de ánimo que enriquecen lo que vemos. Efectos parecidos se dan en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, aunque en menor grado, pues hay pocas escenas con presencia exclusiva de la música.

Otro manejo dramático en *Revueltas*, que además puede contener una buena carga humorística, se halla en el sentido descriptivo-narrativo que da a ciertos timbres instrumentales. Con ellos provoca efectos de textura y color, que otorgan una densidad peculiar y una identidad muy clara a su música —una especie de “firma personal”. El ejemplo más referido, por lo evidente de su resultado, puede escucharse en el *Baile del Homenaje a Federico García Lorca*, donde la exposición principal corre a cargo de dos instrumentos tan opuestos como el flautín y la tuba. Sin embargo, en otras obras también pueden hallarse contrastes sonoros y oportunidades para que cada instrumentista tenga momentos destacados; no en balde se ha dicho más de una vez que *Revueltas* trataba a la orquesta sinfónica como si fuera un conjunto de cámara.

Ahora bien, el sentido descriptivo-narrativo de los timbres instrumentales permite a nuestro compositor presentar asociaciones muy claras e inmediatas con determinados hechos o situaciones —descripción—, o con el desarrollo de la trayectoria de un personaje dado —narración—. Como ejemplos descriptivos claros pueden ilustrarse aquí el ambiente ferroviario en *Música para charlar*, los remos de los pescadores en sus lanchas en *Redes*, o el flautín asociado con

el personaje de Manuel Medel en *El signo de la muerte*. No obstante estos brillantes ejemplos filmicos, el logro supremo de la descripción y narración revueltianas es, sin duda, todo *El renacuajo paseador*, desde la identificación del trombón con el personaje del renacuajo hasta las peripecias de todo su argumento. *Troka* y *Un retablo* —para *Upa* y *Apa*— también contienen materiales descriptivos, cargados de mucho humor.

Todas las características señaladas reflejan el sentido de lo dramático que poseía Revueltas, y se suman a otras cualidades, más específicas o propias de determinadas obras, como el sentido del humor o el del contraste. Sin embargo, aun estas cualidades pueden verse como expresiones peculiares del sentido dramático general presente en lo que podríamos llamar el estilo revueltiano.

El sentido del humor

Puede hablarse del humor como un recurso que Revueltas empleaba para satirizar la imagen de solemnidad que suele asociarse con la música de concierto. El humor revueltiano se manifiesta de modo casi espontáneo, lo mismo en sus composiciones que en sus escritos, como algo que no permitiría una explicación razonada. Sin embargo, puestos a ver manifestaciones o efectos y consecuencias eventuales de tal manejo del humor, se puede hablar de ciertos ejemplos.

Tomemos el caso de los “albures”, por llamar así a estas breves frases o giros que aparecen fuera del discurso ya planteado en una obra dada, fuera del ritmo y del ámbito armónico, pero que terminan por entrar en juego con tal discurso aparentemente fluido. Parecen comentarios al margen sobre lo que va transcurriendo en la exposición básica, que sazonan e impiden aceptar un transcurso lineal y sin accidentes. En *8 x radio*, *El renacuajo paseador*, *Janitzio* y *Alcancías* pueden hallarse algunos de los ejemplos más claros de este efecto peculiar.

También existe en el autor la conciencia de provocar en el oyente el efecto de “desafinación” o “desorden” intencionales, como para desconcertarlo o prevenirlo de que no se tome muy en serio lo que se le expone. El ejemplo más evidente de este juego es *Janitzio*, cuya irregularidad armónica evoca desde el inicio inmediato una banda de pueblo desafinada; pero también aparece este “caos voluntario” en *Música de feria*, *Troka* o *Música para charlar*.

Otro manejo humorístico del duranguense se da en la actitud infantil que es capaz de tomar. Lo “infantil” se entiende en este caso como el ser consciente de la propia inocencia, es decir, de una expresión libre y espontánea, sin compromisos con reglas predeterminadas, gracias a una ignorancia asumida frente a ellas: la “ignorancia aprendida” que esperaba Paul Dukas de

sus alumnos, según recordaban Rolón y Ponce. Las canciones con textos de Federico García Lorca expresan muy bien esta conducta “inocente a pulso”, así como *Ranas* y el inimitable *Dúo para pato y canario*. La *Toccata (sin fuga)* u *8 x radio* exponen también cierta actitud festiva, lúdica, de quien se sorprende con su propio juego.

El sentido del contraste

La complejidad de la música de Revueltas se advierte bien cuando se pasa en una misma obra suya del humor a la angustia, a la meditación tensa o incluso al duelo. Este enfrentar estados anímicos tan opuestos en unos cuantos minutos, casi siempre a través de pasos violentos sin matices ni transiciones, es lo que podríamos llamar un sentido del contraste, que otorga a todo el lenguaje revueltiano su principal carga dramática y la dimensión comprensiva, sensible, de su humanismo profundo.

El cambio de un clima, de un ambiente, puede darse en la música revueltiana con breves y acelerados pasajes en *crescendo*, para negar el clima anterior, o mediante procedimientos armónicos que generan una situación imprecisa: el oyente se encuentra a menudo sin saber a dónde lo va a llevar el pasaje que segundos antes parecía tener un ánimo definido. En las obras en tres movimientos, los segundos en particular, siempre lentos, manifiestan esta tensión sin resolver: sobre fondos en *ostinato*, las frases breves, recortadas, pueden sugerir no sólo el humor, sino el grito, el lamento del que pregunta la causa de una pena, de quien no encuentra solución a sus males; o, de modo menos drástico, un mero suspender el movimiento por dudar del camino que haya de seguirse. En las obras en un movimiento con forma tripartita, la parte central cumple funciones anímicas equivalentes a los segundos movimientos ya descritos.

Pueden citarse ejemplos variados de cuando el propio Revueltas “se toma en serio”, a veces muy en serio. *Cuauhnáhuac* se inicia de modo tranquilo, a bajo volumen, con los alientos en notas graves que crean una atmósfera de incertidumbre; los alientos exponen una serie de frases que anuncian algo que parece continuar, pero nunca llega. De repente, esas frases simplemente se acumulan, se superponen, se exponen en tiempos más breves y acelerados con el refuerzo gradualmente mayor de todos los instrumentos y se convierten en un pasaje violento que se rompe para dar paso a otra atmósfera sonora, de volumen más fuerte que la anterior y contrastante con pasajes tonales delicados. *Ventanas* está construida por completo sobre la alternancia de temas acelerados y violentos de la orquesta en *tutti* con temas en solos de aliento, que armónicamente sugieren una continuación que se vuelve el siguiente

pasaje en *tutti*. En *Música de feria*, los ataques en semicorcheas de las cuerdas enmarcan una segunda parte que es una especie de pequeña “serenata mexicana”, con cierta engañosa melancolía que sin embargo mantiene ocupados a los cuatro cuerdistas con superposición de frases independientes. En otro interludio mexicanista, el segundo movimiento de *Alcancías*, el autor lleva a las cuerdas a una especie de clímax casi paródico, como provocando la sensación de que se ha llegado a un extremo imposible de franquear.

Los momentos más intensos de *Revueltas*, en este sentido de angustia no resuelta, pueden escucharse en los largos pasajes que sirven de fondo a los sonetos de Pellicer en *Hora de junio*, así como en el siempre elogiado *Duelo del Homenaje a Federico García Lorca*, donde un fondo de cuerdas en *ostinato* perpetuo permite la expresión dolida, desolada, de la trompeta primero y del conjunto orquestal después, siempre llevando hacia adelante un movimiento de inseguridad por lo que ha de continuar. En *Redes*, el compositor asoció a las escenas de duelo pasajes de gran tensión, como los correspondientes a los dos funerales que presenta la película. Por último, en *Sensemayá* el juego de contrastes en la segunda sección de la pieza puede verse como una especie de prueba del mejor camino por seguir, pues los temas presentados a lo largo de la primera sección pasan a ser repetidos sin completarse, o con exposiciones inversas, hasta que en la tercera y final sección de la obra, la solución del autor —genial solución— a su “prueba de caminos” consiste en recorrerlos todos a la vez, incorporando de este modo el juego de contrastes al propio mecanismo constructivo de la composición.

Sirva como remate de estas exploraciones en lo dramático de *Revueltas* un hecho en el que no se ha puesto atención: al duranguense le gustaba dirigir los poemas sinfónicos de Richard Strauss, en particular *Till Eulenspiegel*. Aunque le endilgaba en sus notas de programa sarcasmos en los cuales lo acusaba de “nazi”, *Revueltas* tuvo en cuenta muchos hallazgos sonoros de valor descriptivo o ambiental en la música del alemán: sintió seguramente una afinidad de intenciones, aunque cada uno obtuviera sus valores dramáticos con distintas herramientas compositivas.

Pensamiento e ideología

Es difícil formarse una idea del pensamiento de *Revueltas* frente a su trabajo creador. Se han impuesto tantas imágenes legendarias y subjetivas sobre la figura del compositor que sus opiniones se pierden en un mar de referencias fuera de contexto, entresacadas como chispas de ingenio y buen sazón y nunca articuladas para proponer el discurso coherente de un creador que trabajó

mucho y con mucha seriedad. Es verdad que el propio Revueltas huía de la imagen del músico formal, del intelectual reconocido en los ámbitos académicos; sin embargo, no deberíamos exagerar la imagen que el autor buscaba de sí mismo, sin considerar la buena cantidad de artículos periodísticos y notas de programa que escribió —además de abundantes textos íntimos y autobiográficos—: un material más que suficiente para reflexionar sobre algunas ideas constantes en el pensamiento revueltiano.

Contra una vieja idea académica

Desde luego que la actitud más evidente de Revueltas es la antiintelectual, entendida como una especie de pose, por así decir, contra aquella imagen del músico como un ente racional, sistemático, más cercano a un profesor del Conservatorio que a un bohemio romántico de cantina o tertulia. No en balde afirmaba el compositor que sus mejores maestros “no tenían títulos y sabían más que los otros”. De las críticas aparecidas en sus artículos se hace claro que Revueltas definía su posición en contra de los profesores viejos del Conservatorio, formados en la estética romántica y, al parecer, muy cómodamente instalados en ella como para interesarse en la renovación y en la transformación de sus ideas.

La crítica de Revueltas hacia esos profesores incluía un cuestionamiento ideológico y político, no sólo estético, como lo muestran las contundentes afirmaciones de este texto suyo, escrito probablemente hacia 1934: “Nuestra música mexicana tiene todas las características de esa pueril vanidad provinciana que se presenta a sus coterráneos con trajes y maneras de la capital. Es música envuelta en sedas importadas de los bulevares europeos, música hecha a base de diminutivos empalagosos, tan alejada de la realidad dolorosa y palpitante de las masas como una recepción diplomática o un aristocrático sarao...”¹

Por otra parte, los dardos revueltianos más agudos se dirigían a los cronistas o críticos musicales de la prensa, la mayoría de los cuales mostraba en aquellos años una actitud tan refractaria a la estética entonces moderna como aquellos viejos profesores conservatorianos. En los críticos oportunistas, mal informados y dependientes de apreciaciones subjetivas y basadas en la impresión superficial, Revueltas descargó ataque tras ataque, valiéndose de la ironía más refinada y venenosa; los exhibió como modelos de falta de ética y de profesionalismo, y se esmeró en hacer manifiesta la ignorancia dominante de los escritos de tales “críticos” o “cronistas”. No sólo por escrito atacó el

¹ Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 201.

duranguense a tales críticos: las notas de programa de piezas como *8 x radio*, *Esquinas*, *Planos* o *Música para charlar* muestran cómo en la propia música el autor consideraba a sus críticos como destinatarios importantes: les ofrecía las obras como burlas, como provocaciones intelectuales además de sonoras.

Ideología sin eufemismos

Como se ve, los cuestionamientos del compositor a la pedantería academicista y a la falta de profesionalismo de su ambiente artístico no dejaban de guardar vínculos con su posición política, la cual ya era abiertamente de izquierda en la década de 1930-1940. Revueltas no era un lector tan asiduo de política, historia, economía o sociología como de literatura; su filiación comunista se basaba más en el inducto-institucional de los grupos a los que se hallaba cercano. Era más práctico, más activo que abstracto. Como compositor, esperaba que su público fuera el proletario, y le preocupaba la música que tal público merecía escuchar: “¿Qué tiene de común con las vitales aspiraciones de nuestro pueblo, de nuestra juventud o niñez, de nuestras escuelas, esa música capaz de encantar el tierno corazón, ávido de refinamientos y exquisiteces de nuestra culta sociedad, pero incapaz de estimular, de alentar, ni siquiera de hacerse comprensible?”, se preguntaba en otro pasaje del texto recién citado.²

Creía en la clase trabajadora con cierta disposición inocente común a muchos hombres de su tiempo. Vivió una época en la cual se veía cómo los esfuerzos colectivos rendían los mejores frutos para sus intereses, así que tenía motivos para creer en la acción colectiva: su trabajo en la LEAR es la mejor prueba de sus convicciones. Por esa creencia en lo colectivo, Revueltas concebía a la orquesta como una agrupación que podía funcionar sin director: veía en tal concepción una justificación de sus ideas personales, independientemente de la confirmación de su posibilidad material, de si era viable en la realidad. Como compositor, prefería la obra de conjunto, nunca la obra con solistas: aun en sus canciones la parte acompañante siempre tiene una presencia fuerte y equilibrada con la voz. No escribió conciertos.

Afinidades literarias y compromisos públicos

El aspecto de las afinidades literarias de Revueltas merece atenderse de modo especial, porque nos revela a un compositor con criterios de selección muy

² *Idem.*

personales y desarrollados para sus fuentes de inspiración y de trabajo directo. Revueltas conocía, desde luego, mucho más material que el que usó en sus composiciones; su gama de elección era muy amplia, no sólo nacional sino iberoamericana, sobre todo después de los años de la LEAR y del viaje a España.

Leía a los autores consagrados en el marco de los gustos e ideologías de su ambiente, pero también a otros autores modernos que no podían considerarse de izquierda, como los Contemporáneos o López Velarde. De hecho, Federico García Lorca no pertenecía al mundo de la izquierda en sentido estricto, pero en aquellos años "se le adoptó" por las circunstancias que concurrieron en su muerte.

No obstante estas afinidades literarias, para Revueltas el criterio del compositor divergía del que tenía como lector: en primer término, importaba que la lectura inspirara asuntos musicales concretos. El hecho de tener amistad con tantos y tan buenos poetas no lo obligaba a componer inspirado en todos y cada uno de ellos: del amplísimo abanico del que dispuso, sólo utilizó aquellos poemas que atrajeron su sensibilidad exigente y desarrollada. Tuvo sin duda sus favoritos, los que usó en varias obras o los que le inspiraron composiciones ambiciosas: sobre todo Lorca —el *Homenaje*, varias canciones—, Guillén —*Sensemaya*, dos canciones— y Pellicer —*Hora de junio*.

Genio y figura

Silvestre Revueltas parece un personaje literario. Le rodea hoy en día una leyenda basada en la coincidencia de hechos propicios para alcanzar la dimensión mítica: una vida intensa y hasta atormentada; una muerte a temprana edad; una incompreensión social, si no general, sí de un sector importante para él; en fin, una conciencia de sí mismo sobre sus cualidades y su aislamiento de los demás. De hecho, Revueltas existe literariamente en varias ficciones, como en los textos de su hermano José, así como en *La creación* de Agustín Yáñez o en *Músico de cortesanas* de Eusebio Ruvalcaba; vamos, incluso la Editorial Novaro le dedicó una historieta allá por los años setenta.

Excepto los trabajos de José, los manejos literarios que se han hecho del compositor, así como un gran número de testimonios de sus contemporáneos, se apoyan por completo en la imagen legendaria, no en un examen profundo del personaje ni en datos biográficos que tal vez sean más áridos y prosaicos, pero que por lo menos no distorsionan la figura del autor hasta el grado de borrar de su trayectoria la razón básica de su fama y su ascendente prestigio: su intenso, irrenunciable, autoexigente trabajo de compositor.

Sobre Revueltas se han afirmado las conjeturas más arriesgadas y las conclusiones más temerarias. Se escuchan anécdotas de los músicos que lo conocieron, donde el compositor importa por su desenfreno alcohólico y por los hechos a él aparejados, desde los más graciosos hasta los más grotescos. Se pone especial énfasis en la rivalidad que sostuvo con Carlos Chávez después de 1936, e invariablemente se le asigna al duranguense el papel de víctima indefensa, olvidando o soslayando tantos hechos como los aquí narrados, y otros como el que ya en 1941, con el ilustre rival fallecido, Chávez volvió a programar obras de Revueltas con la Sinfónica de México hasta el final de sus actividades con la agrupación, cuando en 1948 ésta se transformó en la Sinfónica Nacional. Hay que admitir, sin embargo, que es difícil ser indiferente a la presencia física del compositor, así como a la autoridad moral que generaba su conducta directa y sincera. La intensidad de su vida le permitió derrochar su energía en el breve lapso de su trayectoria profesional, como compositor, ejecutante, profesor, escritor, militante político. Si la obra de arte refleja las características más íntimas de su creador, en Revueltas tal idea es plenamente real y nada retórica.

Ese mismo brillo de la personalidad revueltiana deslumbra al objeto final que debería motivar nuestro interés en su figura: su música. Cuánta fuerza proyectan sus composiciones que, a pesar de que no tuvieron difusión editorial hasta más de diez años después de su muerte —en ediciones que hoy exigen revisiones críticas—, encontraron ejecutantes interesados en ellas, tanto en México como en el extranjero. No se trataba sólo de los viejos amigos que evocaban con nostalgia al compañero perdido; en la promoción de la música revueltiana han participado varias generaciones de músicos, desde los nostálgicos efectivos hasta los jóvenes que se siguen sorprendiendo por el espíritu tan moderno de un hombre fallecido hace ya tantos años.

Desde que Leopold Stokowski grabó *Sensemaya* para la RCA estadounidense en 1947, los registros fonográficos de la obra revueltiana no han dejado de acumularse, hasta el grado de que, después de Manuel M. Ponce, Revueltas comparte con Chávez la discografía más abundante entre los compositores de concierto mexicanos —y debe recordarse que las discretas dimensiones del catálogo revueltiano no tienen comparación con los prolijos repertorios de sus dos grandes colegas, para que se entienda bien el valor proporcional de cada discografía. De seguro Revueltas será todavía durante un buen tiempo nada más que el autor de *Sensemaya* para muchos oyentes en el mundo, pero es muy probable también que dentro de una o dos generaciones crezca el número de sus composiciones reproducidas y difundidas por todas partes.

Las cualidades de la música de Revueltas la vuelven atractiva a cualquier oyente, con o sin grandes conocimientos de música; los elementos y procesos

tan complejos y bien administrados que esa música parece esconder, atraen a un número cada vez mayor de intérpretes y estudiosos. Estas atracciones, más el brillo de la leyenda revueltiana a la que no se puede ser indiferente, permiten imaginar un buen futuro para los muchos pendientes en la agenda del conocimiento de Silvestre Revueltas: esclarecimiento de etapas aún oscuras de su biografía, análisis detallado de su música, examen desapasionado de su personalidad y sus ideas... En fin, aquí sólo se han expuesto las principales razones por las cuales conviene disponerse a escuchar una de las músicas más importantes y originales del siglo XX.

III. Alcancías:

fuentes documentales sobre Silvestre Revueltas

LOS MANUSCRITOS DE LAS PARTITURAS DE SILVESTRE REVUELTAS SE HALLAN EN LA actualidad en poder de su hija Eugenia y de su sobrino Arturo Bodendsted —hijo de Rosaura. En 1974 la hermana y la hija del compositor permitieron a la UNAM fotografiar la mayor parte de estos manuscritos, con los cuales se confeccionaron dos rollos de película a los que se les ha llamado convencionalmente desde hace tiempo el *Microfilme Revueltas*, aunque en rigor las partituras no están microfilmadas, sino fotografiadas a razón de una página por exposición. El *Microfilme Revueltas* se halla depositado en la Biblioteca Central de la UNAM. También hay copias de partituras de Revueltas en la Fleisher Collection de la Biblioteca de Filadelfia, Estados Unidos. Los manuscritos de algunas partituras se hallan en otros archivos privados, debido a que el compositor los regaló a amigos y colegas. Por ejemplo, el *Cuarteto de cuerdas* núm. 3 está en poder de la familia Saloma, y la *Pieza para orquesta* la tiene la familia Contreras Islas.

La principal casa editora que ha publicado las partituras de Revueltas es Peer —antes más conocida por el nombre de Southern—, con sedes en Nueva York y Hamburgo; prácticamente ha tenido el control sobre toda la obra de Revueltas, excepto *Cuauhnáhuac*, *Sensemaya* y la versión para voz y piano de las *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas*, que fueron publicadas por G. Schirmer, de Nueva York, el *Cuarteto de cuerdas* núm. 3, publicado por Ediciones Mexicanas de Música, en México, y algunas otras partituras menores.

Catálogo selecto de obras

La siguiente tabla no constituye un catálogo exhaustivo, como lo indica el título: presenta las composiciones más relevantes de Silvestre Revueltas, y

deja para trabajos más especializados aquellas obras poco conocidas, o con diversas versiones.

En la primera columna se presentan las obras, las cuales han sido organizadas por géneros; dentro de cada categoría las obras se enlistan por orden alfabético de título —los artículos cuentan para los títulos—, luego se precisan dotaciones instrumentales o vocales donde sea necesario, se indica entre paréntesis al autor del texto en las obras que lo tienen, y luego se da el año de composición. Cuando dos obras tienen relación entre sí, por ser dos versiones de un mismo material o por compartir material musical, la relación se ha señalado con una flecha, →, con un envío a la obra respectiva y a la categoría donde se encuentra. En el caso de la música escénica, se han enlistado las suites de concierto que se han hecho de esta música, tanto las realizadas por el compositor como por otros. Todos los textos de las obras vocales son en español, salvo indicación de otro idioma. Otras indicaciones se han hecho explícitas en los respectivos títulos.

En la segunda columna se indican las referencias fonográficas, para aquellas obras disponibles en grabaciones. Hay que remitirse, por lo tanto, al nombre que encabeza la referencia, al año correspondiente y, en su caso, a la precisión del título entre paréntesis para referencias del mismo año, en la sección "Fonografía".

CATÁLOGO SELECTO

MÚSICA INSTRUMENTAL

SOLOS: PIANO

<i>Adagio</i> , 1918	Frenk: 1997
<i>Allegro</i> , 1939	Frenk: 1997
<i>Canción</i> , 1939 (→ <i>Cuauhnáhuac</i> , orquesta de cámara y orquesta)	Frenk: 1997

DÚOS

<i>El afilador</i> , para violín y piano, 1924-1929 (→ <i>El afilador</i> , septetos)	
<i>Tres piezas</i> , para violín y piano, 1932	

TRÍOS

<i>Cuatro pequeños trozos</i> , para dos violines y violonchelo, 1929	Revueltas: 1996
--	-----------------

CUARTETOS

Cuarteto de cuerdas núm. 1, 1930

Cuarteto de la Ciudad de México: 1998
Revueltas: 1993

Cuarteto de cuerdas núm. 2, *Magueyes*,
1931

Cuarteto Latinoamericano: 1989
Revueltas: 1993

Cuarteto de cuerdas núm. 3, 1931

Revueltas: 1993

Cuarteto de cuerdas núm. 4, *Música
de feria*, 1932

Cuarteto de la Ciudad de México: 1997
Cuarteto Latinoamericano: 1989
Revueltas: 1993

QUINTETOS

Dos pequeñas piezas serias, para cinco
instrumentos de aliento, 1940

México del siglo xx, vol. 1: 1997
Revueltas: 1999 (*Sensemayá*)
Stevens: sin año

SEPTETOS

Batik, 1926

Revueltas: 1997

El afilador, 1929 (→ *El afilador*, dúos)

Revueltas: 1996

OCTETOS

8 x radio, 1933

Bátiz: 1994 (vol. 5)
Herrera de la Fuente: 1988
Revueltas: 1994 /≠Revueltas: 1995
(15 obras...) /≠Revueltas: 1999
(*Antología*)
Revueltas: 1995 (*Sensemayá...*)
Revueltas: 1997
Revueltas: 1999 (*Sensemayá*)

Toccata (sin fuga), 1933

Revueltas: 1994 /≠Revueltas: 1995
(15 obras...) /≠Revueltas: 1999
(*Antología*)
Royal Philharmonic Orchestra: 1993

NONETOS

Planos, 1934 (→ *Danza geométrica*,
orquesta)

Revueltas: 1994 /≠Revueltas: 1995
(15 obras...) /≠Revueltas: 1999
(*Antología*)
Revueltas: 1995 (*Sensemayá...*)

DECETOS

Canto de guerra de los frentes leales,
1938 (→ *Itinerarios*, coro
y orquesta)

- Tres sonetos, 1938 (→ *Hora de junio*, voz y orquesta)
- ORQUESTA DE CÁMARA
- Alcancías*, 1932
- Colorines*, 1932
- Cuauhnáhuac*, 1931 (→ *Canción*, piano, y *Cuauhnáhuac*, orquesta)
- Homenaje a Federico García Lorca*, 1936
- Sensemayá*, 1937 (→ *Sensemayá*, orquesta)
- ORQUESTA
- Caminos*, 1934
- Cuauhnáhuac*, 1932 (→ *Canción*, piano, y *Cuauhnáhuac*, orquesta de cámara)
- Danza geométrica*, 1934 (→ *Planos*, nonetos)
- Esquinas*, 1931, reorquestada en 1933
- Revueltas: 1997
- Revueltas: 1994 /=Revueltas: 1995 (15 obras...) /=Revueltas: 1999 (Antología)
- Orquesta de Baja California: 1998
Revueltas: 1998
- Orquesta de Cámara de Morelos: 1997
Revueltas: 1996
- Bátiz: 1994 (vol. 4)
Ebony Band: 1992
Ensemble 21: 1991
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Luis Herrera de la Fuente: 1993
Orquesta Sinfónica Nacional: 1988
Revueltas: 1990
Revueltas: 1994 /=Revueltas: 1995 (15 obras...) /=Revueltas: 1999 (Antología)
Revueltas: 1997
Revueltas: 1999 (*Sensemayá*)
Revueltas: 1996
- Bátiz: 1989
Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1995 (*Sensemayá*...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)
- Bátiz: 1994 (vol. 3)
Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1995 (*Sensemayá*...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)
- Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1995 (*Sensemayá*...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)

Janitzio, 1933, reorquestada en 1936

Pieza para orquesta, 1929

Sensemayá, 1938 (→ Sensemayá,
orquesta de cámara)

Ventanas, 1931

Bátiz: 1994 (vol. 5)

Orquesta Filarmónica de la Ciudad
de México, Fernando Lozano: 1993
/=Lozano: 1996

Orquesta Filarmónica de la Ciudad
de México, Luis Herrera de la
Fuente: 1993

Orquesta Sinfónica Simón Bolívar:
1998

Revueltas: 1995 (15 obras...)

/=Revueltas: 1995 (Sensemayá...)

/=Revueltas: 1999 (Antología)

450 años de música...: 1989

Revueltas: 1997

Bátiz: 1994 (vol. 5)

Festival Orchestra of Mexico: 1994

Herrera de la Fuente: 1988

New York Philharmonic: 1992

Orquesta Filarmónica de la Ciudad
de México, Luis Herrera de la
Fuente: 1993

Orquesta Filarmónica de la
Universidad Nacional Autónoma
de México: 1995

Orquesta Sinfónica Carlos Chávez:
1997

Orquesta Sinfónica Nacional: 1994
(Galindo...)

Orquesta Sinfónica Simón Bolívar:
1993

Revueltas: 1990

Revueltas: 1994 /=Revueltas: 1995
(15 obras...) /= Revueltas: 1999
(Antología)

Revueltas: 1995 (Sensemayá...)

Revueltas: 1999 (Antología)

Revueltas: 1999 (Sensemayá)

The New World Symphony: 1993

Bátiz: 1989

Revueltas: 1999 (Sensemayá)

MÚSICA VOCAL

VOZ Y PIANO

- Amiga que te vas* (Ramón López Velarde), 1936 Bañuelas: 1996
- Caminando* (Nicolás Guillén), 1937 Bañuelas: 1996
(→ Voces y orquesta)
- Canto de una muchacha negra*
(Langston Hughes, en inglés),
1938
- Dúo para pato y canario* (Carlos Barrera), 1931 (→ Voz y orquesta)
- El tecolote* (Daniel Castañeda), 1932
(→ Voz y orquesta)
- México en España* (Pascual Plá y Beltrán), 1937 (→ Voz y orquesta)
- Ranas* (Daniel Castañeda), 1931
(→ Voz y orquesta)
- Siete canciones [= Cinco canciones de niños y dos canciones profanas]*,
1938:
- Caballito* (Antonio de Trueba) Bañuelas: 1996
(→ Voz y orquesta)
- Las cinco horas* (Anónimo) Bañuelas: 1996
(→ Voz y orquesta)
- Canción tonta* (Federico García Lorca) Bañuelas: 1996
(→ Voz y orquesta)
- El lagarto y la lagarta* (Federico García Lorca) Bañuelas: 1996
(→ Voz y orquesta)
- Canción de cuna* (Federico García Lorca) Bañuelas: 1996
(→ Voz y orquesta)
- Serenata* (Federico García Lorca) Bañuelas: 1996
(→ Voz y orquesta)
- Es verdad* (Federico García Lorca) (→ Voz y orquesta)

VOZ Y ORQUESTA

- Dúo para pato y canario* (Carlos Barrera), 1931 (→ Voz y piano) Revueltas: 1996
- El tecolote* (Daniel Castañeda), 1932 (→ Voz y piano) Revueltas: 1996
- Hora de junio*, para recitador y orquesta (Carlos Pellicer), 1938, edición de José Ives Limantour, 1959 (→ Tres sonetos, decetos) Ebony Band: 1992
- México en España* (Pascual Plá y Beltrán), 1937 (→ Voz y piano) Ebony Band: 1992
- No sé por qué piensas tú...* (Nicolás Guillén), 1937 Revueltas: 1996
- Ranas* (Daniel Castañeda), 1932 (→ Voz y piano) Revueltas: 1996
- Siete canciones [= Cinco canciones de niños y dos canciones profanas]*, 1939:
- Caballito* (Antonio de Trueba) (→ Voz y piano) Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Fernando Lozano: 1993/= Lozano: 1996
 Revueltas: 1995 (15 obras...)
 /=Revueltas: 1999 (Antología)
 Revueltas: 1997
- Las cinco horas* (Anónimo) (→ Voz y piano) Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Fernando Lozano: 1993
 /= Lozano: 1996
 Revueltas: 1995 (15 obras...)
 /=Revueltas: 1999 (Antología)
 Revueltas: 1997
- Canción tonta* (Federico García Lorca) (→ Voz y piano) Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Fernando Lozano: 1993
 /=Lozano: 1996
 Revueltas: 1995 (15 obras...)
 /=Revueltas: 1999 (Antología)
 Revueltas: 1997
- El lagarto y la lagarta* (Federico García Lorca) (→ Voz y piano) Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Fernando Lozano: 1993
 /= Lozano: 1996

Canción de cuna (Federico
García Lorca)
(→ Voz y piano)

Serenata (Federico García
Lorca) (→ Voz y piano)

Es verdad (Federico García
Lorca) (→ Voz y piano)

VOCES Y ORQUESTA

Caminando, dos voces (Nicolás
Guillén), 1937 (→ Voz y piano)

Frente a frente (Anónimo), 1937

Itinerarios, 1938, incompleta
(→ *Canto de guerra de los frentes
leales*, decetos)

CORO, VOZ SOLISTA Y ORQUESTA

Parián, para voz solista, coro
y orquesta (Carlos Barrera), 1932

MÚSICA ESCÉNICA

MÚSICA PARA BALET

El renacuajo paseador, para orquesta
de cámara, 1933, reorquestada
en 1936

La Coronela, guión de piano de tres
de los cuatro episodios, 1940,
inconcluso:

Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)

Revueltas: 1997

Orquesta Filarmónica de la Ciudad
de México, Fernando Lozano: 1993
/=Lozano: 1996

Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)

Revueltas: 1997

Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)

Revueltas: 1997

Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)

Revueltas: 1997

Revueltas: 1996

Ebony Band: 1992

Revueltas: 1995 (15 obras...)
/=Revueltas: 1995 (Sensemayá...)
/=Revueltas: 1999 (Antología)

Revueltas: 1998

Revueltas: 1996

Orquesta Sinfónica Simón Bolívar: 1995
Revueltas: 1995 (15 obras...)

=Revueltas: 1999 (Antología)
Revueltas: 1997

La Coronela, versión
completada por Blas
Galindo y orquestada por
Candelario Huízar, 1940

La Coronela, versión
completada por José Ives
Limantour y orquestada por
Eduardo Hernández
Moncada, 1962

Troka, para orquesta, 1933

Orquesta Sinfónica Nacional: 1997
Revueltas: 1998

MÚSICA PARA TEATRO

Los caballeros, 1936, partitura
desconocida

Un retablo (= Un velorio), cuadro
de la revista *Upa y Apa*,
para orquesta, 1939

MÚSICA PARA CINE

El indio, para orquesta, 1938

El signo de la muerte, para orquesta,
1939

[*Ferrocarriles de Baja California*],
para orquesta, 1938:

Música para charlar, suite de
Silvestre Revueltas, 1938

Paisajes, suite de Erich Kleiber,
1943

Bátiz: 1989

La noche de los mayas, para orquesta,
1939:

La noche de los mayas, suite de
José Ives Limantour, 1960

Bátiz: 1993
Orquesta Filarmónica de la Ciudad
de México, Luis Herrera de la
Fuente: 1993
Orquesta Sinfónica de la Sociedad
Filarmónica de Conciertos: 1993
Orquesta Sinfónica Nacional: 1993
Revueltas: 1990
Revueltas: 1994 /=Revueltas: 1995
(15 obras...) /=Revueltas: 1999
(*Antología*)
Revueltas: 1999 (*Sensemayá*)

Los de abajo, para orquesta, 1939
¡Que viene mi marido!, para orquesta,
1940

Redes, para orquesta, 1935:

Redes, suite de Silvestre
Revueltas, 1936

Redes, suite de Erich Kleiber,
1943

Redes, suite de Enrique Arturo
Diemecke, 1994

¡Vámonos con Pancho Villa!,
para orquesta, 1936

Bátiz: 1994 (vol. 4)

Orquesta Sinfónica Simón Bolívar: 1993

Revueltas: 1990/= Lozano: 1996

Revueltas: 1995 (15 obras...)

/=Revueltas: 1995 (Sensemayá...)

/=Revueltas: 1999 (Antología)

Orquesta Sinfónica Nacional: 1994
(*Revueltas...*)

Bibliografía

Esta bibliografía contiene las principales lecturas que se recomiendan al lector interesado en profundizar su conocimiento sobre Silvestre Revueltas. Incluye por igual materiales publicados en libros y en revistas y periódicos, y hasta en notas de grabaciones.

- Alcaraz, José Antonio, *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, México, Patria, 1991. Incluido en *Antología de la música clásica mexicana; segunda serie*, México, Patria, 1991. 4 discos compactos.
- Brennan, Juan Arturo, "Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas", en folleto adjunto a Silvestre Revueltas, *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*, Cuarteto Latinoamericano, México, UNAM, MN-22 (Voz Viva de México, Serie Música Nueva), 1984. 1 disco: 33 1/3 RPM.
- Carmona, Gloria (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.
- Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954.
- Contreras Soto, Eduardo, "Discografía comentada de Silvestre Revueltas", en *Pauta*, México, vol. VII, núm. 26-28, abril-diciembre de 1988, pp. 169-196.
- , "La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena", en *Heterofonía*, México, vols. XXVIII-XXIX, núms. 111-112, julio de 1994-junio de 1995, pp. 5-14.
- Cortez, Luis Jaime, "Silvestre Revueltas: I. Preámbulo", en *Pauta*, México, vol. VII, núm. 25, enero-marzo de 1988, pp. 42-46.
- , "Silvestre Revueltas: II. El comienzo", en *Pauta*, México, vol. VII, núm. 26-28, abril-diciembre de 1988, pp. 10-25.
- , "Silvestre Revueltas: 3. La primera orfandad", en *Pauta*, México, vol. VIII, núm. 29, enero-marzo de 1989, pp. 17-22.
- , "Silvestre Revueltas: 4. Una inocente sed", en *Pauta*, México, vol. VIII, núm. 31, julio-septiembre de 1989, pp. 23-32.
- , "Silvestre Revueltas: 5. The Bear", en *Pauta*, México, vol. VIII, núm. 32, octubre-diciembre de 1989, pp. 22-27.
- Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, México, UNAM, 1984, t. I, *Historia*; 4. *Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*.
- Garland, Peter, *In Search of Silvestre Revueltas: Essays 1978-1990*, Santa Fe, Soundings Press, 1991.
- , *Silvestre Revueltas*, trad. de Carlos Sandoval, México, Alianza Editorial (Alianza Estudio), 1994.
- Imagen de Silvestre Revueltas*, México, Presencia Latinoamericana, 1983. [Incluye reediciones de Marinello y Mayer-Serra.]

- Kolb Neuhaus, Roberto, *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 1998.
- Leyva, José Ángel (ed.), *"El Naranjo" en flor. Homenaje a los Revueltas*, Durango, Gobierno del Estado de Durango-CNCA, 1994. [En particular, las entrevistas sobre Silvestre realizadas a Eugenia Revueltas, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz, Román Revueltas, Armando Luna, Eduardo Contreras Soto y Zoila Gómez.]
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo xx*, trad. de Juan José Utrilla, México, FCE (Breviarios, 263), 1977.
- Marinello, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, 1966.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. [Reimpr. facsimilar: México, INBA-CENIDIM, 1996.]
- , "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", *The Musical Quarterly*, Nueva York, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1941, pp. 123-145.
- Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo xx*, México, CNCA (Cultura Contemporánea de México), 1994. [Reed. en *Lecturas Mexicanas*, 4a. serie.]
- , *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.
- Pulido, Esperanza, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Silvestre Revueltas músico, genio y mexicano... naturalmente desconocido", en *Heterofonía*, México, vol. XVI, núm. 82, julio-septiembre de 1983, pp. 70-72.
- Revueltas, Eugenia, *José Revueltas en el banquillo de los acusados y otros ensayos*, México, UNAM, 1987.
- Revueltas, José, *Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas*, México, SEP, 1966.
- Revueltas, Rosaura, *Los Revueltas (Biografía de una familia)*, México, Grijalbo, 1980.
- Revueltas, Silvestre, *Cartas íntimas y escritos*, México, SEP (SEP 80, 19), 1982. [Reedición de José Revueltas, *Apuntes para una semblanza...*]
- , *Epistolario*, recopilación y notas de Juan Álvarez Coral, México, UNAM, 1974.
- , *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, ERA (Biblioteca ERA, 184), 1989.
- Silvestre Revueltas*, México, FCE (Testimonios del Fondo, 32), 1975.

Fonografía

En este apartado se consignan las grabaciones de obras de Silvestre Revueltas, en formato de disco compacto, que se han ubicado en el mercado internacional durante los últimos siete años. Se presentan los datos generales de cada fonograma, reproducidos textualmente como están impresos. Cuando una grabación fue publicada originalmente en disco de acetato —de los llamados de larga duración o “long playing”, “LP”—, o en una edición de disco compacto anterior a la hoy disponible, se indica al final de cada ficha, con la abreviatura de reedición (reed.), y el o los números de pista reeditados, entre paréntesis. Al final de la lista, a manera de apéndice, se incluyen grabaciones de arreglos o versiones adaptadas de las partituras originales del compositor. Al interesado en la fonografía de Revueltas anterior a los discos compactos se le recomienda consultar la “Discografía comentada de Silvestre Revueltas”, de Eduardo Contreras Soto, enlistada en el apartado de “Bibliografía”.

Bañuelas, Roberto, barítono; Diego Ordax, piano, *Canciones mexicanas de concierto*. México: Quindecim, QP-006 [1996].

Bátiz, Enrique, dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, *Chávez-Revueltas*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 653, 1989.

Reed. de: México: DDF, 1985 (5-8).

Bátiz, Enrique, dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Henryk Szeryng, violín [Orquesta Sinfónica del Estado de México; no mencionada en el disco]; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, *Música mexicana, Volume 2*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 866, 1993.

Reed. de: México: DDF, 1985 (5-8).

Bátiz, Enrique, dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México; Henryk Szeryng, violín; Alfonso Moreno, guitarra, *Música mexicana, Volume 3*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 871, 1994.

Reed. de: Gran Bretaña: EMI, 1985 (5).

Bátiz, Enrique, dir.; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México [Orquesta Sinfónica del Estado de México; no mencionada en el disco]; Cecilia López, Juan Reyes, Jesús Ruiz, Alfredo Sánchez Oviedo, guitarras; Eva [María] Suk [sic], piano, *Música mexicana, Volume 4*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 893, 1994.

Reed. de: Estados Unidos: Varèse-Sarabande, 1981 (3); Gran Bretaña: EMI, 1984 (1-2).

- Bátiz, Enrique, dir.; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México [Orquesta Sinfónica del Estado de México; no mencionada en el disco]; *Música mexicana, Volume 5*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 894, 1994.
Reed. de: Estados Unidos: Varèse-Sarabande, 1981 (*Sensemaya*); Gran Bretaña: EMI, 1984 (8 x radio); Gran Bretaña: EMI, 1985 (*Janitzio*).
- Cuarteto de la Ciudad de México, *La Venus se va de juerga*. México: Visión Azteca, VA981169, 1998.
- Cuarteto de la Ciudad de México, *Música mexicana: Cuartetos de Cuerdas/Mexikanische Streichquartette*. México: Visión Azteca-Deutsche Welle, VA971061, 1997.
- Cuarteto Latinoamericano, *Ginastera; Revueltas; Villa-Lobos: String Quartets/ Cuartetos para Cuerdas*. Estados Unidos: Elan, CD 2218, 1989.
- 450 años de música en la ciudad de México*. México: DDF, 1989. 2 discos.
- Ebony Band; dir. Werner Herbers; Marjanne Kweksilber, soprano; Juan [Carlos] Tajés, recitación y canto, *Music from the Spanish Civil War*. Holanda: BVHAAST, CD 9203 [1992].
- Ensemble 21; dir. Arthur Weisberg, Messiaen: *Et Expecto Resurrectionem Mortuorum. Revueltas: Homenaje a Federico García Lorca. Ruggles: Angels for Muted Brass*. Estados Unidos: Summit, DCD 122, 1991.
- Festival Orchestra of Mexico; dir. Enrique Bátiz, *Latin American Classics, Volume I*. Alemania: Naxos, 8.550838, 1994.
- Frenk, María Teresa, piano, *El Siglo xx en México: Antología pianística (1900-1950)*. México: Quindecim, QP-013, 1997.
- Herrera de la Fuente, Luis, dir.; Orquesta Sinfónica de Xalapa; Orquesta Sinfónica de Minería, *Huapango*. Estados Unidos: OM Records, CD-80135, 1988.
Reed. de: México: Angel, 1986.
- Lozano, Fernando, director; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Gran Orquesta de la Radio de Leipzig; Irma González, soprano, *Revueltas & Moncayo*. México: Spartacus, SDL 21020, 1996 (Clásicos Mexicanos).
Reed. de: Francia: Forlane, 1980 (1), 1990 (8-9) y 1993 (2-7).
- México del Siglo xx, vol. 1/* Luis Humberto Ramos, clarinete; Betsy Hudson, flauta; Linda Gilbert, oboe; Jon Gustely, corno; Fernando Traba, fagot; Abel Pérez, saxofón; Steve Dube, trompeta; Josef Olechowski, piano; Cuarteto Latinoamericano. México: Quindecim, 1997.
- New York Philharmonic; dir. Leonard Bernstein, *Copland: Danzón Cubano; El Salón México. Grofé: Grand Canyon Suite. Fernández: Batuque. Guarneri: Dansa Brasileira. Villa-Lobos: Bachiana Brasileira No. 5. Revueltas: Sensemaya*. Estados Unidos: Sony Classical, SMK 47544, 1992 (The Royal Edition, 27).
Reed. de: Estados Unidos: Columbia, 1964.
- Orquesta de Cámara de Morelos; Eduardo S[ánchez] Zúber, director. México: s.p.i. [1997].

- Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México [= Orchestre Philharmonique de Mexico]; dir. Fernando Lozano [coro no identificado; Irma González, soprano], *Musique mexicaine de/ Mexican music of/ Mexikanische musik von/ Musica [sic] mexicana de Chavez [sic]/ Revueltas/ Villa-Lobos [sic]/ Mabarak [sic]/ Quintanar/Galindo/ Halffter/ Moncayo*. Francia: Forlane, UCD 16688/16689, 1993. 2 discos.
- Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Nacionalismo Musical Mexicano*. México: Spartacus, 21005 [1993] (Clásicos Mexicanos).
- Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Ronald Zollman, *Música sinfónica mexicana*. México: Urtext, JBCC 003/4, 1995. 2 discos.
- Reed. de: México: UNAM, 1995.
- Orquesta Sinfónica Carlos Chávez; dir. Eduardo Diazmuñoz; Laura Carrasco, órgano, *Concertino: Mexican Fireworks/ Música mexicana de concierto*. México: WEA, 3984-20799-2, 1997.
- Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos [dir. Eduardo Álvarez], *In Crescendo*. México: Sociedad Filarmónica de Conciertos, PFCD-386, 1993 (Serie Sala de Conciertos).
- Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke; Coro Nacional de México; dir. Gerardo Rábago; María Luisa Tamez, soprano; Elena Durán, flauta, *Galindo: Sonos de Mariachi; Revueltas: Sensemayá; Moncayo: Amatzinac; Contreras: Corridos; Chávez: Quinta sinfonía*. México: INBA-Sony Masterworks, CDEC 471000, 1994.
- Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique [Arturo] Diemecke, *Moncayo: Huapango; Tierra de temporal. Revueltas: La noche de los mayas. Chávez: Chacóna*. México: INBA-Sony Masterworks, CDDE 470801, 1993.
- Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Revueltas: La Coronela. Moncayo: Sinfonía. Márquez: Danzón 2*. México: Spartacus, SDX 21027, 1997 (Clásicos Mexicanos).
- Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Revueltas: Redes. Chávez: Sinfonía India. Moncayo: Sinfonietta*. México: INBA-Sony Masterworks, CDEC 470998, 1994.
- Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Sonos de Mariachi/ Blas Galindo. Huapango/ Pablo Moncayo. Homenaje a García Lorca/ Silvestre Revueltas. Tribu/ Daniel Ayala*. [México]: Musart, CDN-519, 1988.
- Reed. de: México: Musart, 1956.
- Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela [= Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela]; dir. Eduardo Mata; Cuarteto Latinoamericano, *Silvestre Revueltas: Redes; Sensemayá. Julián Orbón: Concerto Grosso for String Quartet and Orchestra. Alberto Ginastera: Pampeana No. 3*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90178, 1993 (Music of Latin American Masters).

- Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela [=Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela]; dir. Keri-Lynn Wilson, *Danzón*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90254, 1998 (Music of Latin American Masters).
- Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela [= Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela]; dir. Maximiano Valdés, *Caramelos Latinos = Latin American "Lollipops"*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90227, 1995 (Music of Latin American Masters).
- Revueltas, Silvestre, *Antología orquestal y de cámara: Edición conmemorativa del centenario 1899-1999/* New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata; Leopold Stokowski and His Symphony Orchestra; London Sinfonietta; dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente; Margarita Pruneda, soprano. México: RCA Victor, DUON090266354825, 1999. 2 discos (Red Seal).
Reed. de: México: RCA, 1976 (Disco 1:1-13 y disco 2:1), 1980 (Disco 2:2-8) y 1981 (Disco 2:9-19).
- Revueltas, Silvestre, *Hommage à Revueltas/* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano. Francia: Forlane, 1990.
Reed. de: Francia: Forlane, 1980 (1) y 1981 (2-7).
- Revueltas, Silvestre, *La Coronela, World Premiere Recording, Original Limantour/ Hernández Moncada Version; Itinerarios; Colorines, World Premiere Recording/* Santa Barbara Symphony; English Chamber Orchestra; dir. Gisèle Ben-Dor. Estados Unidos: Koch, 3-7421-2H1, 1998.
- Revueltas, Silvestre, *La música de Silvestre Revueltas/* Orquesta de Cámara de la Universidad de Nuevo México; dir. Jorge Pérez-Gómez; Leslie Umphrey, soprano. Estados Unidos: University of New Mexico, AA1, 1997.
- Revueltas, Silvestre, *Musica [sic] de Feria: The string quartets/ Los cuartetos de cuerda/* Cuarteto Latinoamericano. Estados Unidos: New Albion, NA062CD, 1993.
- Revueltas, Silvestre, *Night of the Mayas: Music of Silvestre Revueltas/* New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata; London Sinfonietta; dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente. Estados Unidos: Catalyst, 09026-62672-2, 1994.
Reed. de: México: RCA, 1976 (1-2), 1980 (3-8) y 1981 (9-12).
- Revueltas, Silvestre, *15 Obras Maestras/* New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata; London Sinfonietta; dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente; Margarita Pruneda, soprano. México: RCA, 74321-24092-2, 1995. 2 discos (Grandes Maestros Mexicanos).
Reed. de: México: RCA, 1976 (Disco 1 y disco 2: 1), 1980 (Disco 2: 2-8) y 1981 (Disco 2: 9-19).
- Revueltas, Silvestre, *Sensemaya/ 8 x radio/ Homenaje a Federico García Lorca/ Redes/ Planos/ Danza geométrica/* New Philharmonia Orchestra; Orquesta Sinfónica

de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Eduardo Mata. México: RCA, 74321-30986-2, 1995. 2 discos (Eduardo Mata Edition, 10).

Reed. de: México: RCA, 1970 (Disco 2: 4-5), 1971 (Disco 2: 6) y 1976 (Disco 1 y disco 2: 1-3).

Revueltas, Silvestre, *Sensemaya: The Music of Silvestre Revueltas*/ Los Angeles Philharmonic; Los Angeles Philharmonic New Music Group; dir. Esa-Pekka Salonen. Estados Unidos: Sony Classical, SK 60676, 1999.

Revueltas, Silvestre, *Sensemaya: The Unknown Silvestre Revueltas*/ Camerata de las Américas [= La Camerata]; dir. Enrique [Arturo] Diemecke; Lourdes Ambriz, soprano; Jesús Suaste, barítono; Cuarteto Latinoamericano; Octeto Vocal Juan D. Tercero. Estados Unidos: Dorian, DOR-90244, 1996 (Music of Latin American Masters).

Royal Philharmonic Orchestra; dir. Enrique Bátiz, *Música mexicana*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 738, 1990.

Reed. de: México: DDF, 1985.

Stevens, Thomas, trompeta, *Thomas Stevens, trumpet*. Estados Unidos: Crystal, CD 667, sin año.

Reed. de: Estados Unidos: Crystal, 1972.

The New World Symphony; dir. Michael Tilson Thomas, *Tangazo: Music of Latin America*. Gran Bretaña: Argo, 436 737-2, 1993.

Apéndice: Arreglos, versiones y fragmentos

León, Eugenia, cantante; Orquesta de Baja California; dir. Eduardo García Barrios, *Eugenia León en directo*. México: Cabaret, DC-09 [1996].

De Revueltas, contiene: *Canción de cuna*.

Niños Cantores de Valle de Chalco; dir. Leszek Zawadka, *Mi casita de Sololoy*. México: Spartacus, SDL 21024, 1997.

De Revueltas, contiene: *El caballito; Las cinco horas; Canción tonta; Canción de cuna; El lagarto [y la lagarta]*/ Arreglo para coro infantil.

Orquesta Sinfónica de Aguascalientes; director: Gordon Campbell. México: s.p.i. [1998].

De Revueltas, contiene: *La noche de los mayas/ III. Noche de Yucatán*.

Prieto, Carlos, violonchelo; Philharmonia International Orchestra; dir. Jesús Medina; Edison Quintana, piano, *Cello Music from Latin America, Volume I*. Sin lugar de edición: PMG Classics, 092101, 1992.

De Revueltas, contiene: *Tres piezas para violín y piano/ Arreglo para violonchelo y piano* de Manuel Enríquez.

Vázquez, Encarnación, mezzosoprano; Jaime Márquez, guitarra, *Cuando dos*. México: FONCA-Encarnación Vázquez, 1996.

De Revueltas, contiene: *El caballito; Las cinco horas; Canción tonta; Can-*

ción de cuna; El lagarto [y la lagarta]/ Arreglo para voz y guitarra, sin datos sobre el arreglista.

Willem Breuker Kollektief; Mondriaan Strings; Greetje Kauffeld; Han de Vries; Lorre Lynn Trytten, *Sensemaya*. Holanda: BVHA AST, CD9509 [1995].

De Revueltas, contiene: *Sensemaya*/ Arreglo de Willem Breuker.

Índice onomástico

- Acevedo, Ángela, 34, 55, 58
Acuña, Jesús M., 17
Agea, Francisco, 23, 27
Aharonián, Coriún, 69
Albéniz, Isaac, 62
Alberti, Rafael, 53, 57
Alcaraz, José Antonio, 69
Álvarez del Vayo, Julio, 56
Amaya, Alberto, 24
Ansermet, Ernest, 54, 59
Aristófanés, 52
Arniches, Carlos, 64
Arrau, Claudio, 37, 43
Ayala, Daniel, 35, 42, 49
Azuela, Mariano, 52, 64, 71
- Bach, Johann Sebastian, 20, 23-24
Baquero Fóster, Gerónimo, 69
Barrera, Carlos, 18, 38
Bartók, Béla, 71
Beethoven, Ludwig van, 20, 39
Béhague, Gerard, 69
Borowski, Felix, 21
Boulangier, Nadia, 25
Bowles, Paul, 53
Bracho, Julio, 36, 52
Brennan, Juan Arturo, 69
- Cabada, José de la, 53, 55
Calles (véase Elías Calles, Plutarco)
Campobello, Gloria, 41, 65
Campobello, Nellie, 65
Cárdenas, Lázaro, 45, 50, 54
Cardoza y Aragón, Luis, 53
Carmona, Gloria, 25n, 31n, 47n
Carranza, Venustiano, 17
Carrillo, Julián, 15-16, 24-25, 34-35, 46, 67
Casals, Pablo, 16, 57
Castañeda, Daniel, 38, 69
Castillo, Carlos del, 21, 32-33n
Castro, Ricardo, 16, 25
Castro Leal, Antonio, 44
Castro Padilla, Manuel, 61
Cervantes, Inocencio, 42
Chávez, Carlos, 24-26, 28-35, 37-40, 42-51, 53-54, 59, 67, 70-72, 83
Chávez Morado, José, 55, 57
Cheiner, Sophie, 69
Contreras, Salvador, 35
Copland, Aaron, 29, 37-38, 53-55, 58
Córdova, Arturo de, 64
Cortez, Luis Jaime, 13n, 69
Cowell, Henry, 29
Cueto, Germán, 42
Cueto, Lola, 42

- Debussy, Claude-Achille, 16-17, 20, 25, 27,
 30, 39
 Díaz, Porfirio, 14
 Dukas, Paul, 77
 Dvořák, Antonín, 30

 Elías Calles, Plutarco, 29, 40, 50
 Esparza Oteo, Alfonso, 61
 Estrada, Jesús, 51
 Estrada, Julio, 69
 Eurípides, 52

 Falcón, Manuel, 62
 Falla, Manuel de, 26-27, 51, 71, 75
 Fernández Esperón, Ignacio (Tata Nacho),
 28, 61
 Figueroa, Gabriel, 63-64
 Franck, César, 33, 51
 Franco, Francisco, 55
 Fuchs, Arno, 69
 Fuentes, Aurelio, 37
 Fuentes, Fernando de, 49, 63

 Galindo, Blas, 35, 61, 67
 Gamboa, Fernando, 55, 58-59
 Gamboa, Susana, 55, 58-59
 Gamoneda, Francisco, 15
 García Caturla, Alejandro, 38
 García Lorca, Federico, 13, 51-52, 60, 78, 82
 Garland, Peter, 69
 Garro, Elena, 55, 57-58
 Gazagne, Louis, 19
 Gershwin, George, 25, 30
 Gómez, Juan B., 55
 Gómez, Zoila, 69
 Gómez Muriel, Emilio, 44-45
 Gorostiza, Celestino, 36, 60-63
 Gounod, Charles, 20
 Granados, Enrique, 16
 Guillén, Nicolás, 47, 53, 82

 Gutiérrez, Jesús, 15
 Guzmán, Martín Luis, 71

 Haendel, George Frideric, 23, 39
 Halffter, Rodolfo, 65
 Haydn, Franz Joseph, 39, 46, 52
 Hernández Moncada, Eduardo, 26, 34, 50,
 53, 60, 71
 Hindemith, Paul, 25
 Huerta, Efraín, 66
 Huerta, Victoriano, 15, 17
 Huízar, Candelario, 35-36, 39, 61, 67

 Kannelos, Nicolás, 27n
 Klarecy, Jule, 21, 27, 41
 Kochanski, Pawel, 22, 26
 Kochanski, Vaslav, 22
 Kolb, Roberto, 69
 Kostakovsky, Jacobo, 53, 60
 Kreisler, Fritz, 20, 30
 Kreutzer, Rodolphe, 19

 Lavista, Raúl, 60
 León Felipe, 57
 Limantour, José Ives, 74
 List Arzubide, Germán, 22, 41
 López Velarde, Ramón, 82
 López y Fuentes, Gregorio, 60

 Malmström, Dan, 69
 Mancisidor, José, 53, 55-57
 Maples Arce, Manuel, 22, 41
 Marinello, Juan, 53, 55
 Mariscal, Juan León, 47, 49, 51
 Mayer-Serra, Otto, 65, 69
 Medel, Manuel, 62, 64, 77
 Medina, Guadalupe, 24, 27-28, 38
 Mejía, Estanislao, 45-47, 49, 51, 54, 59
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 23
 Mendoza, Lydia, 27n

- Meneses, Carlos Julio, 16
 Meza, Miguel C., 49, 51
 Milhaud, Darius, 26
 Miramontes, Arnulfo, 49
 Moncayo, José Pablo, 35
 Moreno, Mario (Cantinflas), 62-64
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 46, 52
 Muñoz, Mauricio, 35
 Mussorgsky, Modest, 27
 Murguía, Aurora, viuda de, 27, 33
- Neruda, Pablo, 66-67
 Nicolopoulos, James, 27n
 Novo, Salvador, 31, 62-64
- Obregón, Álvaro, 29
 Orozco, José Clemente, 71
 Orta, Guillermo, 42
 Ortega, Ricardo, 24, 27-30
- Paraskevaïdis, Graciela, 69
 Pardavé, Joaquín, 64
 Paz, Octavio, 53, 55-58, 66
 Pellicer, Carlos, 32, 58-60, 79, 82
 Pomar, José, 35-36, 39, 50, 53, 60
 Pombo, Rafael, 42, 46
 Ponce, Manuel María, 15-16, 21, 24-25, 35,
 40, 42, 48, 60, 62, 75, 78, 83
 Posada, José Guadalupe, 66
 Poulenc, Francis, 26, 75
 Prignitz, Helga, 50n
 Prokofiev, Serguéi, 71
 Pruneda, Salvador, 34
 Pulido, Esperanza, 69
- Ramírez, Francisco, 15
 Ramos, Samuel, 71
 Ravel, Maurice, 27, 39, 51
 Respighi, Ottorino, 26, 43
 Revueltas, Agustín, 14
 Revueltas, Consuelo, 13
 Revueltas, Emilia, 14
 Revueltas, Fermín, 13-14, 18, 20-22, 41,
 50-51
 Revueltas, José, 14, 39, 41, 50, 53, 57,
 66, 82
 Revueltas, José Maximiliano, 13
 Revueltas, Maura, 14
 Revueltas, María, 14
 Revueltas, María de la Luz, 14
 Revueltas, María del Refugio, 14
 Revueltas, Rosaura, 13n, 14, 19, 22, 58
 Revueltas Acevedo, Alejandra, 34, 51
 Revueltas Acevedo, Eugenia, 34, 51, 58, 60
 Revueltas Acevedo, Natalia, 34, 45
 Revueltas Gutiérrez, José, 13-15, 18, 20-21,
 23
 Revueltas Klarecy, Carmen, 21-22
 Revueltas Sánchez (familia), 14-15
 Reyes Meave, Manuel, 69
 Reyes Palma, Francisco, 50n
 Rivas Mercado, Antonieta, 29
 Rivera, Diego, 23, 40, 71
 Rocabruna, José, 16, 52
 Rodríguez, Abelardo, 45, 50
 Roldán, Amadeo, 38-39
 Roldán, Emma, 64
 Rolón, José, 25, 27, 39, 59, 62, 78
 Romero, José Rubén, 54
 Ruvalcaba, Eusebio, 82
 Ruvalcaba, Higinio, 46
- Sabre Marroquín, José, 61
 Sadie, Stanley, 20n
 Saint-Saëns, Camille, 16, 32
 Saloma, Luis G., 35
 Sametini, Leon, 21
 Sánchez Arias, Romana, 13-15, 21, 64
 Sandi, Luis, 42, 50, 60
 Sarasate, Pablo de, 20, 30

- Satie, Erick, 26
 Schoenberg, Arnold, 25
 Schumann, Robert, 43
 Ševčík, Otakar, 22
 Shejter, Boris Semyonovich, 39
 Siefer, Elizabeth, 50n
 Sierra, Ezequiel, 24
 Siqueiros, David Alfaro, 71
 Slonimsky, Nicolas, 38-39, 69
 Sokolow, Anna, 65-66
 Soler, Domingo, 64
 Soler, Julián, 64
 Spiegel, Sam, 61, 63
 Staeckel, 44
 Stalin, Josif, 57
 Stevenson, Robert, 69
 Stokowski, Leopold, 83
 Strachwitz, Chris, 27n
 Strand, Paul, 43-44, 54-55
 Strauss, Richard, 16, 39, 79
 Stravinski, Igor, 25-26, 39, 43, 51, 70-71,
 75

 Tablada, José Juan, 28
 Tello, Rafael Julio, 16, 33
 Trotski, Lev, 53
 Trueba, Antonio de, 60

 Urueta, Chano, 62-65, 76

 Vargas de la Maza, Armando, 60-61
 Varèse, Edgar, 26, 28-29, 44
 Vasconcelos, José, 24, 31, 71
 Vázquez, José F., 52, 54
 Velazco, Jorge, 69
 Velázquez Chávez, Agustín, 44
 Vera, María Luisa, 55, 57
 Verbitzky, Sonia, 60
 Villa, Francisco, 17
 Villa-Lobos, Heitor, 71, 75
 Villaurrutia, Xavier, 62

 Wagner, Richard, 16
 Waldeen, 65-67
 Weber, Carl Maria von, 51
 Weill, Kurt, 71
 Wieniawski, Henryk, 23, 32

 Yáñez, Agustín, 82

 Zapata, Emiliano, 17
 Zinnemann, Fred, 44

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de febrero de 2000,
en Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte núm. 80,
CP 06280, México, D.F.,
con un tiraje de 2 000 ejemplares

Tipografía y formación: Alógrafo
Fuente: Goudy Old Style 11/13

Cuidado de edición:
Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

SILVESTRE
Revueltas
 BAILE, DUELO Y SON

Eduardo Contreras Soto

A CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO, SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940) es ya un punto de referencia fundamental en la música mexicana del siglo XX y ha ido ganando, de modo gradual, un respeto y una admiración en el medio musical internacional, tanto por su brillante personalidad —tan susceptible de generar mitos y leyendas— como por las características de su obra, de un sello individual inconfundible y colmada de propuestas y procedimientos originales: una música que aúna la sencillez para la respuesta inmediata —lo cual se manifiesta en su popularidad creciente— con la complejidad de sus construcciones y manejos rítmicos y armónicos —lo cual sigue motivando el interés de los conocedores. El presente libro propone conocer, de modo llano y directo, la vida de Revueltas antes que la leyenda, así como acercarse a una visión general y panorámica de su obra, mediante un lenguaje cuya comprensión quede al alcance de un público no especializado en música. La propuesta se complementa con un catálogo selecto de obras, una bibliografía y una fonografía, así como con ilustraciones poco difundidas o inéditas.

Eduardo Contreras Soto es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes, y catedrático de teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha publicado diversos artículos sobre música mexicana, particularmente en la revista *Heterofonía*, así como el libro *Eduardo Hernández Moncada: ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos* (1993).



9 789701 837627

CONACULTA

C 068733
 \$100.00